

Рябчий Іван Сергійович,
аспірант кафедри ЮНЕСКО з наукової освіти
педагогічного факультету
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
orcid.org/0009-0009-9938-4334
ryabchiy_ivan@ukr.net

ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ТЕАТРУ НО

Перформативність є багатограним конструктом, що складається з низки компонентів, які в повноті концепту розкриваються завдяки переплетінню дії, сенсу й буття. Тут мова, жест чи інтенція стають не просто інструментами вираження, а й актами творіння реальності. У центрі цієї рефлексії лежить ідея, яка сходить до Джона Л. Остіна, що слова мають не лише дескриптивну, а й перформативну силу: вони не просто описують світ, а й перетворюють його. Звісно, цей потенціал виходить далеко за межі культури чи, як-от у випадку Джона Л. Остіна, лінгвістики, проникаючи у сферу тілесності, соціальності й навіть онтології.

Відслідкувати спектр потенціалу перформативності можна й на прикладі інших філософських теорій, у яких вона є механізмом конструювання реальності, як-от у Дж. Батлер, де вона є засобом творення ідентичності: повторювані акти, жести, слова чи практики, формують суб'єкта, який не передує дії, а виникає в ній. З іншого боку, Мартін Гайдеггер міг би побачити в перформативності відлуння буття-у-світі, де дія не просто змінює зовнішню реальність, а й виявляє саму екзистенцію. Перформативний акт стає місцем зустрічі Dasein зі світом, точкою, де потенціал буття реалізується через співучасть. У цьому сенсі перформативність постає не лише інструментом влади чи самовираження, а й способом розкриття істини, нехай і тимчасової, ситуативної.

Якщо розглянути перформативний потенціал крізь філософську оптику, то можна побачити динаміку між мовою та дією, індивідом і суспільством, можливістю й обмеженням. Він спонукає задуматися про те, як кожен акт, чи повсякденний жест, чи власне художній перформанс, виражає силу творення, руйнування або переосмислення реальності, ставлячи під питання межі того, що є, і того, що може бути.

Побачити повноту потенційних складників перформативності можна й на прикладі японського театру Но, який є не лише явищем культури, що увиразнює естетичний складник перформансу, а й сам по собі є своєрідною філософською практикою, що зосереджує увагу на більш глибоких підвалинах цього явища, які можуть бути підмурком навчання, духовного розвитку тощо.

Ключові слова: перформативність, перформативний акт, потенціал, видовище, онтологія, темпоральність, тілесність, дія.

Riabchiy Ivan,
Postgraduate Student at the Department of UNESCO
of Scientific Education, Faculty of Pedagogy
Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University
orcid.org/0009-0009-9938-4334
ryabchiy_ivan@ukr.net

PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF THE PERFORMATIVE POTENTIAL OF THE THEATER NO

Performativity is a multifaceted construct consisting of a number of components that are revealed in the aggregate of the concept due to the interweaving of action, meaning and being: where language, gesture and intention become not just tools of expression, but also acts of creating reality. An explanation of this can be found in John L. Austin, for whom words have not only descriptive, but also performative power: they do not just describe the world, but also transform it, as in the case of a promise, order or ritual. However, this potential goes beyond culture or, as in the case of John L. Austin, linguistics, entering the sphere of corporeality, sociality, and even ontology.

The spectrum of the potential of performativity can be seen on the example of other philosophical theories in which it acts as a mechanism of construction. As in Judith Butler, it becomes a mechanism of identity construction: repeated acts, be it gestures, words or practices, form a subject that does not precede the action, but arises in it.

On the other hand, Martin Heidegger could see in performativity an echo of being-in-the-world, where action not only changes external reality, but also reveals existence itself. The performative act becomes the site of Dasein's meeting with the world, the point where the potential of being is realized through participation. In this sense, performativity appears not only as a tool of power or self-expression, but also as a way of revealing the truth, albeit a temporary, situational one.

Thus, if we consider the performative potential through a philosophical lens, we can see the dynamics between language and action, individual and society, possibility and limitation. It prompts us to think about how every act, be it an everyday gesture or an artistic performance itself, carries the power of creation, destruction or reinterpretation of reality, questioning the boundaries of what is and what can be.

You can see the completeness of what constitutes performativity on the example of the Japanese Noh theater, which is not only a cultural phenomenon that emphasizes the aesthetic component of performance, but is itself a kind of philosophical practice that highlights the deeper structures of this phenomenon.

Key words: performativity, performative act, potential, spectacle, ontology, temporality, corporeality, action.

Вступ. Розпочати варто з розмежування «перформансу» та «перформативності». Під перформансом варто розуміти окремий «вид мистецтва й культури», а щодо перформативності, то вона є «практикою мистецтва й культури» (Мілютіна, 2021, с. 9). Остання досить чітко проявляється через драматургію й театр. Та не лише через них. «Перформативність, як неодноразово підкреслювали дослідники, виявляє конститутивний характер соціальних дій. Ця якість притаманна перформативному висловлюванню іманентно. Не усвідомлюючи, можливо, до кінця, ми беремо на озброєння цю ідею, втілюємо у житті, і вона працює... Тілесність заявляє про свої природні права поряд з розумовими блоками. Загалом це дає відчуття вільного проживання радісного буття собою і з собою в діалозі з близькими. Особливо відчутною є перформативність у спілкуванні зі студентами» (Мілютіна, 2021, с. 5–6). У цьому випадку перформативність переноситься на освітній простір і виявляється в динаміці зворотного резонансу, відчуття взаємодії та причетності всіх учасників до певної теми та її усвідомлення.

Відмінністю між перформансом і перформативністю є спрямованість і меседж у першому, активна замученість – у другій. «Американський мистецтвознавець Розелен Голдберг підкреслювала розмитість кордонів перформансу: Історія перформансу у XX ст. – відкритий для інтерпретацій незавершений простір з нескінченною кількістю змінних, створений митцями, нетерпимими до обмежень більш усталених форм мистецтва, з метою донесення свого

мистецтва безпосередньо до публіки. Оскільки для перформансу фундаментальною ознакою є синтез мистецтв, митці залучають безліч дисциплін і медіа, включаючи в свої матеріали літературу, поезію, театр, музику, танець, архітектуру і живопис, а також відео, фото, слайди або наратив. Перформанс не піддається точному або простому визначенню. У широкому значенні це будь-яка форма «liveart» перед публікою, тісно пов'язана з візуально-пластичним мистецтвом свого часу» (Бойко, 2016, с. 72).

В інших дослідників знаходимо додаткові конотації щодо визначення перформативності за смыслом. «Розрізняючи два способи розуміння перформативності: перформатику уявлень як явищ, процесів, а, відтак, ритуалів, сценаріїв, соціальних ролей і т. ін., та перформатику перформативності, яка робить акцент на *процесуальності*, на близькій перспективі... та завдяки якій нівелюється різниця між дійсністю (реальністю) та фікцією, усвідомлюється відносність ролей перформера та публічності» (Мілютіна, 2021, с. 17).

Якщо відобразити співвідношення цих понять через логічну схему чи модель, то виявляється, що перформанс через свій перформативний потенціал породжує перформативність і перформативи.

Якщо в західній культурі «перформанс підтримує ідеологічну платформу, дозволяє як певний важіль спростовувати, піддавати сумніву чи стверджувати, насамкінець «робить можливою» ідеологію, дозволяє критикувати чи приймати її вплив на суспільство» (Мілютіна, 2021, с. 14), то в східній культурі перевага

віддається зв'язку з буттям і традицією. Саме тому їхні перформанси мають схильність до практик естетизації соціальної драми. Прикладом цьому може бути танцювальний перформанс (Бойко, 2016).

У східній культурі є досить цікаве явище, що добре викриває суть перформативності, перформансу в ній і вказує на опорну структуру, яка його утримує. Отже, звернемо увагу на японський театр Но, Ногаку (能/талент, вище мистецтво). Аналіз діяльності театру як явища дає змогу побачити потенціал, який закладено в саму природу перформативності. Специфіка японського театру Но полягає в його унікальній здатності поєднувати фізичний, емоційний і духовний вплив на глядача через сувору *символіку, мінімалізм і глибоке філософське підґрунтя*. Цей театр з'явився ще в XIV столітті завдяки зусиллям драматургів Кан'амі Кійоцугу та Дзеамі Мотокійо (саме вони вивели перформанс із суто ритуального дійства в розряд мистецького). Він є складним синтезом музики, танцю, поезії та ритуалу, де кожен рух актора, кожен жест чи звук несуть багатозначне смислове навантаження (Рибалко, 2017).

Особливістю перформативної дії у виставах є те, що вона виходить за рамки простого видовища й виявляються свого роду *медитативним досвідом*: за рахунок співдії актор-глядач осмислюється буття, час і саму природу людини. Маски, які використовуються акторами як атрибутіка, є незамінним елементом, що дає змогу втілювати різні стани й характеристики. Маска в театрі Но – це не просто реквізит, а живий об'єкт, вираз якого змінюється залежно від кута нахилу голови, освітлення й контексту дії. Завдяки цьому актор може передавати цілий спектр емоцій, від печалі до гніву, зберігаючи при цьому зовнішню незворушність. Це створює ефект двоїстості: глядач бачить одночасно конкретного персонажа та його універсальну сутність, що посилює метафізичну глибину уявлення.

Ще одним важливим складником перформативності гри в театрі Но є використання порожнього простору сцени (ханаміті), що символізує межу між реальним і потойбічним світами. Актори переміщуються цією сценою так, начебто долають межу іншого виміру, перетворюючи процес їх появи і зникнення на частину наративу. Така концепція простору вимагає від

глядачів активної уяви, щоб заповнити прогалини й інтерпретувати те, що відбувається через власні почуття й асоціації. Музика та хоролий спів акторів театру Но також відіграють не останню роль, адже сприяють створенню атмосфери таємничості й відстороненості. Використання традиційних інструментів, таких як флейта (нокан) і барабани (коцузі, ооцузі, симбуші), створює унікальне звукове полотно, яке звертає увагу глядача всередину себе, допомагаючи досягти стану зосередженості та сприйнятливості. Спів часто виконується в специфічній манері, близькій до декламації, що додає текстам ще один рівень семантичної складності.

Нарешті, перформативний потенціал театру Но проявляється в його здатності працювати з темпоральністю. На відміну від сучасних форм європейського мистецтва, орієнтованих на динаміку та швидкість, східна традиція закладає в театр Но *розвиток уповільненого дійства*, майже статичного. Це змушує глядача сповільнитися й поринути в процес спостереження. Від глядача потребується лише терпіння та відкритість. Саме так розкривається *справжня суть уявлення – не в подіях, а в стані, який вони породжують*.

Таким чином, перформативний потенціал театру Но лежить у його здатності перетворити прості елементи – рух, звук, світло й порожнечу – на потужний інструмент духовного й емоційного впливу. Театр Но вчить бачити красу в мінімальних засобах вираження, знаходити глибину в простоті і *сприймати мистецтво не як розвагу, а як форму діалогу* із самими собою і світом.

Звісно, подібна уповільненість, як і непомітна видовищність, не притаманні європейській традиції перформативних практик і більш характерні східній культурі. Та все ж саме на цьому прикладі ми можемо побачити, що за перформативним дійством знаходиться глибина філософських смислів. Власне, це й дає змогу подивитися на перформанс не лише як на шоу, видовище, а ще й вихопити смисли, які здатна через акт співдії викристалізувати для себе людина. Також на прикладі театру Но можна побачити, що кожен елемент, який задіяно в перформативне дійство, має значення для діалогу між перформером та аудиторією. Час, простір, деталі реквізиту – це та багато чого

іншого буде запорукою потенційного осмислення сутності буттєвих аспектів, які постулюються актом дійства.

Теоретичне підґрунтя. Оскільки *метою* дослідження є вияв потенціалу, який міститься в перформативності (на прикладі ґрунтовності й усеохопності цього поняття, що втілено в діяльності театру Но), то ми звертаємося до тих досліджень, які сприяють розкриттю цього задуму. Насамперед це робота Ернста Кассірера «Філософія символічних форм» (Cassirer, 1998). І хоча автор не порушує проблему діяльності самого театру, усе ж він закладає низку ідей, які ми можемо висотати через аналіз ритуалів і символіки, що й дозволяє подальшу інтерпретацію самого перформансу. Е. Кассірер уважав, що мистецтво є простором, де людина взаємодіє з реальністю через символи, що перегукується з естетикою театру Но, основою на мінімалізмі та глибокій символічності.

Ще одним орієнтиром теоретичного підґрунтя роботи є Кітаро Нісіда – японський філософ (Nishida, 1987), який опосередковано займався питанням осмислення діяльності театру Но. Користь доробку виражається через концепцію «чистого досвіду», де зосереджуються в єдності суб'єкт та об'єкт, що співзвучно медитативній і духовній природі перформативного мистецтва (у східній його варіації).

Джон Л. Остін (Austin, 1955), який розробив теорію мовних актів у праці «Як робити речі словами», сприяє усвідомленню того, що мова не тільки описує реальність, а й активно формує її через висловлювання, що володіють перформативною функцією. Перформативна сила слова розкриває потенціал мови як інструмента дії, а не лише відображення, підкреслюючи його активну роль у людських взаємодіях і соціальних структурах. Також ми звертаємося до робіт українських авторів, які сприяють ґрунтовності розуміння діяльності театру Но (Рибалко, 2017) чи розкривають різні виміри перформативності (Гончаренко, 2023) або ж аспекти (Меднікова, 2022). Тут варто заважити ще й те, що за такого підходу, який висвітлює діяльність театру Но, можна побачити й масштабування площини впливу перформативності, яке виходить далеко за межі власне мистецької практики. «Зважаючи на широке побутування перформансу в культурно-мистецькій сфері, це явище досліджувалося переважно в мистецтвознавстві. Водночас

науковці визнають, що поняття перформансу виходить далеко за межі мистецтва, охоплюючи весь соціокультурний простір. Зокрема, І. Гофман, М. Карлсон, Б. Кіршенблат-Гімблет, Д. Конкервуд, П. Фелан та Дж. Александер простежують яскраві прояви цього явища на різних рівнях соціальної взаємодії: від ситуацій повсякденності до репрезентативних акцій політичного життя» (Лігус, 2017, с. 51).

Постановка проблеми. Театр Но зародився ще в XIV ст. «Витоки Но кореняться у театральних формах Центральної Азії, серед яких – т. зв. сангаку – видовище, де співіснують музика, танці, пантоміма, жонглювання, акробатика тощо. Сангаку запозичене з Кореї та Китаю на початку VIII ст. і в Японії згодом отримало назву саругаку («музика мавп»))» (Рибалко, 2017, с. 1592).

Театр Но, будучи унікальним явищем японської культури, є глибокою філософською системою, де перформативна функція не зводиться до розваги чи видовища в європейській манері сприйняття. Театр Но тримається на діалектиці між видимим і невидимим, матеріальним і духовним, що робить його не просто мистецтвом виконання, а й актом метафізичного одкровення (Nishida, 1987). Перформативність тут стає способом утілення ідеї про трансцендентність буття, де *акт гри на сцені* – це не імітація життя, а її *перетворення, розкриття прихованих смислів та енергій*.

У діяльність театру закладено всю специфіку східної традиції. Зокрема, відслідковується концепція «*моно-но аваре*» – почуття ефемерності й краси світу, що минає. Актор у театрі Но не просто відіграє роль персонажа, він стає провідником між світами, перетворюючись на засіб для вираження універсальних істин. Його рухи, жести, маска й музика створюють символічний простір, де глядач не може залишатися пасивним спостерігачем, а залучається до активного діалогу. Таким чином, перформативність театру Но є не стільки естетичною дією, скільки станом, де межі між виконавцем, глядачем і реальністю розчиняються.

Маска як центральний елемент театру Но відіграє ключову роль у цій філософії. Вона символізує перехід від індивідуального до універсального, від тимчасового до вічного. Маска не приховує особистості актора, а, навпаки, відкриває її вищий зміст, даючи йому змогу

стати носієм архетипічних образів. Через цю трансформацію театр Но підкреслює ідею, що людина – лише частина більшого цілого, а мистецтво покликане нагадувати про цю єдність.

Перформативна функція театру Но також пов'язана з медитативним аспектом. Спокій, сповільненість рухів, мінімалізм декорацій і музики створюють особливий простір, де час начебто зупиняється. Театр Но, таким чином, стає ритуалом, який не тільки відображає реальність, а й трансформує її, наближаючи людину до розуміння своєї природи.

Зрештою, перформативна функція театру Но є актом спільного творіння, де актор, глядач і простір стають єдиним організмом. Через цей процес відбувається не просто передача інформації або емоцій, а *народження нового рівня усвідомлення, де мистецтво стає способом розуміння буття й пошуку гармонії зі світом.*

І саме приклад театру Но показує інший бік у розумінні перформативності й перформансу, оскільки дає змогу побачити зворотний бік суто мистецької практики, яка зводиться до зашкарублості уявлень рівня «видовищності», ситуативності «соціальної дії» тощо.

Виклад матеріалу. Усі ті особливості, які наявні в театрі Но та які викладено вище, підводять до думки, що в діяльності театру закладено повну мудрості східну традицію, яка не притаманна західній людині, але яку варто досягнути задля подальших перспектив. Тут же виявляється потенціал до розуміння перформативності, чого не знайдеш у західній культурі. Коли «завдяки видовищності постмодерне мистецтво, з одного боку, намагається приховати відсутність будь-якого достеменного смислу» (Гончаренко, 2023, с. 123), східна традиція сповнює мистецькі практики змістом і сенсами, які доступні кожному співучаснику. «Disneyland, [який цілком можна вважати зразком перформативного дійства західного світу] виступає ідеальною моделлю спів-буття всіх типів симулякрів: переплетіння симулякрів, що не допускає навіть думки про те, що в ньому є хибним, а що – істинним. Саме цю потребу задовольняють постмодерні мистецькі практики. Маючи досвід розігрувати дійства та влаштовувати діснеєвські атракціони, воно створює ефект наявності в ньому переконливих і достеменних стратегій, які цілком можуть бути відсутніми» (Гончаренко, 2023, с. 124). За такого підходу

відсутнє не лише підґрунтя, а й будь-який ефект: видовищне дійство не залишає екзистенційних ефектів. Також західна та східна традиції перформативних практик різняться ще й підходом, який розкривається саме через мистецтво. «Представники перформативного мистецтва у США, Європі, Японії [після 1952 року] шукали абсолютно нове, оригінальне, життєве, відмову від формальних правил традиційного мистецтва, у кожній країні художні практики суттєво різнилися: у США та Європі – це було абстрактне мистецтво, у Японії рух «Гутаї» (що перекладається як «конкретність») прагнув подолати межу абстракції, вийти в реальний простір і водночас відмежуватися від натуралістичного, знайти новий автономний простір для чистої творчості. У маніфесті руху «Гутаї» Дзіро Йосіхаро напише, що «конкретно осмислити абстрактний простір» чистого мистецтва можна, якщо «об'єднати людські якості та властивості матеріалу. Першорядна роль у процесі творчості відводилася тілу митця, зображальним жестам» (Меднікова, 2022, с. 196–197).

Якщо ж розглядати театр Но, то суворі ритуальність, мінімалізм та акцент на присутності втілюють свого роду онтологічний досвід, що перегукується з гайдеггерівським підходом до буття. Так само, як в онтології М. Гайдеггера, істота усвідомлює своє буття і ставить питання про нього, так актор, що виконує роль через маску й жести, стає свого роду Dasein-ом, який перебуває в моменті чистої присутності. Перформативність тут – не просто уявлення, а спосіб розкриття буття: актор не зображує персонажа у звичному розумінні, а стає ним, викриваючи власну екзистенційну глибину. (Варто згадати гайдеггерівське розуміння справжності (Ereignis), де буття проявляється в події). У цьому контексті перформанс набуває ознак хронотопу. «Естетика присутності визначається хронотопом, усередині якого ми існуємо» (Малютіна, 2021, с. 7).

Ритуалізована структура театру Но з його повільним темпом і символічною насиченістю відображає гайдеггерівську концепцію «турботи». Актори та глядачі занурені в процес, де час перестає бути лінійним, перетворюючись на «екстатичний» вимір, у якому минуле (традиція), сьогодення (виконання) та майбутнє (сенс) зливаються. Це співвідноситься з гайдеггерівським аналізом тимчасовості як основи буття

Dasein. Закинутість же виявляється в суворих канонах театру: актор «закинутий» у запропоновану роль, що його стискає в певні межі. Та саме через цю скутість він набуває свободи вираження внутрішньої сутності.

Перформативність театру Но також можна інтерпретувати через гайдеггерівське поняття «неприхованого» (Aletheia). Маски, музика й рухи не приховують буття, а розкривають його, даючи глядачеві змогу зіткнутися з чимось первинним, дорефлексивним. На відміну від західного театру, де акцент часто робиться на наративі чи емоціях, Но пропонує досвід споглядання буття як такого, що близький гайдеггерівській ідеї відмови від метафізики на користь онтологічного. Уже в контексті онтології М. Гайдеггера театр Но постає не просто як естетичне явище, а як перформативний простір, де буття розгортається у своїй справжності. Він стає місцем зустрічі людини із самим собою, де через жест, тишу й маску проступає екзистенційна істина, про яку говорить мислитель.

Цей онтологічний складник дещо стирається і стає менш імовірнісним у тих підходах до тлумачення перформативності й перформансу, які ми бачимо в західних моделях їх пояснення та вираження. Так, підхід, який націлений не на буттєве, а на афективне, можна побачити в обґрунтуванні перформансу Ірвінгом Гофманом (Goffman, 1959). Для нього перформанс є ключовим елементом соціальної взаємодії, де люди, подібні акторам на сцені, транслюють самі себе як декого іншого, свідомо чи мимоволі вони керуються націленістю на враження, що можуть справити.

Так перформанс із театрального дійства переходить у спосіб, яким індивіди в повсякденності конструюють свою ідентичність через поведінку, жести, слова й зовнішній вигляд, адаптуючись до очікувань аудиторії. Він виділяє два типи самовиявлення: *цілеспрямоване*, коли людина навмисно передає інформацію про себе, і *довільне*, коли людина видає будь-що через свої дії. І. Гофман підкреслює, що перформанс завжди контекстуальний і залежить від соціальних ролей, які людина приймає в конкретній ситуації. Саме в гофманівській теорії ми можемо побачити, що перформанс є структурою, що організує досвід, де людина перетворюється в об'єкт спостереження, а театральність утрачає місце реальності взаємодії.

Тут перформанс – це не ілюзія, а спосіб осмислення й упорядкування соціальних ситуацій, де навіть «чистий перформанс» (без явної аудиторії) відображає внутрішню динаміку щоденного досвіду. Таким чином, для Ірвінга Гофмана перформанс – це водночас і дія, і процес інтерпретації, через який люди орієнтуються у світі й підтримують соціальний порядок.

Соціальна орієнтованість перформативності дає людині змогу бути включеною в драматичне театральне дійство задля потенційної перспективи трансформації реальності. «Перформативні практики у своїй даності тематизують все, що відбувається довкола нас: політичні акції, вуличні карнавали, публічні виступи відомих медійних осіб, боді- і стрит-артівські замальовки, театральні фестивалі, тренінги, музейні та фотовиставки, кулінарні, туристичні, косметологічні майстер-класи, презентації, семінари, шоу, флешмоби, релаксаційно-рекреативна анімація...» (Матютіна, 2021, с. 6). Усе це й багато чого іншого зводить перформативний потенціал до різних форм самовираження й актуалізації себе, що досить часто має ситуативний характер.

Оскільки предмет дослідження має дещо інший характер, то лиш у загальних рисах відмітимо, що розуміння та тлумачення перформансу й перформативності в західній культурі є обмежено-однобокими. Перформанс як автономне естетичне чи соціальне явище ігнорує його укоріненість у колективних ритуалах, співдіяльності й неіндивідуалізованих формах вираження, характерних для незахідних суспільств. У євроцентричному баченні перформанс оцінюється через призму індивідуального авторства та глядацького сприйняття. І не важливо, в оптиці І. Гофмана, Дж.Л. Остіна чи в підходах практиків, на кшталт Марини Абрамович. Методологічна обмеженість проявляється через схильність до аналізу перформативності через текстуальні або дискурсивні рамки, за межі яких виштовхуються невербальні, тілесні й афективні аспекти, які можуть бути центральними в інших культурних контекстах. Це створює розрив між теорією та практикою, роблячи західне розуміння перформансу менш застосовним до глобального різноманіття виразних форм, а відтак і для методичного практичного втілення. Саме тому поряд із західним підходом варто враховувати й східну традицію, яка

наголошує на необхідності більш плюралістичного й контекстуального осмислення перформансу та перформативності, що враховує як їх універсальні, так й унікальні прояви, а відтак більш ґрунтовно розкриває палітру потенціалу.

Висновки. Таким чином, звернувшись до підмурків перформативності, що виражаються грою японського театру Но, можна вивести декілька головних аспектів, що становлять структуру в його розумінні. Насамперед цей приклад ілюструє ключову *відмінність у розуміння перформативності й перформансу в західній і східній традиціях*, які різняться у філософських, культурних та історичних підставах, що відображається в підходах до мистецтва, дії та їх значенні. У західній традиції перформанс часто пов'язаний з ідеєю вистави й видовища, де акцент робиться на глядача, наратив та ілюзію. Перформанс часто постає як індивідуалістичний жест, що підкреслює авторську експресію, критику соціальних норм чи експеримент із формою.

У східній традиції, навпаки, перформативність і перформанс тісно пов'язані з ритуалом, колективністю й гармонією з природою чи космосом. Висловлюючись у ключі гайдеггерівських розмірковувань, це прояв співвідносності з буттям, тобто наявна причетність до буття. Так, у японському театрі Но акцент робиться не так на ілюзії, а на її символічному втіленні, де жести, руху й звуки мають сакральний чи філософський сенс. Тут перформанс – це не стільки самовираження, скільки спосіб передачі традиції, медитації чи досягнення трансцендентного стану. Перформативність у східному контексті часто розчиняється в повсякденному житті, навіть чайна церемонія чи каліграфія стають актами, де процес важливіший за результат, а суб'єкт не відокремлюється від дії. Дія тут не так створює нову реальність, як підтримує наявну, розчиняючись у циклічності й цілісності буття, що відповідає східним традиційним поглядам. Таким чином, західний підхід підкреслює новаторство й автономію, а східний – сакральність, повторюваність і зв'язок з універсальним.

Діяльність японського театру Но у філософському плані *виражає глибокі ідеї про природу людського буття, час, пам'ять і зв'язок між матеріальним і духовним світами*. Будучи синтезом ритуалу, символізму й медитації, де акцент зміщується з наративу на передачу внутрішнього стану й універсальної істини, перформативність утілює ідею невланності краси, яка прихована за поверхнею речей, а також указує на непостійність світу й ілюзорність людського сприйняття. Так, будь-який перформативний акт підкреслює ідею, що особистість – це лише тимчасова оболонка, а справжня сутність знаходиться за її межами. Сюжети, що часто основані на дослідженнях теми пам'яті, втрати та зібрання, указують на те, як минуле продовжує впливати на сьогодення, а людське страждання пов'язано з прив'язаністю до матеріального світу. Таким чином, театр Но у філософському сенсі стає не просто мистецтвом, а способом досягнення глибинної реальності, де глядач, що споглядає виставу, сам стає частиною цього процесу.

І тут варто зазначити, що подібний підхід до розуміння перформативності не лише сприяє досягненню рівня рефлексії, а й уможливорює деякий практичний складник. Наприклад, виведення перформансу із суто культурологічної площини у сферу освіти чи навчання, але знову ж таки не на рівні ситуативного видовищного дійства, а як ґрунтовної практики співбуттєвого характеру. Отже, саме в цій площині перформанс є здатністю освітнього процесу не лише передавати знання, а й створювати умови для активного залучення учнів, стимулювання їхньої творчості й самовираження. Перформативність у цьому контексті означає перехід від пасивного сприйняття інформації до дії, де учень стає співтворцем знань через діалог, інтерактивні методи, рольові ігри чи проєктну діяльність. Такий підхід може посприяти й розвитку критичного мислення, емоційного інтелекту чи соціальних навичок, що є ключовими в умовах швидкозмінного світу.

Список використаних джерел:

- Бойко, О. С. (2016). Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (35), 69–77. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158246>.
- Вельш, В. (2007). Наш постмодерний модерн. Київ : Альтерпрес. 328 с.

- Гончаренко, К. (2023). Видовищність, іронія та ностальгія в структурі постмодерного мистецького коду. *Культурологічний альманах*, (4), 120–125. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.15>.
- Лігус, М. В. (2017). Поняття перформансу: соціально-філософський аспект. *«Young Scientist»*. № 7 (47). С. 51–54.
- Малютіна, Н. (2021). Перформативні практики: досвід осмислення : монографія. Одеса : Астропринт. 184 с.
- Меднікова, Г. С. (2022). Соціально-культурні аспекти перформативного мистецтва. *Культурологічний альманах*. Вип. 4. С. 194–200.
- Рибалко, С. (2017). Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії. *Народознавчі зошити*. № 6 (138). С. 1591–1600.
- Юдова-Романова, К. В. (2021). Інклюзивне сценічне та перформативне мистецтво у діяльності Українського культурного фонду. *Вісник КНУКіМ*. (44). С. 142–149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235404>.
- A History of Japanese Theatre. (2016). Cambridge : University Press. 589 p.
- Alexander, J. (2006). Social performance: symbolic action, cultural pragmatics, and ritual. Cambridge, University Press. 375 p.
- Austin, J. L. (1955). How To Do Things With Words. Harvard University. 163 p.
- Goffman, E. (1959). The presentation of self in everyday life. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre. 162 p.
- Cassirer, E. (1998). The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 4: The Metaphysics of Symbolic Forms. Yale University Press, 264 p.
- Heidegger, M. (2006). Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 458 p.
- Nishida, K. (1987). Last Writings: Nothingness and the Religious Worldview. Honolulu. 151 p.
- Schechner, R. Performance Theory. London and New York: Routledge, 2003. 432 p.

References:

- Boiko, O. S. (2016). Tantsiuvalni performansy yak mystetske yavyshe [Dance performances as an artistic phenomenon]. *Visnyk KNUKіM. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*, (35), 69–77. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158246> [in Ukrainian].
- Velsh, V. (2007). Nash postmodernyi modern. [Our postmodern modern]. K. : Alterpres. 328 s. [in Ukrainian].
- Honcharenko, K. (2023). Vydovyschnist, ironiia ta nostalhiia v strukturі postmodernoho mystetskoho kodu [Spectacle, irony and nostalgia in the structure of the postmodern art code]. *Kulturolohichnyi almanakh*, (4), 120–125. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.15> [in Ukrainian].
- Lihus, M. V. (2017). Poniattia performansu: sotsialno-filosofskyi aspekt [The concept of performance: socio-philosophical aspect]. *«Young Scientist»*. № 7 (47). S. 51–54 [in Ukrainian].
- Maliutina, N. (2021). Performatyvni praktyky: dosvid osmyslennia : monohrafiia [Performative practices: the experience of reflection]. Odessa : Astroprynt. 184 s. [in Ukrainian].
- Mednikova, H. S. (2022). Sotsialno-kulturni aspekty performatyvnoho mystetstva [Socio-cultural aspects of performative art]. *Kulturolohichnyi almanakh*. Vyp. 4. S. 194–200 [in Ukrainian].
- Rybalko, S. (2017). Teatr No u rytualnykh ta mystetskykh praktykakh suchasnoi Yaponii [Noh Theater in Ritual and Artistic Practices of Contemporary Japan]. *Narodoznavchi zoshyty*. № 6 (138). S. 1591–1600 [in Ukrainian].
- Yudova-Romanova, K. V. (2021). Inkliuzyvne stsenichne ta performatyvne mystetstvo u diialnosti Ukrainskoho kulturnoho Fondu [Inclusive stage and performative arts in the activities of the Ukrainian Cultural Foundation]. *Visnyk KNUKіM*. (44). S. 142–149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235404> [in Ukrainian].
- A History of Japanese Theatre. (2016). Cambridge : University Press. 589 p.
- Alexander, J. (2006). Social performance: symbolic action, cultural pragmatics, and ritual. Cambridge, University Press. 375 p.
- Austin, J. (1955). How To Do Things With Words. Harvard University. 163 p.
- Goffman, E. (1959). The presentation of self in everyday life. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre. 162 p.
- Cassirer, E. (1998). The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 4: The Metaphysics of Symbolic Forms. Yale University Press, 264 p.
- Heidegger M. (2006). Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 458 r.
- Nishida, K. (1987). Last Writings: Nothingness and the Religious Worldview. Honolulu. 151 p.
- Schechner, R. Performance Theory. London and New York: Routledge, 2003. 432 p.