

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

## **Кваліфікаційна робота**

освітній ступінь - магістр

на тему: **«СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ В ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИКАХ  
ПОП-МУЗИКИ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,  
Напряму підготовки  
034 культурологія

Тутєрова Катерина Володимирівна

Керівник Брюховецька О. В.,  
Кандидат філософських наук  
Старший викладач

Рецензент Берегова О.М.  
Доктор мистецтвознавства, професор,  
провідний науковий співробітник  
Національної академії мистецтв України

Кваліфікаційна робота захищена  
з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.

Київ 2018

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРИТИЧНІ ОСНОВИ ПОНЯТТЯ ОБРАЗА.....	6
I.1 Семіотична модель образу.....	6
I.2 Ікона як образ: діалектика історичного виміру образу.....	15
РОЗДІЛ II. ПЕРФОРМАНС ТА МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ.....	25
II.1 Перформативний поворот та поняття перформансу.....	25
II.2 Проблема синхронізації минулого та майбутнього в перформансі.....	33
II.3 Елемент присутності в перформансі.....	38
II.4 Музичне виконання: від процесу до продукту.....	51
РОЗДІЛ III. ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОП-ЗІРКИ В МУЗИЧНИХ ПРАКТИКАХ.....	58
III.1 Виконавець як поп-зірка.....	58
III.2 Дискурс презентації самості знаменитості.....	68
III.3 Відеокліп як інструмент створення образів в поп-музиці.....	74
III.4 Інтермедіальність в музичному поп-перформансі.....	82
ВИСНОВКИ.....	93
БІБЛІОГРАФІЯ.....	96

## ВСТУП

*Актуальність.* Дана робота присвячена дослідженню створення образів в перформативних практиках поп-музики. Образи розглядаються з теоритичної точки зору, відслідковуючи основи самого поняття а також проблеми і питання, які образ як явище викликає. Образи як зображення розглядаються на прикладі ікон та іконічних знаків, що відкриває можливості теоритичного обргунтування з семіотичної та історичної точки зору на дане поняття. А також відслідковування діалектчної природи образів дозволяє виділяти конфлікти цієї теми.

Тема розглядається в площині сучасних культурологічних досягнень і знаходить своє місце серед теоритичних розробок одного з важливиз «поворотів» в гуманітарних науках, так званому «перформативному». Перформативний поворот зусереджує свою увагу на діях та подіях. Перформанс як дискурс виходить за рамки культури як тексту і створює нові дискурси в автономних умовах простору та часу. Це соціальний жест, який не обмежується мистецькими актами і проникає в повсякденне життя і соціальні відносини.

При цьому виконання музики завжди було перформансом як виступом або виставою, що очевидно тісно пов'язує музику виставою та презентациєю. Перформанс може існувати лише в умовах присутності аудиторії, і при цьому має свої прийоми створення різноманітних почуттів і сенсів. Перформанс як і образ, існує в багатовимірній історичній площині і пов'язує минуле та майбутнє.

Втілення образів в музичних практиках популярної культури знаходять уособлення себе в особистостях артистів, що завдяки своїм професійним успіхам можуть конструювати нові сенси та дискурси навколо себе. Для цього використовуються різні інструменти індустрії поп-музики, зокрема музичні відео. Відеокліпи слугують одним з найважливіших елементів для створення легенди та образу популярного виконавця. Це справжня промо-акція для просування продуктів музичної індустрії.

Відтак актуальність роботи полягає у спробі критично осмислити створення образів в практиках популярної музики через їх теоритичні основи та практичні втілення.

*Ступінь наукової розробки.* Тема образів широко досліджується в теорії гуманітарних наук. Над семіотикою образу працювали така провідні діячі, як Чарльз Пірс з розробками моделі знаків, Ролан Барт з аналізом рекламних зображень в роботі «Риторика образу», над теорією метафори працював Поль Рікер в «Метафоричний процес як пізнання, уява та відчуття», над діалектикою образів працював Вальтер Беньямін в роботі «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності», а також його ідеї розвиває Жорж Діді-Юберман в тексті «Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас».

За основу концепції перформанса та перформативного повороту використовувались праці Ірвінга Гоффмана «The presentation of self in everyday life» а також Річарда Шехнера «Performance studies». Над питанням переходу від Музичного перформансу до музичного продукту працював Ніколас Кук в роботі «Between Process and Product: Music and/as Performance».

Історія популярної музики дуже щільно відслідкована та задокументована. Формування артистів як зірок відслідковано Граемом Тернером в роботі «Understanding Celebrity» а також Маршею Орегон в роботі «Media Celebrity in the Age of the Image». Музичні відеокліпи досліджені в збірці Лоуренс Гросберг «Sound and Vision: The Music Video Reader», а інтермедіальність музичних поп-концертів описав Джим Келлі.

*Об'єктом* нашого дослідження є преформативні практики популярної музики. *Предметом* – створювання і презентація образів музичних виконавців. Метою даної роботи є з'ясувати як створюються образи в поп-музиці і відстежити як вони презентуються через перорманси. У зв'язку з цією метою перед нами стоять наступні завдання:

- Виявити теоритичні основи образу та віділити їх питання та проблеми;
- Виділити методи перформативних практик

- Проаналізувати практику музичного виконання в контексті перформансу
- Прослідкувати формування образу артиста в поп-музиці
- Розглянути репрезентацію популярних музикальних продуктів

*Методом* дослідження створення та використання образів в поп-музиці через призму теоритичних розробок перформативного повороту. Важливим в роботі є використання семіотичної моделі образу а також розгляд історичного виміру.

*Наукова новизна* полягає у аналізі текстових джерел тематичних блоків, що ілюструють перформативний характер образів в контексті поп-музики.

*Структура роботи* складається зі вступу, трьох розділів, десяти підрозділів висновків да бібліографії.

## РОЗДІЛ I. ТЕОРИТИЧНІ ОСНОВИ ПОНЯТТЯ ОБРАЗА

Даний розділ присвячен поглибленню в теоритичні основи та умови інування явища поняття образу. Образ як зображення та знак постає цікавою темою для семіотичних розробок та створенні власної моделі. Зображення має багато спільних теоритичних рис із іконічними знаками та іконами, а на прикладі останніх можна прослідіти конфліктну та діалектичну природу існування образів в історичному вимірі.

### I.1 Семіотична модель образу

Якщо звертатися до поняття образу як Image, Imago, то його слід сприймати в сенсі відображення і подоби, що може мати схожі риси з поняттями ікони і іконічного знаку. Для побудови моделі іконічного знаку ми звернемося до семіотики Чарльза Пірса. Нагадаємо, що в систематиці Пірса іконічним називається знак, який вказує на свій об'єкт в силу подібності з ним. Разом з індексальними знаками (знаки в силу суміжності) і символічними знаками (знаки в силу конвенції) іконічні знаки утворюють, мабуть, найвідомішу тріаду Пірса, розрізняють знаки з точки зору відносин між знаковим засобом і об'єктом<sup>1</sup>.

Для розуміння явища іконичности в ширшому контексті, слід звернутися до тріади категорій, що розрізняються фундаментальними модусами суцього: Первинність / Firstness (спосіб буття того, що є таке, яке воно є, позитивно і поза будь-якого відношення (reference) до другого); Вторинність / Secondness ( «спосіб буття того, що є таке, яке воно є, щодо до другого, але безвідносно будь-якого третього»); Третинність / Thirdness ( «спосіб буття того, що є таке, яке воно є, співвідносячи один з одним друге і третє»)<sup>2</sup>. З цих категорій Пірс виводить класифікацію знаків ікони / індекси / символи в залежності від їх репрезентативних якостей. Первинність є репрезентативною якістю для ікон -

<sup>1</sup> .«Collected Papers of Charles S. Peirce» (Peirce, 1931—1958) и «The Essential Peirce» (Peirce, 1992—1998)

<sup>2</sup> .«Collected Papers of Charles S. Peirce» № 8, p.328

«Ікона це репрезентамен»<sup>3</sup>. У чистому вигляді ікони є виродженим випадком семіозиса. У них знаковий засіб чи віддільний від об'єкта, на який воно вказує<sup>4</sup>, і інтерпретанта також може бути сам об'єкт<sup>5</sup>. При цьому чисті ікони майже не зустрічаються в нашому житті самі по собі.

Іконичність є досить рідкісним явищем, але її елементи можна часто зустріти в знаках, і навіть в природній мові, як вказував Якобсон<sup>6</sup>, і при цьому не має значення який власний «спосіб буття» даних знаків - це і є відмінність між іконою та іконічним знаком. Ікона - це знак побудований за іконічним принципом, іконічний знак функціонує за принципом подібності. Для позначення іконічного знаку Пірс пропонував ввести термін «гіпоікони»<sup>7</sup>.

Фотографії, картини, відео - це і не тільки, можна назвати гіпоіконами. Але для того щоб продовжувати розробляти поняття образу, слід звернутися до ще однієї тріаді Пірса, згідно з якою гіпоікони діляться на: зображення (images) (ті що походять від простих якостей -Перших первинного); діаграми (ті, що представляють відносини між частинами однієї речі за аналогічні відносини між власними частинами); метафори (ті, що представляють репрезентативний характер репрезентамента, представляючи паралелізм в чомусь іншому)<sup>8</sup>.

Картини, фотографії та відео відносяться до першої категорії гіпоікон - до зображень. В аналізі образів найчастіше звертаються саме до них. Саме таким образам-зображенням присвячена робота Ролана Барта «Риторика образу»<sup>9</sup>.

У своїй роботі Барт з перших же слів визначає етимологію слова «образ / image» яка йде від дієслова «наслідувати / imitari»<sup>10</sup>. І відразу піднімає питання про можливість при аналоговому відтворенні, тобто копіюванні, виникнення

<sup>3</sup> .«Collected Papers of Charles S. Peirce» №2, p.276

<sup>4</sup> .«Collected Papers of Charles S. Peirce» №5, p.74

<sup>5</sup> «The Essential Peirce»№2, p.277

<sup>6</sup> Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Сокр. перев. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М., 1975.

<sup>7</sup> .«Collected Papers of Charles S. Peirce» № 2, p.276

<sup>8</sup> .«Collected Papers of Charles S. Peirce» № 2, p.277

<sup>9</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994 - с. 297-318

<sup>10</sup> Там само. С.297

повноцінних знакових систем. А також він намагається визначити чи існує у зображень межа сенсу і яким чином вони об'єднані. Для з'ясування цих питань Барт береться за аналіз рекламних зображень, так як вважає що «значення будь-якого рекламного зображення завжди і безсумнівно інтенціонально: означуванним повідомлення-реклами апріорно самі суть властивості рекламованого продукту, і ці означуванним повинні бути донесені до споживача з усією можливою визначеністю»<sup>11</sup>. І реклама, на його думку, створюється в такому вигляді, який виключає можливість бути непрочитаним, тому найбільш підходить для подібного розгляду.

Зображення може використовувати мовну номенклатуру для закріплення денотативних смислів. Це допомагає визначити серед усіх інтерпретацій «правильний рівень сприйняття». Це виконує ідеологічну функцію і маніпулює читачем. І текст і зображення є частинами більшої синтагми, а їх єдність досягається на рівні сюжету - дієгесіса, який слід розглядати в якості окремої системи. Дієгесіс особливо важливий в кінематографі, де діалог не тільки пояснює зображення, але і є двигуном розвитку подій<sup>12</sup>.

Властиво семіотичному аналізу він аналізує знаки зображень, і виділяє, що знаки «символічного» або коннотативного повідомлення завжди дискретні. Зображення завжди залишається знаком, навіть в тих випадках, коли воно повністю збігається з означуванним. Ці знаки походять з культурного коду і складають просту систему. І в залежності від коннотативного ряду формуються інтерпретації лексем (тобто зображення), яких може бути велика кількість. Вони, в свою чергу, залежать від типу знання повсякденних практик, національних особливостей, естетичної освіти і т. д. Також різні варіанти прочитання можуть видавати різні суб'єкти. Барт пояснює це тим, що «одна і та ж лексія може мобілізувати різні словники», тобто вона активізує фрагменти символічної тканини мови, що відносяться певного

---

<sup>11</sup> Там само. С.298

<sup>12</sup> Там само. С.308



типу практики<sup>13</sup>. У кожному міститься безліч словників, які складаються в «ідіолект»<sup>14</sup>. Таким чином, зображення (в його коннотативном вимірі) є певна система, утворена знаками, що вилучаються з різних пластів наших словників (ідіолектів). З цього випливає, що прочитання зображень безпосередньо залежать від мови.

Барт називає ідеологію як загальну область для коннотативних значущих, незалежно від означуваних, а риторика в цьому випадку означає сторону ідеології. Риторика мають різні варіанти в залежності від своєї субстанції, але існує єдина риторична форма. Риторика образу є класифікація коннотаторів, у неї є обмеження обумовлені візуальним матеріалом, але також вона і універсальна, так як фігури в ній складаються за рахунок формальних відносин між частинами, цю логічний зв'язок можна позначити асидентоном, якого в образ вводить метонімія<sup>15</sup>.

Головним в аналізі зображення Барт виділяє розуміння коннотаторов як дискретних і ерратичних знаків. Аж ніяк не всі елементи лексем здатні стати коннотаторами: в дискурсі завжди залишається деяка частка денотації, без якої саме існування дискурсу стає просто неможливим. Частини зображення виступають як ерратичні блоки - вони дискретні, але в той же час додані в зображення, яке має власний простір і смисли, які виявляються частиною синтагми, «якої самі не належать і яка є не що інше як денотативна синтагма»<sup>16</sup>. Це те що допомагає структурно розмежовувати буквальне і символічне повідомлення, і виділити «натуралізующу» роль денотації по відношенню до конотації.

Вибудовуючи модель міфу Ролан Барт пропонує конструкцію з двох семиозисів. Міф, відповідно до концепції Барта, створюється на основі деякої послідовності

---

<sup>13</sup> Greimas A. J. Les problemes de la description mecano-graphique - "Cahiers de Lexicologie", Besancon, 1959, № 1, p. 63.

<sup>14</sup> Barthes R. Elements de semiologie, p. 96

<sup>15</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994.- С. 317

<sup>16</sup> Там само. С.318

знаків, що передує йому. З цієї причини Барт називає міф «вторинною семіологічною системою». Знак «первинної семіологічної системи» виступає означає у вторинній системі, тобто в міфі<sup>17</sup>. У побудові міфу він керується не тернарною моделлю знака (заснованої на тріаді), а бінарної, сосюрівської. У цій моделі означник і означуване розглядаються як ментальні сутності - тобто ментальне уявлення означника (наприклад «акустичний образ» слова) і ментальне поняття, до якого воно відсилає. Але відносини знака і об'єкта в цю модель не входять<sup>18</sup>. Тобто, образом можна назвати семиотичну конструкцію, що має в ролі знакового засобу деякий первинний знак, а в ролі об'єкта - всі фрагменти дійсності (факти), подібні до цього знаку, в силу того, що цей первинний знак детермінує за принципом подібності з ними вторинний, подібний інтерпретант. Образний зміст, що виникає при функціонуванні представленої семиотичної конструкції способом, в межі може вміщати в себе взагалі всю знакову систему, акумулюючи за принципом подібності взагалі всі знаки.

Зв'язати образ з об'єктом допомагають метафори. Автор метафори встановлює зв'язок між двома поняттями, пропонуючи реципієнту самостійно здогадатися про їхню подібність, реконструювати логіку автора і вибудувати сенс метафоричного повідомлення. Зрозуміти природу метафори ми можемо звернувшись до робіт Поля Рікера.

Поль Рікер звертається до розгляду проблеми теорії метафори, яка лежить між поняттями образу та відчуття. Його теза полягає в тому, що відчуття мають конституїруючу функцію. Теорія метафори досягає своєї мети завдяки процесам уяви і відчуття<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Там само. С.78-81

<sup>18</sup> Sossyur, F. de., 1977. Course of General Linguistics. In: Trudy po yazykoznaniiyu [Works on linguistics]. Moscow. pp. 31—273 (in Russ.).

<sup>19</sup> Рікер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры.

У метафорі, як і в інших тропях, мова відтворює природу тіла, як би забезпечуючи «квазітелесне втілення»<sup>20</sup>, таким чином стропа реалізують мову.

Метафоричне висловлювання діє як редукція зазначеного синтагматичною відхилення, що здійснюється за допомогою встановлення нової семантичної доречності. Ця нова доречність, в свою чергу, підтримується створенням лексичного відхилення, яке, отже, є парадигматичним відхиленням, тобто теорія метафори залежить від семантики пропозиції.

Створення метафори полягає в наділенні непридатної для буквальної інтерпретації мовної конструкції новим прийнятним інноваційним змістом, таким чином створюючи новий сенс. Нова інтерпретація відхиляється від норми, створюючи для метафоричного значення відхилення від норми і ґрунт семантичного конфлікту і нового предикатного значення, яке виникає з руїн буквального значення, тобто значення, що виникає при опорі тільки на звичайні або поширені лексичні значення наших слів<sup>21</sup>.

Смисли будуються за принципом «подібного», що означає бачити однакове, незважаючи на наявні відмінності. Така напруга між однаковістю і відмінністю характеризує логічну структуру подібного. Уява є тим етапом у створенні типів, коли родова подібність не досягла рівня концептуального миру і спокою, але перебуває в охопленні війною між відстанню і близькістю, між віддаленістю і зближенням. Так можна говорити про фундаментальність метафоричної думки в такій мірі, в якій метафора може відкрити загальну процедуру створення понять. Рух до типізації в метафоричному процесі стримується опором відмінності і, як би там не було, переривається фігурою риторики<sup>22</sup>.

За допомогою потоків образів мова починає змінювати логічну відстань, що створює зближення, це об'єднує зображення і уяву в конкретну загальну середу, через яку ми бачимо подібності. Отже, уявляти - означає проявляти зв'язки

---

<sup>20</sup> Там само. с.417

<sup>21</sup> Там само. с.418

<sup>22</sup> Там само. с.419

шляхом уяви. кожен раз цей знову передбачуваний зв'язок розуміється як те, що описує або зображує іконічним знаком.

Теорія уяви призводить Рікера до кордону між семантикою творчої уяви і психологією відтворення уяви, що спонукає до розмежування між вербальним і невербальним. Щоб оцінити внесок теорії образу в метафоричний процес, слід повернутися до вихідного поданням про значення стосовно до метафоричного виразу. Значення - це щось зване змістом на протизагу референції або денотації. У питанні метафоричного висловлювання головним є не «про що» воно, а то, що воно повідомляє.

Питання референції в метафорі є ще однією зі сторін загальної проблеми істинносних вимогань поетичної мови. Як говорить Гудмен в «Мовах мистецтва»<sup>23</sup>, всі символічні системи денотативні в тому сенсі, що вони «створюють» і «відтворюють» реальність. Теорія метафори схожа з теорією моделей настільки, що метафору можна вважати моделлю зміни нашого способу дивитися на речі, способу сприйняття світу. Слово «проникнення» дуже точно передає рух від сенсу до референції, що очевидно в поетичному мовленні. Тут мова не обмежується тільки ідеями і здоровим глуздом, «Ми припускаємо, крім того, референцію», «прагнення встановити істину», що стимулює «наш намір говорити або міркувати» і «змушує нас завжди рухатися вперед від сенсу до референції»<sup>24</sup>.

У метафоричній референції є парадокс, який полягає в її функціонуванні, також як і у функціонуванні метафоричного сенсу. В описанні мовою переважає референційна функція. Описовий знак спрямований назовні, а мова не зациклена на собі заради того, що сказано про дійсність. «Поетична функція, яка є чимось більшим, ніж просто поезія, надає особливого значення відчутною стороні знаків, підкреслює повідомлення заради нього самого і поглиблює фундаментальну

<sup>23</sup> Goodman Nelson. Languages of Art. (1968) Hackett Pub. Co., 1976.

<sup>24</sup> Berggren D. The Use and Abuse of Metaphor. — "Review of Metaphysics", vol. 16, Dec. 1962.

дихотомію між знаками і об'єктами»<sup>25</sup>. Відповідно, поетична і референційна функції є полярними протилежностями, в яких поетична функція орієнтує повідомлення на саме себе, а референція веде мову до нелінгвістичного контексту. Рікер робить висновок, що поетична мова в тій же мірі «мова про реальність», як і будь-яке інше вживання мови, але його референція здійснюється за допомогою складної стратегії, яка скасовує звичайну референцію, притаманну описовій мові.

Згідно з Рікером, однією з функцій уяви полягає в тому, щоб поставити припинення, властивою розщепленої референції, конкретний вимір. Воно бере участь в плануванні нових можливостей переописування світу. Уява є припинення та адресування до чого-небудь, чого немає. Образ як відсутність є негативний аспект образу як вимислу. Саме з цим аспектом образу пов'язана здатність символічних систем «відтворювати» реальність. Вигадка тяжіє до потенційних можливостей реальності в тій мірі, наскільки вони відлучені від дійсних обставин, проявляючи емпіричний контроль. В цьому випадку вигадка є розщепленою структурою референції щодо метафоричного висловлювання. Він і відображає, і доповнює його; відображає в тому сенсі, в якому проміжна роль призупинення, що властиво образу, гомогенна парадоксальною структурі когнітивного процесу референції. Поет породжує розщеплені референції за допомогою створення вимислу.

Розглядаючи поняття відчуття, Рікер зазначає, що вони не є емоціями, що показує на прикладі поетичних відчуттів. Відчуття, як і образи, володіють особливим схожістю з мовою. Вони відображають не тільки наш стану, а є інтеріоризованими думками, супроводжуючи роботу уяви, роблячи схематизовані думки нашими<sup>26</sup>. В цьому випадку, почуття є самоаффектацією,

<sup>25</sup> Jakobson R. Word and Language. — In: Jakobson R. Selected Writings, vol. 2. The Hague, 1962. P. 356

<sup>26</sup> Рікер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры.- С. 430

яка усуває відстані між знаючим і його знанням без зміни когнітивної структури думки і інтенціональної відстані.

Свої роздуми про семіотику образу пропонує нам Джеймс Елкінс<sup>27</sup>. Він говорить про теорію образу як про письмо, яке намагається пояснити те як ми думаємо про образи, як користуємося ними і інтерпретуємо. Він виділяє чотири аспекти в теорії образу: 1. Ця теорія включає в себе психоаналіз, семіотику і фемінізм. 2. Теорію образу можна використовувати як метарозмірковування про можливості і перетворенні образів під час використання вищеперерахованих теорій. 3. Теорія образу Елкінса використовується в тому ж значенні що і у «picture theory» Мітчела. 4. Останнім аспектом Елкінса виділяє проблему виявлення власної позиції під час поглиблення в свою спеціалізацію<sup>28</sup>.

Піднімається питання які смисли семіотика може мати поза лінгвістичних структур і чи існує щось, зване «візуальної семіотикою»<sup>29</sup>? Приклади розбору мальованих мет за межами логічного аналізу відсилає до Нельсону Гудмена, який розробив методи розрізнення образотворчих мет від письмових та умовних знаків. Згідно з цими методам, мальовничі позначки «синтаксично щільні», тому, на відміну від «дискретних» символів алфавіту, кожна така мета змішується з іншого за допомогою плавних нескінченно малих варіацій. Кожну найменшу зміну позначки може змінити її синтаксичні та семантичні функції.

До цього питання звертається Еко, який говорив про свій скептицизм в 60-х рр. Коли «над семіотикою домінував небезпечний вербоцентричний догматизм і, таким чином, статус "мови" приписувався лише системам, керованим подвійною артикуляцією». Проблема в розумінні Еко полягала в тому, що не можна з повною впевненістю стверджувати, що є «іконічним знак». Деякі такі знаки можуть бути

---

<sup>27</sup> Джеймс Элкинс Исследуя визуальный мир [The Visual World: A Collection of Writing by James Elkins [in Russian]

<sup>28</sup> Джеймс Элкинс Исследуя визуальный мир [The Visual World: A Collection of Writing by James Elkins [in Russian]. – с. 172

<sup>29</sup> Там само. с. 172

значущими одиницями, інші можуть формуватися під впливом «неточною виразності» і нести велику кількість змісту не піддається аналізу. І через це, правила керуючі іконічними знаками можуть включати в себе правила інших знаків. Через цю плутанину саме поняття стає нефункціональним<sup>30</sup>.

Є й інші автори, які також скептично ставилися до ідеї незалежної семіотики живопису. У «Структуралістський поетиці» Джонатан Каллер перейменовує Пірсову семиотическую тріаду - іконічний знак, знак-індекс і знак-символ в «іконічний знак, знак-індекс і власне знак». Він робить це для того, щоб виключити як іконічні знаки, так і «знакиіндекси» з семіотики<sup>31</sup>. Його висновки випливають того, що візуальна семіотика не є цілісною теорією.

Ці приклади Елкінса призводить щоб виключити припущення, що візуальна семіотика існує паралельно з лінгвістичної, Так як не існує автономного визначення візуального знака, яке існувало б без прив'язки до лінгвістичних моделей.

Розмірковуючи над питанням чим може бути «образ», Елкінс намагається піти за межі класичних західних уявлень про зображення. Вивчаючи зображення через східну каліграфію, він каже, що живопис і лист дуже близькі за своєю природою. Писемність ж, в свою чергу, несе в собі релігійну роль, яка народжує філософські питання пізнання, сенсу й істини. Одиниця писемності - буква, око сприймає фізичну оболонку літери - штрих. Штрих - порожня оболонка, в якому міститься буква, він засіб для пізнання, «реальне пізнається через реальне; оскільки як штрих, так і конвенціональна сила символізації - реальні»<sup>32</sup>.

## **I.2. Ікона як образ: діалектика історичного виміру образу**

<sup>30</sup> Eco, "Semiotics: A Discipline or an Interdisciplinary Method?", Sight, Sound, and Sense, ed. by Thomas A. Sebeok (Bloomington: Indiana University Press, 1978), 73–83

<sup>31</sup> Culler, Structuralist Poetics, op. cit., 16

<sup>32</sup> Джеймс Элкинс Исследуя визуальный мир [The Visual World: A Collection of Writing by James Elkins [in Russian]. – С. 232

Ікони в побутовому і релігійному сенсі, як і іконічні знаки, теж мають нерозривний зв'язок з поняттям образу.

Історичну роль образів і їх вплив на релігію і мистецтво розглянув Ханс Белтинг в своїй роботі «Образ і культ»<sup>33</sup>. Він простежує якийсь конфлікт між церквою і образами, так як останні були призначені для публічного шанування і виявлення поклоніння перед ними або ж відкидання. Демонстративна природа образів відкривала для церкви можливість регламентування культу. Часто в історії спливала дилема - чи приймати традиційні церковні зображення або відмовлятися від них. У подібних суперечках обидві сторони оспорювали один у одного право на володіння істинною традицією, що визначало справжність тієї чи іншої релігії. Питань духовності також могла загрозувати «матеріальність» використання зображень.

Незважаючи на велику кількість прикладів релігійних культів в історії, образи не є справою тільки релігії, вони є частиною суспільства, хоча часто їх складно розділити в умовах центрування релігії в суспільстві.

Поняття образу пов'язане з поняттям пам'яті. Григорій Великий говорив, що живопис подібно «Писанню веде нас до спогадів. Образи і Писання нагадують нам те, що зафіксовано в історії і натякають на те, що є щось більше ніж історичний факт»<sup>34</sup>. Григорій пише в дев'ятому посланні: «слід почитати того, кого ікона нагадує, як новонародженого або як покійного, але також і в його небесній славі (*aut natum aut passum sed et in throno sedentem*)»<sup>35</sup>.

Зображення містять розповідні елементи, навіть якщо вони і не є розповіддю. Немовля на колінах у матері і мертва людина на хресті нагадують два головні моменти християнської історії. Відмінності між ними обумовлені історичними факторами і викликають спогади в образі або спогади завдяки образу. Однак зображення зрозуміло тільки тоді, коли його зміст дізнаються за Писанням. Воно

<sup>33</sup> Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 752 с.

<sup>34</sup> Там само. с. 23

<sup>35</sup> Там само. с. 24



нагадує про те, що розповідає Писання і додатково сприяє поклонінню особистості і пам'яті про неї.

Приклади благочестивого життя святих є предметом легенд. Про них дізнаються не тільки завдяки Писанням, але і завдяки їх зображенням. Однак поклонятися можна тільки образу, так як він створює необхідний ефект присутності. Образ робить з святого не тільки етичну модель, але і небесну інстанцію, до якої звертаються в разі земної потреби.

У разі зображення Христа і святих образ (Imago) виходить на перший план перед розповіддю (Historia)<sup>36</sup>. Але у випадку з образом складніше зрозуміти значення спогадів, на відміну від розповіді. Культовий образ має силу ще завдяки відношенню до історичності завдяки історичній особистості.

У питаннях культу мова йде не про мистецтві пам'яті, а про зміст спогадів. Предметом спогадів є не тільки те що сталося, а й те що було обіцяно, що забезпечує спогаду як ретроспективний, так і перспективний характер. Образ є символом того, що може бути пізнане лише опосередковано в сьогоденні<sup>37</sup>.

Образи на фотографіях мають початкової справжністю, що є її перевагою, якщо мова йде про справжність зовнішнього вигляду. Образ повинен впливати як особистість і давати переживання особистої зустрічі.

Історичні особистості зазвичай втілювали ідеал святого, який був сформований вже задалегідь. Але якщо особистість святого не підходила під традиційний зразок, то потрібно було спершу побудувати ідеал, який це святий втілював, що займає чимало часу.

Офіційні ідеали повинні були бути бездоганними, так як на них потрібно було не тільки дивитися, в них потрібно вірити.

Образ виконував функцію пізнання святого для вшанування його в рамках культу. Важливим моментом для ікони була її демонстрація для шанування.

---

<sup>36</sup> Там само. с. 23

<sup>37</sup> Там само. с.24

Вшановуючи образ відбувалося «вправа пам'яті ритуального характеру»<sup>38</sup>. Його не можна просто споглядати, йому слід поклонятися разом з громадою згідно запропонованої програми і в установлений день - що і є культом. Цінність спогадів пояснюють легенди створення образів, які розповідають не тільки про історичні обставини (що стверджує справжність вигляду зображуваного персонажа), але і визначають ранг образу, який залежить від давнини образу.

Белтинг задає питання: «чому взагалі образи»<sup>39</sup>? При цьому має на увазі матеріальні зображення. Які завжди заміщають умоглядні образи. Вони складають уявлення про те, взамін чого вони виступають. У разі теологічного підходу, вони представляють особистість, яку не можна побачити, створюючи можливість шанування. При цьому монотеїзм тяжіє до відсутності зображення єдиного Бога. У християнстві тільки Христос і Богоматір, які були тілесно уособлені, могли мати своє зображення і претендувати на універсальний культ. Хоча це і стає темою «спотикання» в питанні загального універсального культу<sup>40</sup>. Хто користувався образами і що з ними робив - це питання відноситься до особистої сфери. Домашній покровитель повинен був вселяти впевненість у фізичному присутності і забезпечити можливість звернення до нього в будь-який момент. У людини була надія на активну роль образу, яка спливала там, де інші не могли і не хотіли більше діяти. Образи заповнювали порожнечі, з якими суспільство власними силами більше не справляється. Тобто ікона могла на себе брати роль гарантії успіху. Коли в VIII столітті, під час нападів арабів, успіх змінив, ікони були дискредитовані, і імператори злякано згадали про гнів Бога на ізраїльтян, коли вони знову впали в шанування ідолів<sup>41</sup>.

Але існує і власне релігійна завдання ікон, яка і є їх головним призначенням. Багато релігії прагнуть зробити видимим предмет благоговіння, взяти його під

---

<sup>38</sup> Там само. с.27

<sup>39</sup> Там само. с.59

<sup>40</sup> Там само. с.60

<sup>41</sup> Shorr D.C.: The Christ child in Devotional Images in Italy during the XIVth Century. New York 1954, Type 6.

своє заступництво і надавати образу то шанування, яке бажали б надавати вищій істоті: звідси і символічні дії перед іконою, є вираженням релігійного благочестя. Так вони дозволяють народу пізнати суть релігії через споглядання.

Так зображення стають носіями культурних текстів, вони зберігають їх як інформацію і підносять глядачам щоб бути побаченими. Вони існували в своєму режимі багато століть, і були єдиною точкою - справжньої станцією донесення інформації. Але в 21 столітті практика фіксації мистецтв і володіння речами суттєво відрізняється від тих, які були під час формування і становлення цих мистецтв. Вальтер Беньямін простежив як змінювалося мистецтво з використанням техніки в повсякденність культури<sup>42</sup>.

Предмети мистецтва підлягають відтворенню та копіюванню за допомогою безлічі технічних способів, репродукування зображень почалося задовго до друкарства і копіювання текстів. На рубежі XIX і XX століть засоби технічного репродукції досягли рівня, перебуваючи на якому вони не тільки почали перетворювати в свій об'єкт всю сукупність наявних творів мистецтва і дуже серйозно змінювати їх вплив на публіку, а й зайняли самостійне місце серед видів художньої діяльності. Але репродукція мистецтва позбавляє його буття «тут і зараз». Копії неможливо передати фізичні і хімічні властивості. Тут і зараз оригіналу визначають поняття його справжності. Справжність будь-якої речі - це сукупність усього, що вона здатна нести в собі з моменту виникнення, від свого матеріального віку до історичної цінності. Оскільки перше складає основу другого, то в репродукції, де матеріальний вік стає невловимим, поколебленний виявляється і історична цінність. І хоча порушена тільки вона, поколеблений виявляється і авторитет речі<sup>43</sup>.

Те, чого позбавляється предмет мистецтва в епоху технічної відтворюваності, Беньямін називає поняттям аури<sup>44</sup>. Репродукційна техніка виводить предмет

---

<sup>42</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости

<sup>43</sup> Там само

<sup>44</sup> Там само. II

мистецтва зі сфери традиції і перетворює з унікального явища в масове. Якщо зміни в способах сприйняття, свідками яких ми є, можуть бути зрозумілі як розпад аури, то існує можливість виявлення громадських умов цього процесу. Поняття аури, яке застосовується до історичних об'єктів, Беньямін ілюструє на предметах природи. До аури відносяться унікальні відчуття, наприклад відчуття далі - ковзати поглядом під час відпочинку по гірській гряді горизонту значить «вдихати ауру цих гір»<sup>45</sup>. Вплив зростання ролі мас породжує тенденцію прагнення наблизити до себе предмети як в просторовому, так і в людському відношенні, як і тенденція подолання унікальності будь-якої даності через прийняття її репродукції. День у день проявляється нездоланна потреба оволодіння предметом в безпосередній близькості через його образ, точніше - відображення, репродукцію.

Твір мистецтва має одиничність, яка дорівнює впаянності його в безперервність традиції. Визиваючи ауру образ існування твору мистецтва ніколи повністю не звільняється від ритуальної функції твору. Тобто унікальна цінність оригінального твору мистецтва ґрунтується на ритуалі, в якому воно спочатку знаходило своє перше застосування. Технічне відтворення мистецтва звільняє його від паразитування на ритуалі<sup>46</sup>.

У сприйнятті творів мистецтва можливі різні акценти, серед яких виділяються два полюси. Один з цих акцентів доводиться на твір мистецтва, інший - на його експозиційну цінність. Діяльність художника можна позначити як служіння культу. З вивільненням окремих видів художньої практики з лона ритуалу ростуть можливості виставляти її результати на публіці. Приховане політичне значення полягає в тому, що сприйняття вимагає певного сенсу, і тут уже непридатний вільно ковзає споглядає погляд. Глядачеві необхідно знайти певний підхід. У цьому йому допомагає супутній текст - директиви, які отримує від написів до фотографій в ілюстрованому виданні той, хто їх розглядає, приймають незабаром

---

<sup>45</sup> Там само

<sup>46</sup> Там само. IV

ще більш точний і імперативний характер в кіно, де сприйняття кожного кадру зумовлюється послідовністю всіх попередніх<sup>47</sup>.

Актор, який працює на публіці, транслює акторську майстерність за допомогою своєї персони, в кіно цю роль виконує технічна апаратура. При цьому публіка спостерігає за грою з позиції камери, що робить її головним критиком і експертом в оцінці гри актора. Для кіно важливо не стільки те, щоб актор представляв публіці іншого, скільки те, щоб він представляв камері самого себе. Завдання актора театру зануриться в роль, в той час як гра актора кіно не є єдиним цілим і складається з окремих дій<sup>48</sup>.

На думку Беньяміна, звукове кіно відкриває абсолютно новий погляд на світ. У театрі є точка, з якої ілюзія сценічної дії не порушується, в кіно такої точки немає. Ілюзія в кіно досягається за допомогою монтажу<sup>49</sup>.

Для прогресивного відношення характерно при цьому тісне сплетіння глядацького задоволення, співпереживання з позицією експертної оцінки. Таке сплетіння є важливий соціальний симптом. Чим сильніше втрата соціального значення будь-якого мистецтва, тим більше розходяться в публіці критична і гедоністичних установка. Звичне споживається без всякої критики, дійсно нове критикується з огидою. У кіно критична і гедоністична установка збігаються. При цьому вирішальним є наступна обставина: в кіно як ніде більше реакція окремої людини - сума цих реакцій становить масову реакцію публіки - виявляється з самого початку обумовленої безпосередньо майбутнім переростанням в масову реакцію. Але також Беньямін зазначає, що маси - це матриця, з якої всяке звичне ставлення до творів мистецтва виходить переродженим. Маси шукають розваги, в той час як мистецтво вимагає від глядача концентрації. Розвага і концентрація являють собою протилежність - глядач, концентруючись на мистецтві, занурюється в нього, а маси що розважаються занурюють мистецтво в себе. Кіно

---

<sup>47</sup> Там само. VI

<sup>48</sup> Там само. VIII

<sup>49</sup> Там само. IX

витісняє культове значення не тільки тим, що поміщає публіку в позицію для оцінювання, але тим, що ця позиція в кіно не вимагає уваги. Публіка виявляється екзаменатором, але розсіяним<sup>50</sup>.

Ідеї Беньяміна розвиває Жорж Діді-Юберманн - він звертається до суті критичного способу<sup>51</sup>. Він висуває гіпотезу про деякі стани ауратичного досвіду. Він каже, що об'єкти «дивляться» на нас з точки, яка здатна повернути наше «бачити» в фундаментальні умови його власної феноменології. Діалектичні образи створюють зв'язок між подвійний дистанцією почуттів (наприклад між оптичним і тактильним), і подвійний дистанцією смислів (семіотичних з їх двозначністю, з їх власної неоднорідністю)<sup>52</sup>. Такий зв'язок існує спочатку, хоча виявляється постфактум - але цей «постфактум» присутній з самого початку. Відношення двох дистанцій конструюють те, що не є чисто сенсорним(що походять з почуттів) або чистим пригадування, що і називається аурую. З чого можна зробити висновок, що образ спочатку діалектичен, але Діді-Юберманн, слідом за Беньяміном, визначає деякі тези: початок не є концептом, бо воно не історична парадигма; воно не є джерелом речей і в його завдання не входить інформувати нас про їх походження. Початок є нам як симптом, тобто як якийсь критичне формоутворення, яке володіє шоківим аспектом, що має здатність «робити видимим». Беньямін порівнює початок з виром річки, який з одного боку засмучує нормальний перебіг, а з іншого піднімає на поверхню тіла, повертає їх, але висвітлює лише на мить<sup>53</sup>.

Справжній образ повинен бути нам як образ критичний: образ в стані кризи, образ, який критикує образ - виходить, здатний спрацювати і опинитися дієвим теоретично, - і, тим самим критикує наші звички бачити його в той момент коли,

---

<sup>50</sup> Там само. XII

<sup>51</sup> Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin. P. 124—125; Perret C. Walter Benjamin sans destin. P. 112—117

<sup>52</sup> Диді-Юберманн Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001.

<sup>53</sup> Там само. с.149

дивлячись на нас, він примушує нас дивитися н нього по-справжньому. Річковий вир є алегорією, яка дозволяє сприйняти якусь структуру і в той же момент ввести її в шоковий стан<sup>54</sup>.

У діалектичних образах ми чітко бачимо діючу структуру, але вона також породжує не оформлені регулярні форми, слідства безперервних деформацій. Це створює двозначність, що є зримим образом діалектики, що розуміється в даному випадку не просто як невизначений стан, але як справжня ритмічність шоку. Діалектичний образ не буває критичною роботою пам'яті, що береться за все, що залишилося в знак всього утраченого, через що поняття аури не так сильно суперечить поняттю сліду<sup>55</sup>.

Беньямін розумів пам'ять не як володіння спогадами, а як діалектичне наближення до зв'язку між минулим і його місцем. Розкладаючи німецьке слово Erinnerung, що позначає спогад, він діалектизував частку er - знак, стану що зароджується або виходу до мети - з ідеєю inner, тобто ідеєю внутрішнього, того що знаходиться глибоко<sup>56</sup>.

Діалектичний образ створює і продукує історію через «критичне» взаємопроникнення минулого і сьогодення як симптом пам'яті і таким чином стає початком. Це загальна точка історичної та художньої площин - створюючи поетичну форму (ту форму, яка є діалектичною, так як є образом і пам'яті і критики одночасно) перетворюючи турбує навколишні дискурсивні поля. Після чого історична свідомість саме зіштовхує минуле і сьогодення з метою досягнення початку і ролі форм, що створює нове ставлення дискурсу до твору, що є новою формою дискурсу, що в свою чергу впливає на навколишні дискурсивні поля.

Підсумовуючи слід відмітити, що образ за репрезентативними якостями має спільні риси з іконічними знаками, що можна назвати гіпоіконами, прикладом

---

<sup>54</sup> Там само. с. 150

<sup>55</sup> Там само. с.152

<sup>56</sup> Там само. с.154

чого є фотографії, картини та відео та інші зображення. Іконічний знак функцію подібності і відрізняється від ікони за своїм способом буття.

Зображення як текст використовують мовну номенклатуру для використання денотативних сміслів, що стає інструментом маніпуляції читачем. Образом можна назвати семіотичну конструкцію, в якій існує первинний знак і об'єкт дійсності. Зв'язати їх допомагають метафори.

Метафори діють як встановлення нових семантичних доречностей і підтримуються створенням семантичного відхилення. Функція метафори полягає у створенні інноваційного змісту що народжує новий сенс.

Образ може поставати перед нами як ікона, що веде нас до релігійних та історичних основ вичання даного питання. Історична особистість створює істинність образу саме через свій історичний контекст. Образ з самого початку має діалектичну природу, бо знаходиться між почуттям і пригадуванням. Цей зв'язок і називається аурую.



## РОЗДІЛ II . ПЕРФОРМАНС ТА МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ

В гуманітарних та суспільних науках та дослідженнях як реакція на зміну культурних умов відбувались так звані повороти в теоритичних розробках.

Перформативний поворот- тема, яку нам цікаво дослідити для здобуття необхідних знань у подальшому дослідженні теми.

### II.1.Перформативний поворот та концепція перформанса

Дослідження культурних поворотів займають важливе місце в контексті філософських, культурологічних та соціальних дискурсах. Весь світ театр, а люди в ньому актори, проте суспільства не слід розуміти лише як театральні сцени з різними ролями, персонажами та розповідями. Тим не менше, в останнє десятиліття соціальне дослідження багато працювало з метафорами перформанса та методологіями «перформативного повороту». Необхідно розглянути результати перформативної методології . Питання часу, що є одним з основних в перформативній теорії може змінювати сенс, а також створювати непорозуміння в перформативних соціальних науках.

«Перформативний поворот» у дослідженнях зосереджується на здійсненні словесних, тілесних та мультимодальних виставах мистецьких чи соціальних практик, наприклад, мистецтва, драми тощо, а отже, на здійснення поодиноких та тимчасових подій. «Перформативний поворот» в методології якісних соціальних досліджень тягне за собою перехід від парадигми «вистави» до прийомів мистецтва/перформансу. Вистава відбувається як постановка перед аудиторією або з аудиторією в певний час. На короткий час вистава скасовує порядок нормального життя і надає глядачам нові уявлення. Основна передумова виступу - специфічне «обрамлення». Аудиторія повинна бути там фізично чи практично, і вистава потребує конституційного значення для цієї спеціальної аудиторії. Таким чином, частими колокаціями виступу є танець, мистецтво чи гра. Узгодження фізичної присутності та уявлення викликає надзвичайне посилення на сучасність

у контексті виконання. Тому перформативні прийоми, такі як акторська майстерність, танці, малювання, фотографія, музика та відео - це мистецтво в сучасній продуктивності. Вони є «разовими» явищами<sup>57</sup>. Продуктивність як «сенсація»<sup>58</sup> втрачає, записуючи багато того, про що насправді йдеться. Представлення таких виступів, як відео, записи чи фільми, відфільтровують саме цілісність, яка робить виступ унікальним - тимчасовою безпосередністю.

Через їхню конституцію використання перформативних прийомів у спеціальних дослідженнях повинно мати парадокс: результативність відбувається в сьогоденні і відбувається лише один раз. Одним з результатів цієї аксіоми є те, що кожне представлення вистави як тексту, дискусії чи фільму стосується минулого. З семіотичної точки зору «виступ тексту» означає «кожну одиницю дискурсу, словесну, невербальну чи змішану, що є результатом співіснування декількох кодів (та інших факторів теж...) та має конституційні передумови повноти та узгодженості»<sup>59</sup>. Основним моментом у контексті перформансу є перетворення минулого «дослідження» у сьогодення одержання кольором уявлень як способу інформування про майбутнє. Але навіть як презентація - минуле все ще залишається минулим. Перформативне дослідження вирішує цей парадокс шляхом концептуалізації виконання як певної граничної фази ритуалу. За словами Віктора Тернера (1969), різниця часу в контексті ритуалу порівняно з лінійним уявленням про час полягає в концепції «liminalis». У цій перспективі лімінальна фаза ритуалу витісняється поза часом і становить власний «ритуальний час»<sup>60</sup>.

Аргумент полягає в тому, що шляхом аутсорсингу проблеми присутності в теорії ритуалу за допомогою Тернера, перформативні прийоми допускають генетичну

---

<sup>57</sup> Thrift, Nigel. Afterwords. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, 213-255.

<sup>58</sup> Desmond, Jane C. (Ed.) *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. Durham, NC: Duke University Press

<sup>59</sup> De Marinis, Marco. *The semiotics of performance*. Bloomington: Indiana University Press. 1993. – p.47

<sup>60</sup> Turner, Victor W. *The ritual process. Structure and anti-structure*. London: Routledge and Kegan Paul. 1969.- pp.94-130

помилку. Генетична помилка - це забуття того, що первинна цінність або сенс події не має необхідних зв'язків з її генезисом в історії<sup>61</sup>. З погляду перформативних прийомів минуле визначає сучасність, а теперішнє визначає майбутнє як теперішнє. Ця стаття заперечує проти такого роду генетичної концепції часу розвитку; натомість він бачить події як не причинно обумовлені. Кожна подія, вистава, ритуал тощо повинні розглядатися як автономна та умовна подія з власними умовами та власною структурою часу. Сенс минулого для сьогодення стосовно події чи вистави є не фіксованим, а радикально неоднозначним. Тут, як і у феноменологічній нерепрезентативної теорії, культурна географія пропонує теоретичний підхід з 1990-х років, який концептуалізує проблему сингулярності події у часі<sup>62</sup>. Теорія нерепрезентативності пов'язана з потоком практик у часі, з презентаціями що виробляються діючими в сьогоденні, а не після реконструкцій події. Теорія нерепрезентативності намагається зробити дві пов'язані речі: по-перше, створити онтологію, яка сприймає життєві практики серйозно, по-друге, забезпечити різні засоби посилення творчості цих практик за допомогою різних перформативних методів. Необхідно розкопати методологію «перформативного повороту» з точки зору висвітлення наслідків генетичної концепції часу розвитку для будь-якої перформативної науки та, по-друге, показати можливості теорії нерепрезентації замість методологічних обмежень теорії ритуалу.

Понятті перформансу не дуже рідкісне, одним із перших, хто активно використав його, був Ірвінг Гоффман. Для нього «перформанс» означає «всю діяльність індивіда, яка відбувається в період, позначений його постійною присутністю перед певним набором спостерігачів і який має певний вплив на спостерігачів»<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Bradley, Ben. Two ways to talk about change: "The child" of the sublime versus radical pedagogy. In Betty M. Bayer & John Shotter (Eds.), *Reconstructing the psychological subject. Bodies, practices and technologies*. pp.68-93.

<sup>62</sup> Thrift, Nigel. *Spatial formations*. London: Sage Publications. 1996

<sup>63</sup> Goffman, Erving. *The presentation of self in everyday life*. London: Allen Lane The Penguin Press. 1969. – p. 19

У більшості основних термінів перформанс можна розуміти як «показ вчинку»<sup>64</sup>. Такий погляд дає можливість ритуалу в мистецтві та театрі підпадати під єдиний термін «перформанс». Неоднозначність цього мінімального визначення породжує багато дискусій навколо концепції перформансу. За словами Річарда Шехнера, перформанс відбувається в різних ситуаціях, які не завжди відрізняються один від одного. Виконання відбувається в повсякденному житті, як приготування їжі, спілкування або, можливо, пиття, в мистецтві, в спорті та інших розвагах, в техніці, в бізнесі, в грі, в сексі та в ритуалах, як священних, так і світських<sup>65</sup>. Семантична плутанина стає очевидною, якщо задавати питання, що робить виконавське мистецтво «перформативним»? Або лише «що робить конкретний показник перформативним»? Відповідь на ці запитання, як правило, спрямовується в тому напрямку, в якому перформанс залучається до фізичної присутності людей, демонстрація яких робить їх перед публікою. Однак визнання того, що наше життя упорядковане згідно з повторними та соціально санкціонованими зразками поведінки, тобто нормами, призводить до можливості розглядати всі види людської діяльності як перформанс<sup>66</sup>.

Характерною рисою є те, що воно перевищує межі між різними засобами масової інформації завдяки естетичному перетину. На відміну від «що відбувається», яке ставить митця чи глядача у відкриту, не повторювану ситуацію, щоб розмити чи замазати відмінність між життям / мистецтвом, вистава затуляє на відстань між мистецтвом і повсякденним життям і творить у цьому спосіб визначення внутрішнього простору в соціальній реальності. Крім того, мистецька вистава демонструє ретельно сплановану драматургію і є аналітично заплутаною. Ця аналітична структура повинна бути організована для публіки під час виступу.

По суті, є три різні концепції перформативності, які можна диференціювати. У найзагальнішому сенсі, перформативність - це виконувати чи демонструвати

<sup>64</sup> Grimes, Ronald L. Ritual theory and the environment. In Wallace Heim, Bronislaw Szerszynski & Claire Waterton (Eds.), *Nature performed: Environment, culture and performance*. -pp.31-45

<sup>65</sup> Schechner, Richard. *Performance studies. An introduction*. London: Routledge.- p.31

<sup>66</sup> Carlson, Marvin Albert. *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge. 2004.- pp.2-3

певну здатність чи вміння, наприклад. Театр у деяких формах, особливо більш модерністських, потрапляє до цієї категорії, як і інші форми розваг, наприклад, мистецтво, спорт тощо<sup>67</sup>. Друга концепція перформативності включає, наприклад, показ або свідому презентацію спостережуваної та культурно закодованої моделі поведінки. Джеймс Лірі прикладом цього наводить "ритуалізовані" кулачні бійки між відвідувачами чоловічої статі в барах сільського сільського Близького Заходу США. Тут спочатку жорстокі та непередбачені поєдинки між відвідувачами бару були нормалізовані у напівсильну форму напівтеатральної барної вистави. У цьому випадку існує підсвідомий сценарій, який гарантує, що в цих поєдинках, які виробляються спеціально для інших відвідувачів бару, ніхто не зазнає серйозних поранень і, що ще важливіше, кожен здобуває підвищення репутації<sup>68</sup>. Третя концепція перформативності спрямована на загальний успіх діяльності в контексті заданого стандарту, який навіть не має бути чітко сформульований. У цьому випадку завдання оцінювання успішності вистави покладається на аудиторію і не залишається за виконавцем. Формами цього виду є, наприклад, ритуалізовані дії з колективною метою, поза розвагами та мистецьким експериментом, які наводить Метт Томільсон. Ритуал «Масу семи» (ланцюгові молитви) на Фіджі є прикладом такого виступу. У цьому процесі влада предків, яка вважається потенційно небезпечною, повинна бути заглушена молитвами, а сила живих людей, які уявляють себе безсилими, посилюється<sup>69</sup>. Ще один приклад такої концепції перформанса - організоване гонки лисиць в сільській Англії. Виконавець передає рішення про оцінку заходу, вдалий він чи ні, глядачам, переважно сільським та консервативним людям сіл, які беруть участь,

---

<sup>67</sup> Там само. с. 4

<sup>68</sup> Leary, James P. Fists and foul mouths. Fights and fight stories in contemporary rural American bars. *Journal of American Folklore*, 89, 27-39.

<sup>69</sup> Tomlinson, Matt. Ritual, risk, and danger: Chain prayers in Fiji. *American Anthropologist*, 106(1),-pp.6-16.

спостерігаючи за забоем. Вони виступають як аудиторія та учасники<sup>70</sup>. У контексті вистави значення, яке надає аудиторія, обумовлене тим самим не просто своєю функцією обрамлення як адресата культурних смислів або повідомлення / інформації, а й передачею відповідальності за успіх вистави, тобто процес комунікації між виконавцем та аудиторією. Публіка є рівноправним партнером і неодмінною умовою виступу<sup>71</sup>.

Актор або виконавець функціонує як середовище цього спілкування, показаного вище. Виконавець як засіб перетворює мистецтво в реальність, сприймаючи і розшифровуючи інформацію. Основне завдання виконавця полягає у перенесенні ідеї мистецтва, наприклад, п'єси, драми чи інсталяції у тривимірну (у випадку з плівкою двовимірну) форму та у часі. Таким чином, у виконанні першого типу, показаному вище, виконавець / актор переводить ідеалістичний, чисто ментальний або текстовий сценарій у «переживану» реальність, яка є пізнаваною, відчутною та помітною для аудиторії під час виступу<sup>72</sup>.

Незважаючи на смислову ширину поняття перформансу, ця теорія отримала власну розробку та методологію з середини 1990-х. Як правило, це описується як «перформативний поворот». Перші спроби пов'язати теорію перформансу із гуманітарними науками почалися в середині 1970-х. Річард Шехнер визначив сім елементів, які, з одного боку, повинні бути важливими складовими кожного перформансу, і з іншого боку, ескізи та перекриття діапазонів суспільствознавства та перформанса з метою з'єднання обох полів. Шехнер визначає перформанс в повсякденному житті, структурах спорту, ритуалі, грі та політичній поведінці, в аналізах різних моделей спілкування, в зв'язку між патернами людської та звіриною поведінкою, в аспектах психотерапії, що

<sup>70</sup> Marvin, Garry. A passionate pursuit: Foxhunting as performance. In Wallace Heim, Bronislaw Szerszynski & Claire Waterton (Eds.), *Nature performed: Environment, culture and performance* - pp.46-60

<sup>71</sup> Carlson, Marvin Albert. *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge. – p.14

<sup>72</sup> Simmel, Georg. Zur Philosophie des Schauspielers. In Michael Landmann (Ed.), *Georg Simmel: Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse* -pp.75-95

підкреслюють взаємодію людей, етнографії та передісторії і побудові уніфікованих теорій перформансу як теорій поведінки<sup>73</sup>. Перформанс як подія перетинає межі, які відрізняють мистецтво від повсякденного життя та різних наукових категорій. Внаслідок цих трансгресій наука почала вважати перформативну поведінку, наприклад, як люди, що «грають» за гендерною ознакою, підкреслюючи свою розроблену ідентичність або представляючи різні проекти самоврядування в різних ситуаціях<sup>74</sup>.

Деякі напрями наук розглядають теорію перформанса як метафору, яка має методологічні можливості. Перформанс як метафора відноситься до еволюції тези «життя – театр» до погляду «життя як вистава». Метафора перформанса відображає зростаюче невдоволення традиційними суспільними науками та їх розуміння практикою як текстом чи уявленням справді символічних понять. Метафора - це вираз для реверсії від систем уявлень до процесів практики та перформанса. Навпаки, поняття теорії перформанса спрямоване скоріше на дії, ніж на тексти, а не на фізичне середовище існування, ніж на символічні структури. Вона спрямована скоріше на активну соціальну побудову реальності, ніж на її уявлення. З цієї причини Найджел Тріфт визнає шість характеристик перформанса<sup>75</sup>. Перформанс є поширенням повсякденної поведінки та дії; вона є лімінальною за своєю внутрішньою структурою<sup>76</sup>. Як один з перших антропологів, що досліджує поняття «перформанса», Тернер поєднує свою структуровану модель ритуалу із структурою, що базується на перформансі, і розширює структуралізм. Однак йому не вдається подолати «структуралістичне» мислення, хоча вперше реалізує поняття перформативного характеру

---

<sup>73</sup> Schechner, Richard. Performance and the social sciences: Introduction. *The Drama Review: TDR*, 17(3), 3-4.

<sup>74</sup> Schechner, Richard. What is performance studies anyway? In Jill Lane & Peggy Phelan (Eds.), *The ends of performance* pp.357-362

<sup>75</sup> Thrift, Nigel. Afterwords. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, -pp.213-255.

<sup>76</sup> Turner, Victor W. Variations on a theme of liminality. In Sally F. Moore & Babara G. Myerhoff (Eds.), *Secular ritual* -pp.36-52

етнографії<sup>77</sup>. Перформативність бере участь у побудові нестабільних часів, вона бере участь у побудові нестабільних просторів, просторів можливостей або «як би просторів». Вистава може бути пов'язана з гріхом, однак він настільки ж нормативний. Нарешті, існує проблема ілюстрації виразу та змісту вистави існує у словах і на письмі, а не у виконанні<sup>78</sup>. Два приклади ілюструють широке визначення та «смыслову ширину» терміна перформанс, пов'язаний з останньою характеристикою мовних уявлень про перформанс. Голландський культуролог Йохан Хейзінга розуміє роботу історика як перформанс, оскільки дослідник змушений самостійно робити уявлення про суспільне життя, події та сутності. Ця концепція порівнянна з концепцією драматурга, який пише п'єсу. Історична книга, таким чином, є сценарієм виступу історика та його уявлення про історію<sup>79</sup>. Точно так само Майкл Хатт описує ритуал линчування американського Півдня в 19 столітті як перформанс з фіксованим сценарієм, що перевело расистську ідеологію в абсолютну відмову від конституційних прав афроамериканців і в заперечення чорної суб'єктивності<sup>80</sup>.

Цей семантичний зріз теорії перформанса був цікавим дослідникам ще з «повороту складності» («complexity turn»)<sup>81</sup>, оскільки він визнає соціальну та фізичну складність сьогодення та потребу у відповідній методології дослідження. «Поворот складності» - це реакція на загальне спостереження в суспільних науках, що процеси не можуть бути пояснені простими причинно-наслідковими механізмами. Тому соціальні науки змушені розробляти нові методи, щоб успішно і продуктивно боротися зі складністю сучасності. З цієї причини Лоу та Юррі вимагають розробити «брудні методи» як методичну еволюцію. Класичні методи сучасної науки не пристосовані до умов сучасного суспільства, оскільки

<sup>77</sup> Turner, Edie & Turner, Victor W. Performing ethnography. In Henry Bial (Ed.), The performance studies reader pp.323-336

<sup>78</sup> Thrift, Nigel. Afterwords. Environment and Planning D: Society and Space, 18, -pp.213-255.

<sup>79</sup> Huizinga, Johan. History changing form. Journal of the History of Ideas, 4(2),- pp. 217-223.

<sup>80</sup> Hatt, Michael. Race, ritual, and responsibility. Performativity and the southern lynching. In Amelia Jones & Andrew Stephenson (Eds.), Performing the body/ performing the text.- pp.76-88

<sup>81</sup> Urry, John. The complexity turn. Theory, Culture and Society, 22(5), 1-14.



вони є перформативними, тобто мають навіть власну дію. Ці методи роблять розрізнення, і вони допомагають суб'єктам існування, яке просто існує завдяки дослідницькому процесу<sup>82</sup>.

Спеціальні дослідження поки що методологічно ґрунтуються на неприйнятті сингулярності події і спрямовані натомість отримати ширше розуміння світу. Але якщо якісні методи дослідження зосереджуються на ясності та точності та мінімізації невизначеності, вони стають обмежувальними. Точність та безпека у формуванні уявлень про соціальну реальність повинні бути замінені моментом виникнення надзвичайних ситуацій<sup>83</sup>, тобто через визнання складності соціального світу, який є багат шаровим і не може бути проілюстрован репрезентаціями точно та за допомогою використання підходів до мистецтва. Категоризація та однастайність повинні підходити до розуміння відкритості, рефлексивності та рекурсивності під час процесу дослідження, щоб забезпечити якісне дослідження, яке «наближає» складність соціальної реальності<sup>84</sup>. Отже, якісна методологія вимагає зміни точки зору, яка може спиратися на ідею ефективності для задоволення цих вимог складності та комплексності. Учасники та відкриті методи перформанса, такі як театр, танець та пантоміма, повинні надавати перевагу традиційним методам породження уявлень, таких як інтерв'ю, групові дискусії чи етнографія, як центр спектру методів.

## **II.2. Проблема синхронізації минулого та майбутнього в перформансі**

«Перформативний поворот» від парадигми «презентації» до технік мистецтва/перформансу ставить проблему «синхронізації», тобто минулого і

---

<sup>82</sup> Law, John & Urry, John. Enacting the social. *Economy and Society*, 33(3), 390-410.

<sup>83</sup> Nassehi, Armin & Saake, Irmhild. Kontingenz: Methodisch verhindert oder beobachtet? Ein Beitrag zur Methodologie der qualitativen Sozialforschung. *Zeitschrift für Soziologie*, 31(1), 66-86.

<sup>84</sup> Davis, Gail & Dwyer, Claire. Qualitative methods: Are you enchanted or are you alienated? *Progress in Human Geography*, 31(2), 257-266.

майбутнього, узгодженого із застосуванням хронометричного виміра часу<sup>85</sup>. Перформанс проводиться лише один раз і в сьогодні. Усі записи, отже, неминуче є репрезентаціями. Однак принципи методології спрямовані на передачу знань. Методичні процедури транспортують дослідницькі «події» в носій інформації, наприклад, передачу знань людини, даних в інтерв'ю в тексті. Оцінюється і згодом методично контролюється лише збережена інформація, тобто репрезентація. Також критиці піддається парадигма репрезентації в аналізі наукових даних<sup>86</sup>. Зосередженість на зображенні чи зображенні соціальної реальності ігнорує посилання на предмети, артефакти чи інструменти в аналізі, тобто на матеріальний аспект середовища. Таке звуження викликає можливе спотворення, оскільки матеріальне середовище може справити вплив на соціальне середовище учасників та їх дію<sup>87</sup>.

Антонім поняття репрезентації - «втручання» (intervention) - допомагає розробити можливу альтернативу, яка здатна включити сюди матеріальні аспекти життя. Цей метод повинен втручатися експериментом чи перформансом, тоді як згідно з традиційною репрезентативною методологією дослідження лише відображає або ілюструє те, що існує. Реактивний метод лише ілюструє<sup>88</sup>. Необхідне втручання не досягається за допомогою простої документації вистави, як у відеофільмах, або у фотографії та аудіозаписах: перформативність втрачає характер і фізичність під час запису, вона втрачає таким чином свою безпосередність.

Проблема синхронізації в контексті перформативного повороту стає зрозумілішою щодо теорії часу німецького соціолога Нікласа Люманна. За його

---

<sup>85</sup> Luhmann, Niklas. Gleichzeitigkeit und Synchronisation. In Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung 5. Konstruktivistische Perspektiven* -pp.95-130

<sup>86</sup> Crang, Mike (2003). The hair in the gate: Visuality and geographical knowledge. *Antipode. A Radical Journal of Geography*, 35(1-2), 238-243.

<sup>87</sup> Nersessian, Nancy J. & Osbeck, Lisa M. (2006). The distribution of representation. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 36(2), 141-160.

<sup>88</sup> Rheinberger, Hans-Jörg (2001). Objekt und Repräsentation. In Bettina Heintz & Jörg Huber (Eds.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten* pp.55-61.

словами, еволюція в даних умовах на землі могла будувати лише системи, наприклад, рослини, перформери, технології, національні держави, тварини, підприємства тощо, які можуть ставитись до свого середовища як до сімультанного середовища. Усі операції систем сприймаються лише одночасно. Усі системи можуть працювати лише в один і той же час. З точки зору однієї системи жодна інша система не може діяти в майбутньому. Саме ця абсолютна одночасність усіх наземних систем створює такі терміни, як невизначеність, ризик, шахрайство або уточнення<sup>89</sup>. Філософський аргумент Нікласа Люманна точно описує парадокс теорії перформанса, який виникає, коли перформанс розуміють як більше, ніж просто виставу. Виконання відбувається лише один раз і не відтворюється. За допомогою запису та представлення він втрачає свою безпосередність та інформацію, яка з ним пов'язана. Звичайні якісні методи дослідження аналізують сьогодення лише через уявлення. Таким чином минуле пов'язане з майбутнім шляхом зберігання уявлень у теперішньому, яке можна розуміти як одиницю різниці до/після, тобто поточного моменту, і шляхом застосування цих уявлень у майбутньому. Таким чином, дослідження має прогностичні твердження або прогнози щодо колективної дії або використання технологій тощо. Однак, така «тактика»<sup>90</sup> провалюється у випадку перформанса, оскільки фізична присутність і безпосередність не може бути збережена (у часі) безпосередньо як уявлення, тобто поширюватись у майбутнє, не втрачаючи «безпосередності».

У теорії перформанса два теоретичні положення вирішили проблему синхронізації. Раніше обговорення часу в теорії продуктивності базувалося на теорії ритуалів або на поняттях соціальної взаємодії, тобто на теорії перформативності в мові<sup>91</sup>. Ритуальна теорія передбачає, що кожна людська культура знає лінійні та циклічні часові уявлення. Він трактує це як повсякденний

---

<sup>89</sup> Luhmann, Niklas (1993). Gleichzeitigkeit und Synchronisation. In Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung 5. Konstruktivistische Perspektiven* pp.95-130

<sup>90</sup> de Certeau, Michel (1988). *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.

<sup>91</sup> Carlson, Marvin Albert (2004). *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge.-p.74

і священний час. Лінійний час - це час щоденної дії. Лінійний час залишається відносно однаковим, незважаючи на різноманітність людських культур. Навпаки, циклічні часові терміни мають своє місце у священному та ритуальному спілкуванні. Фундаментальні відмінності між часовими поняттями людських культур існують лише «тут»<sup>92</sup>. Сьогодні функція ритуалу полягає у встановленні всередині суспільства другого рівня розуміння часу, окремого від домінуючого, раціонального, обчислювального часу - у сучасному суспільстві повсякденна практика підпорядкована раціональному розумінню часу. Ритуал реалізує новий сенс і новий погляд на час, відірваний від цього абстрактного часу<sup>93</sup>. Функцією ритуалу є розширення часових структур суспільства. Ритуальному часу ніколи не дозволялося стати «минулим» у сучасному розумінні цього терміна, як історично витіснене сьогоденням, тобто одиницею різниці до/після нього<sup>94</sup>.

Через таку функцію ритуалу як розширення соціальних часових структур теорія перформанса може спиратися на людський досвід і не залежати від абстрактної логіки сучасного часу. Обрядова логіка часу знаходить свою емпіричну відповідність у символічному та практичному зв'язку між часовими класифікаціями даного суспільства та соціальним розшаруванням. Різні уявлення про час у суспільстві легітимізують соціальну нерівність. У традиційних суспільствах з традиційними моделями обчислення часу може спостерігатися сильна асоціація точок відліку часу та економічної діяльності. Часова концепція цих товариств відповідає спеціальним та найважливішим економічним діям, таким як посадка, збирання врожаю, полювання чи рибальство. Часова концепція ритуалів не відповідає цій економічно орієнтованій позиції, а функціонує незалежно від цієї рамки. Таким чином, учасники ритуалу виділяються із

<sup>92</sup> Bloch, Maurice (1977). The past and the present in the present. *Man*, New Series, 12(2), 278-292.

<sup>93</sup> Bradley, Ben (1998). Two ways to talk about change: "The child" of the sublime versus radical pedagogy. In Betty M. Bayer & John Shotter (Eds.), *Reconstructing the psychological subject. Bodies, practices and technologies* -pp.68-93

<sup>94</sup> Loy, David R. (2001). Saving time. A Buddhist perspective on the end. In Jon May & Nigel Thrift (Eds.), *Timespace. Geographies of temporality* (pp.262-280)

соціальної структури та позиціонують себе як еліту<sup>95</sup>. Як було зазначено раніше, всі операції систем можуть сприйматись лише одночасно. За словами Моріса Блоч, проте в контексті ритуалу минуле діє в сьогоденні через смислове відношення. Семантика функціонує як пам'ять, яка передає значення з минулого в сучасність. Присутність як одиниця різниці до/після пояснюється тим самим лише через синхронний погляд на минуле. Тому це смислове відношення викликає той факт, що минуле завжди є предметом сьогодення<sup>96</sup>. Незважаючи на це смислове відношення, одна проблема в цій часовій моделі все ще залишається і є причиною відмови від ритуальних часових концепцій у теорії перформанса. Навіть у ритуальній теорії діяхронічний час залишається підпорядкованим синхронному часу, тобто діяхронічний час як історичний розвиток зрозумілий лише як порівняння більш ранніх і пізніших синхронних часів<sup>97</sup>.

Теорія перформанса перейшла до нової концепції перформативності, яка походить від лінгвістики<sup>98</sup>. На думку Джона Остіна, перформативність означає той факт, що мовне вираження не просто відбувається, але одночасно здійснює дію. Наприклад, речення «Я оголошую вас чоловіком і дружиною» є перформативним, оскільки мета полягає не в звуковій послідовності, а в дії шлюбу. Таким чином, згідно з Остіном, можна виділити перформативні дієслова, які з'єднують дію і говоріння. Перформативність, на цей погляд, можна загалом визначити як той факт, що знаки не просто описують світ, це позначає його референтний вимір, але одночасно змінюють його<sup>99</sup>. Прикладом перформативності знаку є спроба впровадження нормативних стандартів поведінки щодо забруднення сільських територій Англії за допомогою брошур, які дають точні вказівки щодо «правильної» поведінки у сільській місцевості.

<sup>95</sup> Burman, Rickie (1981). Time and socioeconomic change on Simbo, Solomon Islands. *Man, New Series*, 16(2), 251-267.

<sup>96</sup> Bloch, Maurice (1977). The past and the present in the present. *Man, New Series*, 12(2), 278-292.

<sup>97</sup> Barnes, J.A. (1971). Time flies like an arrow. *Man, New Series*, 6(4), 537-552.

<sup>98</sup> Carlson, Marvin Albert (2004). *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge.

<sup>99</sup> Winkler, Hartmut (2004). *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*.

Брошури використовували перформативність мовного вираження і фактично призвели до зменшення забруднення в певних районах<sup>100</sup>. П'єр Бурдіє, бачить, що причина дії через мову криється не в самій мові, а в силі мовця. Запорука розуміння ефективності мови полягає в самому дискурсі, в мовній «субстанції» мови. Для нього влада і авторитет у мові завжди випливають із соціального. Саме потужність оратора. Мова може лише проявляти, представляти та символізувати цей авторитет, тому соціальний контекст є центральним для будь-якої перформативності мови<sup>101</sup>.

### **II.3 Елемент присутності в перформансі**

Що є проявом присутності в явищі перформанса? Це поняття з'являється в дискурсі театральних студій ще з 19 століття і та оцінка, яку дають нам дебати навколо нього, наштовхує на переосмислення бачення присутності в перформансі через неоднозначність терміну.

Критика традиційного театру наприкінці XIX ст. і початку XX століття супроводжувались експериментами в навчанні акторів для більшої «присутності» на сцені. Присутність розглядалась як цінний аспект вистави (якщо не суть театру). Це було зрозуміло як щось, що викликав актор, і аудиторія відгукувалась на це. Однак пізніше у XX столітті поняття "присутність" зазнала стійкої та впливової критики французького філософа Жака Дерріди, якого цікавило поняття метафізичної сутності (трансцендента), що міститься в понятті "присутність". Ефект критики Дерріди полягав у тому, що він підривав значення цього терміна в театральних дослідженнях та практиці<sup>102</sup>. Однак, далеко не знецінюючи

<sup>100</sup> Merriman, Peter (2005). "Respect the life of the countryside": The Country Code, government and the conduct of visitors to the countryside in post-war England and Wales. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 30, 336-350.

<sup>101</sup> Bourdieu, Pierre (2005). *Was heisst sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braumüller.

<sup>102</sup> Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Drama and Performance Studies. Bloomington: Indiana University Press

«присутність», виклик Дерріди є корисним для звільнення його від переробленого сенсу як метафізичної сутності. Це дозволяє відійти від присутності актора – що розуміється як метафізична істота - до того, що його виконує перформер, коли аудиторія відповідає на цю "присутність" на сцені.

Реформи в європейському театрі протягом ХХ століття, головним чином, були наслідком невдоволення поверховістю театру та надмірною діяльністю кліше. Перебільшена акторська майстерність та фальшиві емоції настільки заклопотані драматичним критиком Жак Копо, що він перетворив свою критику на виправні дії, навчаючи акторів виконувати з природною та невимушеною щирістю висловлювання, що, на його думку, було рідким явищем у паризьких театрах кінця ХІХ століття<sup>103</sup>. З-поміж подібних проблем щодо російського театру Костянтин Станіславський розробив методи навчання акторів висловлюватися більш правдиво<sup>104</sup>/ З більш екстремальною реакцією на легковажність театру Арто критикував його основоположні припущення і закликав до відкриття «театру жорстокості»<sup>105</sup>.

Антонен Арто був французьким актором, театральним режисером і письменником, який пристрасно критикував театр свого часу. Він переймався питанням "виняткової диктатури слів" і стверджував, що театр на Заході був пригнічен рабською відданістю діалогу, «що написане і промовлене, [що] не належить конкретно до сцени, а до книг». Зворотний шлях для Арто полягав у тому, щоб знову розкрити владу театру, щоб «змушувати нас бачити себе такими, якими ми є», і ставити під сумнів стан суспільства та задаватись питанням «чи є ця соціальна чи етична система беззаконною чи ні». Театр повинен задавати питання "настільки ефективним і запальним способом, як це потрібно". У його

<sup>103</sup> Rudlin, John. 2010. Jacques Copeau: The Quest for Sincerity. In Actor Training. London; New York: Routledge:43-62.

<sup>104</sup> Carnicke, Sharon Marie. 2009. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century. 2nd ed. Routledge Theatre Classics. London; New York: Routledge

<sup>105</sup> Artaud, Antonin. 1978. The Theatre and Its Double. Richmond: Oneworld Classics

баченні «театр, як чума... розгадує конфлікти, звільняє сили та потенціал »<sup>106</sup>. «Запальна» і прозорлива сила його зібраних творів викликала позитивний відгук у багатьох практиків театру, і, як наслідок, його вплив був обширний<sup>107</sup>. Жак Дерріда прокоментував, що «в усьому світі сьогодні вся театральна зухвалість заявляє про вірність Арто»<sup>108</sup>.

Костянтин вважав, що російський театр, наприкінці ХІХ століття, перебуває у творчій стагнації. Більшість виконаних п'єс були мелодрамами чи романтичними фарсами, а актори передавались від однієї вистави до іншої відповідно до стереотипу. З самого початку своєї кар'єри Станіславський прагнув подолати поверховість, пошваблюючи ремесло акторської майстерності<sup>109</sup>. Карніке звернув увагу на важливість, яку Станіславський надавав «переживанню»<sup>110</sup>. Він вживав саме це слово в кількох різних сенсах - один з яких повинен був «повністю бути присутнім на сцені». Можливо, більше, ніж будь-який інший практикуючий ХХ століття, Станіславський пропонує спосіб розуміння «присутності» за допомогою різних смислів переживання, включаючи: «непорушену зосередженість» під час п'єси та «стани душі та буття», які можуть сприяти натхненню та творчості.

Це слово також включає в себе сенс «я є» - трансцендентне відчуття того, що Я цілком усвідомлююсь і присутній в даний момент - поняття, що відображає значний вплив філософії Буддизма на Станіславського<sup>111</sup>. Переживати - це відчувати і спілкуватися цим почуттям з аудиторією, що є засвоєнням

---

<sup>106</sup> Там само. С. 21-29

<sup>107</sup> Grotowski, Jerzy. 1986. *Towards a Poor Theatre*. Trans. E. Barba. *Teatrets Teori Og Teknikk*. London: Methuen

<sup>108</sup> Derrida, Jacques. 1978. *La Parole Soufflée*. In *Writing and Difference*. Trans. A. Bass. London; Chicago: Routledge & Kegan Paul: 169-195.

<sup>109</sup> Merlin, Bella. 2003. *Konstantin Stanislavsky*. *Routledge Performance Practitioners*. New York: Routledge.

<sup>110</sup> Carnicke, Sharon Marie. 2009. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2nd ed. *Routledge Theatre Classics*.

<sup>111</sup> Там само. С. 36



Станіславським погляду Льва Толстого, що «мета мистецтва - заразити людей почуттям, яке переживає художник»<sup>112</sup>.

У Радянській Росії цілеспрямована цензура книг Станіславського та приведення в дію «Соціалістичного реалізму» змінювали погляд на його ідеї - обмежуючи розуміння підходу Станіславського до натуралістичного реалізму та фізичної дії на сцені (представляючи лише ранню та пізню фази його роботи) без інтеграції цих граней з іншими аспектами його Системи. Як теоретик, Станіславський розглядав переживання як вершину акторської майстерності. Однак він був зневажливий до майстерності, яка для нього включала жести та порожні «хитрощі торгівлі», які актори використовують для означення, наприклад, скорботи або вмирання. Він мав більше уваги до «уявлення», за допомогою якого актор є і художником, і полотном у «живописі» портрета персонажа, ретельно підготовленого на репетиції. Але переживання робить цей крок далі, створюючи роль на сцені. Для Станіславського це була справжня акторська роль, яка не грала вже створеної ролі, а створювала «динамічний та творчий процес» у кожному виступі<sup>113</sup>. Він протиставляє це нещирості майстерності та покладаючись на театральну конвенцію, «оскільки конвенція - брехня»<sup>114</sup>. На практиці актори не тільки переживають себе у своїх ролях, але й спостерігають за собою як за виконавцем.

Станіславський та Арто оказали широкий вплив на театр та його теоретиків та діячів 20 століття. Серед кількох, зокрема, Михайло Чехов], Єжи Гротовський, Джозеф Чайкін, Жак Лекок та Пітер Брук, кожен з яких працював над просуванням «присутності» на сцені.

<sup>112</sup> Толстой Л.Н.. Что такое искусство?. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 90.

<sup>113</sup> Carnicke, Sharon Marie. 2009. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century.

<sup>114</sup> Clayton, J. Douglas. 1993. Pierrot in Petrograd : The Commedia Dell'arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama.

Ще один крок у цьому питанні зробив Єжи Гротовський, що кинув виклик своїм учням «пробити бар'єри», які стояли на шляху самовідкриття та справжності. Робота актора полягала в тому, щоб «відкритись» і «вийти з себе». Гротовський описав це як «принцип скорочення, щоб побачити, що можна прибрати, і знайти суть театру... Це забирає всі непотрібні елементи»<sup>115</sup>. В основі його підходу лежить уявлення про мистецтво як розкриття істини та перетин «кордонів [для] перевищення наших обмежень». Діяльність Гротовського - це «транспортний засіб, який дозволяє нам вийти з себе, здійснити себе». Для нього «ядро театру - це зустріч», і ефективність цієї зустрічі залежить від акту самовідкриття в «оголенні себе» відриваючи маску щоденного життя [і] екстеріоризуючи себе». Ця зустріч є також «запрошенням» до глядача відкритись для власної правди та «пережити те, що є реальним»<sup>116</sup>.

Інші автори також працювали над ефектом присутності в театрі. Книга Чайкіна має назву «Присутність актора»<sup>117</sup>. Брук працює з прозорістю, відкритістю та чуйністю<sup>118</sup>. Лекок цікавився станом актора і вирощуванням «точки нерухомості, з якої дія може витікати природним чином і спонтанно» - точки нерухомості, що прирівнюється до присутності<sup>119</sup>.

Хоча було багато практикуючих, які пропагували присутність у своїй роботі з акторами протягом 1960–1990-х років, цей термін уже зазнавав нападу, а критика присутності вплинула на театральні студії та практику вистави задовго до кінця століття. У нарисі, опублікованому в 1985 році, Елінор Фукс заявила, що стала свідком невдачі «присутності» в сучасному театрі - невдачі, пов'язаної з

<sup>115</sup> Grotowski, Jerzy. 1979. Grotowski Interview with Wywiad Z Jerzym Grotowskim.

<sup>116</sup> Grotowski, Jerzy. 1986. Towards a Poor Theatre. Trans. E. Barba. Teatrets Teori Og Teknikk. London: Methuen.

<sup>117</sup> Chaikin, Joseph. 1991. The Presence of the Actor. 1st TCG ed. New York, NY: Theatre Communications Group

<sup>118</sup> Hodge, Alison, ed. 2010. Trans. Actor Training. 2nd ed.: London; New York: Routledge.

<sup>119</sup> Power, Cormac. 2008. Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre. Consciousness, Literature & the Arts. Amsterdam; New York, NY: Rodopi. - 76-78

деконструктивною філософією Дерріди<sup>120</sup>. Критика Дерріди була важливим фактором (серед інших філософських та культурних напрямків), що призвело до появи спектаклів у Нью-Йорку та інших місцях, які навмисно розігрували та поширювали (якщо не знущалися) образи та поняття «присутності». Цей високо цінуваний атрибут театру і вистава, яка з'явилася - за короткий час - була охарактеризована як театральна ілюзія та підступ<sup>121</sup>. Однак більш ретельне вивчення критики Дерріди та мети його методології дозволяє виявити, наскільки обсяг досягнень філософії перебільшений у формуванні «присутності» як просто ілюзії.

Жак Дерріда написав два есе про Арто, які читаються як підрив цілого проекту «присутності» в театрі. У першому з цих нарисів Дерріда стверджував, що Арто хотів знищити традицію метафізики, в той час як «він все ще люто налаштований будувати або зберігати [ці метафізики] в межах одного руху руйнування». Він стверджує, що написання Арто демонструє фатальну співучасть, яка є спільною з «усіма руйнівними дискурсами», оскільки «вони повинні населяти структури, які вони руйнують, і всередині них вони повинні прихистити незнищенне прагнення до повної присутності, для нерівномірності: одночасно життя і смерть»<sup>122</sup>.

У другому есе (обидва опубліковані в 1967 р.) Дерріда описує театр жорстокості Арто як більш далекосяжний, ніж революція в самому театрі. Бачення Арто «в абсолютному і радикальному розумінні оголошує межу представництва» і, як такий, був бунт проти «представництва, структура якого відбита... на всю культуру Заходу (його релігії, філософії, політику)». Арто запропонував мову, яка «виводить свою ефективність із спонтанного створення... не пропускаючи

---

<sup>120</sup> Fuchs, Elinor. 1985. Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida. *Performing Arts Journal*. 9(2/3):163-173.

<sup>121</sup> Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Drama and Performance Studies. Bloomington: Indiana University Press. - p.12

<sup>122</sup> Derrida, Jacques. 1978. *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation*. In *Writing and Difference*. Trans. A. Bass. London; Chicago: Routledge & Kegan Paul:232-250.

слів»<sup>123</sup>. Для Дерріди це проявляло стурбованість Арто з «загрозою повторення» та смертельними наслідками «дублювання, яке викрадає театр простої присутності цього акту»<sup>124</sup>. Однак, як зауважує Дерріда, повторення є невід'ємною рисою театру, і «сьогодні в світі немає театру, який би виконав бажання Арто». Хоча «Арто тримав себе якомога ближче до межі», Дерріда стверджує, що «Присутність, щоб бути присутністю і самоприсутністю, завжди починала представляти себе, завжди вже проникала»<sup>125</sup>.

Для кращого розуміння цієї критики Арто необхідно розмістити її в рамках більш широкого філософського проекту та методології Дерріди. Він працював над «деконструкцією» текстів, щоб викрити та підірвати протистояння та парадокси, на яких вони ґрунтувалися (явні чи неявні). Концептуальні опозиції в текстах - наприклад, «присутність/відсутність», були визначені для того, щоб розкрити спосіб, яким одна сторона пари була валоризована, а інша маргіналізована чи виключена. Він звернув увагу на постійну взаємодію між «подвійними опозиціями», щоб продемонструвати «нерозбірливість» між протилежними умовами. Наприклад, його винайдене слово «différance» позначає як «відрізнитися», так і «відкладати», в тому сенсі, в якому «присутність» відрізняється від відсутності, і обидва відкладають (у часі) будь-яке остаточне рішення між ними<sup>126</sup>.

У есе про Руссо Дерріда чудово написав «il n'y a pas de hors-texte» що було переведено на англійську як «there is nothing outside of the text» (немає нічого поза текстом). Багато хто вважає це тим, що для Дерріди текст - це все в тому сенсі, що немає нічого, про що ми можемо говорити (або навіть думати про нього), що не «завжди вже» пронизане текстом, коли текст розуміється як «вся лінгвістична

<sup>123</sup> Artaud, Antonin. 1978. *The Theatre and Its Double*. Richmond: Oneworld Classics. –p.28

<sup>124</sup> Derrida, Jacques. 1978. *La Parole Soufflée*. In *Writing and Difference*. Trans. A. Bass. London; Chicago: Routledge & Kegan Paul:169-195.

<sup>125</sup> Там само. С.249

<sup>126</sup> Derrida, Jacques. 1978. *La Parole Soufflée*. In *Writing and Difference*. Trans. A. Bass. London; Chicago: Routledge & Kegan Paul:169-195.

структура», яку Дерріда назвав «критикою». Проте Дерріда стверджував, що ця фраза була широко не зрозумілою<sup>127</sup>. Читаючи це в контексті, ясно стає зрозумілим, що він обговорює необхідні та шанобливі обмеження в критичному перегляді написання іншого автора. Критик не має ліцензії посилатися на якусь іншу «реальність» поза текстом, оскільки «немає нічого (що є законним посиланням] поза текстом»)). Тим не менш, існують певні стосунки, «не сприйняті письменником», які притаманні «мовним зразкам», які є законними для будь-якої критики<sup>128</sup>. Це дуже різний сенс від того, що зазвичай мається на увазі під цитуванням «il n'y a pas de hors-texte» поза контекстом (що означає, що все є текстом). Однак це не означає, що «присутність» перестає мати значення, але його субстанція (за законами мови) загадкова. Присутність завжди і вже пронизана відсутністю. Жоден термін не може мати пріоритет над іншим, і, хоча вони (у певному сенсі) співіснують, вони також різняться. Будь-яка резолюція між ними відкладається в постійній і незмінній грі.

Дерріда висловлює свій мотив «зробити загадкове те, що, на думку людей, розуміється словами»<sup>129</sup>. Ми можемо прийняти загадковість таких слів, обмеженість тексту та гру метафізичних термінів, не роблячи подальше негативне припущення, що поза текстом немає сенсу. Трансцендентні моменти - це не просто гра слова - навіть якщо вони спростовують будь-яку спробу захопити їх мовою як основоположні істини. О'Салліван зазначає, що критика Дерріди є «своєрідною розширеною ідеологічною критикою» неявних метафізичних припущень<sup>130</sup>.

<sup>127</sup> Derrida, Jacques. 1988. Afterword: Toward and Ethic of Discussion. In Limited Inc. Trans. S. Weber. Evanston, IL: Northwestern University Press:111-154.

<sup>128</sup> Derrida, Jacques. 1976. "...That Dangerous Supplement...". In Of Grammatology. Trans. G. Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press:141-164.

<sup>129</sup> Derrida, Jacques. 1976. Of Grammatology. 1st American ed. Trans. G. Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

<sup>130</sup> O'Sullivan, Simon. 2001. The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation. Angelaki. 6(3):125-135.

Філіп Аусландр визначає «проблематику присутності» в думці, що «присутність актора перед публікою - суть театру» (хоча Йосип Чайкін і висловив цю думку - в «Присутності актора» в 1972 - це була загальновизнана теорія театру на той час)<sup>131</sup>. Ця проблема гостра, коли «присутність» обґрунтовується поняттям «акторської самості», і тим більше, коли передбачається, що «акторське самосудство передує та обґрунтовує її виставу, і що саме ця самодіяльність у виконанні забезпечує аудиторія з доступом до правди людини». Аусландр вважає такий підхід «самоцентричним» в теорії продуктивності основних практиків і теоретиків, включаючи Станіславського, Брехта та Гротовського. Хоча всі троє «теоретизують самості актора по-різному, [вони] ставлять себе як автономний фундамент для акторської майстерності». Наприклад, Гротовський бачив, що виступає як засіб «викрити найосновніші рівні самості та психіки», а для Станіславського «наявність самості актора як основи вистави є для нього джерелом істини у вчинках». Аусландер стверджує, що «деконструктивна філософія виявляє це... насправді акторська самодіяльність породжена виставою, яку вона нібито обґрунтовує». Наприклад, Станіславський, прагнучи відтворити персонажа на сцені, виступає за «злиття актора і персонажа», і це «виходить виключно у свіжому представленні (або уявленні) про себе». Іншими словами, власне опрацювання цієї ідеї Станіславського приводить його до позиції, що «Я» виробляється самим процесом дії, про який говорять, що він ґрунтується. Подібне деконструктивне читання Гротовського та Брехта приводить Аусландера до одного і того ж висновку: що для кожного з них «Я» є результатом виконання, а не його обґрунтуванням<sup>132</sup>.

Прийняття того, що «Я» є результатом перформансу, а не попередньою метафізичною основою, дозволяє змінити розуміння «присутності» що виникає в процесі вистави, а не те, що актор приносить виставі. З цієї зміненої точки зору.

<sup>131</sup> Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London; New York: Routledge.- p.62

<sup>132</sup> Там само. С.28-38

Кормас Пауер визначає ряд цих значень, включаючи «присутність», як «зараз» вистави»<sup>133</sup>. і наводить прикладом цього використання театр режисера Пітера Брука, де «суть театру знаходиться в загадці, яка називається «сучасний момент»<sup>134</sup>. Гудгал розуміє «присутність» у подібних термінах як «вираження життєвої сили в моменті, так що сам момент трансформується у спосіб, який впливає на всіх, хто є свідком цього»<sup>135</sup>. Брук розглядає «теперішній момент» як рух, який «веде до світлого моменту, а потім, у свою чергу, до моменту ідеальної прозорості, перш ніж знову опуститися на мить повсякденної простоти»<sup>136</sup>.

Ми можемо визнати, що будь-який опис трансцендентного «тепер» відкритий для Деридіанської деконструкції, щоб виявити «момент» як уже пронизаний минулим і майбутнім. Це означає визнання межі значущості, яку ми можемо надати будь-якому опису, хоча це не приводить до недійсності «значущості» досвіду «поточного моменту». Брук, наприклад, описує, як в театрі «найперші слова, звуки чи дії можуть визивати глибоко у кожного глядача перший резонанс, пов'язаний із прихованими темами» в процесі, який не є інтелектуальним чи раціональним, але «торкається емоційної точки, яка в свою чергу посиляє тремтіння через інтелект». Це може породжувати «гострішу якість усвідомлення», в якій можлива трансформація «між нами, як ми зазвичай є у невидимому світі»<sup>137</sup>. Ці слова перегукуються з будь-ким, хто мав подібні потужні моменти в театрі - моменти, які торкаються певної появи, яка є поза розумінням наших слів, але все-таки є значущою для способів, що уникають захоплення. Попередження Дерріди проти побудови метафізичної «реальності» або

<sup>133</sup> Power, Cormac. 2008. Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre. Consciousness, Literature & the Arts. Amsterdam; New York, NY: Rodopi.

<sup>134</sup> Brook, Peter. 1993. There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre. London: Methuen. - p. 81

<sup>135</sup> Goodall, Jane R. 2008. Stage Presence. London; New York: Routledge. -p.46

<sup>136</sup> Brook, Peter. 1993. There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre. London: Methuen. – p.84

<sup>137</sup> Там само. С.85

«абсолютної істини» на основі таких описових висловлювань, тим не менш, настільки загадковими і невловимими, як такий досвід, вони можуть бути (і є)<sup>138</sup>. Ще одне відчуття «присутності» - яке Пауер обговорює як «ауратичну присутність» - це присутність людини - «режим, що найскладніше визначити, але який глядач може легко розпізнати та відчувати»<sup>139</sup>. Знову ж таки, осмисленість цього терміну полягає у досвіді «присутності» для аудиторії. Гудгал вважає, що «присутність» у цьому сенсі є результатом «якості контролю, атрибуту актора, який командує, керує та спрямовує сили»<sup>140</sup>. Це також аспект «уваги виконавця до деталей, процесу та техніки»<sup>141</sup>. Виконавці не обов'язково прагнуть «присутності» як такої. Для цього потрібно перенести фокус від результату, який для аудиторії може бути присутністю - на дію виконавця. Арто наближається до цього, заявивши, що «обдарований актор інстинктивно знає, як натискати та випромінювати певні сили»<sup>142</sup>.94].

Більш клопіткий сенс присутності полягає в його асоціації з харизмою. Гудолл досліджує співвідношення між «ауратичною» присутністю та харизмою, але розрізняє їх, виходячи з того, що «присутність» - це життєва сила, що протікає через актора, який може бути недоступним або навіть бажаним «як особиста сила». Станіславський відверто відкинув особистість і харизму як «зраду мистецтва через його перекошений акцент на особі актора як зірки»<sup>143</sup>. Ці проблеми щодо краху харизми можна припустити, якщо «присутність» розглядається як досвід, що виникає від виконання, а не як те, що належить акторові, як сила чи якість. Це дозволяє нам відступити від поетапної події (включаючи заходи на політичних аренах і в релігійних обстановках), щоб

<sup>138</sup> Erickson, Jon. 1995. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press. –p.216

<sup>139</sup> Power, Cormac. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Consciousness, Literature & the Arts. Amsterdam; New York, NY: Rodopi. –p. 47

<sup>140</sup> Goodall, Jane R. 2008. *Stage Presence*. London; New York: Routledge.-p.187

<sup>141</sup> Там само. С.33

<sup>143</sup> Artaud, Antonin. 1978. *The Theatre and Its Double*. Richmond: Oneworld Classics. – p. 137



розглянути, що це стосується цих налаштувань та дій виконавців, що спричиняє досвід «присутності».

Елінор Фучс обговорює «присутність» як «коло посиленої обізнаності в театрі, що переходить від актора до глядача і назад, що підтримує драматичний світ» - також цей процес Фішер-Ліхте назвав «автопоетичним зворотним зв'язком»<sup>144</sup>. Поки ми не розглядали роль самих глядачів у побудові «присутності». Проте, продюсери театрів добре розуміють, що різні аудиторії по-різному сприяють виставі. Аусландр пише: «Аудиторія - це не просто група людей, зібраних випадково, які їдуть сюди чи туди в пошуках більш-менш прискіпливих розваг. Бувають ночі, коли в будинку повно, але перед нами немає аудиторії. Те, що я описую як аудиторію, - це зібрання в тому самому місці тих, хто об'єднаний однаковою потребою, тим самим бажанням, тими ж прагненнями»<sup>145</sup>. Бхаруча, з індійської точки зору, відзначає якість «відкритого серця», яке можуть принести члени аудиторії - надаючи значення театру тим, як вони «беруть участь (і тим самим створюють) його феноменологічну безпосередність»<sup>146</sup>. Визнання «присутності» як якості, створеної у виконанні, дає більше місця для визнання того, що аудиторія чи члени аудиторії можуть бути активними у створенні досвіду «присутності»

Пауер описує «присутність» у цьому сенсі як «сконструйовану в акті перформансу», включаючи «спосіб актора протиставляти свою аудиторію та привертати їх увагу»<sup>147</sup>. Паул Ро, однак, ставиться до цієї конструкції більш скептично, зазначаючи, що «ступінь присутності» збільшується, коли «вистава стирає» реальність, що актори «декламують написані слова» і рухаються

<sup>144</sup> Fuchs, Elinor. 1985. Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida. *Performing Arts Journal*. 9(2/3):163-173

<sup>145</sup> Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London; New York: Routledge.- p.16

<sup>146</sup> Bharucha, Rustom. 1990. *Theatre and the World: Essays on Performance and Politics of Culture*. New Delhi: : Manohar Publications. -p.53

<sup>147</sup> Power, Cormac. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. *Consciousness, Literature & the Arts*. Amsterdam; New York, NY: Rodopi.

способами, «заздалегідь призначеними режисерами»<sup>148</sup>. Незважаючи на це, деякі актори (з деякою аудиторією) роблять це добре, і досвід «присутності» породжується, тоді як подача інших акторів порожня і прозаїчна (але в постмодерністському контексті це може бути навмисно).

Хоча можна вказати на різні значення цього слова, багато коментаторів все ще хочуть зберегти якість таємниці для «присутності» (включаючи Пауера та Джейн Гуддал) і описати її у трансцендентному чи духовному відношенні. Це повертає нас до критики Дерріди та питання про будь-яку «онтологічну» чи метафізичну обґрунтованість, яку можна було б віднести до таких описів. Ці висловлювання про «присутність» - включаючи натяки на таємницю «присутності» - викликають занепокоєння, якщо вони припускають або намагаються обґрунтувати досвід «присутності» як заземлення чи основної істоти, сутності чи духу<sup>149</sup>. Філіп Заррілі висловлює подібне занепокоєння тим, що «те, що позначено» присутністю, дехто проблематично переосмислює як якусь магічну чи таємну «силу мистецтва актора»<sup>150</sup>. Проте досвід «присутності» у виставі може бути глибоким, і спокусливо описати це у трансцендентній формі.

Питання відпускає свої корені глибоко в історію релігійної філософії та міркувань про існування. Наприклад, основний філософський поділ між індуїзмом та буддизмом впливає за їх різними підходами до метафізики "Я". У індуїзмі я в розумінні «не-его» розуміється як божественне (ауam ātmā brahma 1 1), тоді як у буддизмі «Я» вважається порожнечою (śūnyatā) у сенсі відсутності внутрішньої реальності або внутрішньої об'єктивності<sup>151</sup> [27]. Іншими словами, індуїзм надає самому собі деяку метафізичну обґрунтованість, що стосується

<sup>148</sup> Rae, Paul. 2003. Presencing. *Performing Arts Journal*

<sup>149</sup> Power, Cormac. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre. Consciousness, Literature & the Arts*. Amsterdam; New York, NY: Rodopi. -p.50

<sup>150</sup> Zarrilli, Phillip B. 2012. '... Presence ...' as a Question and Emergent Possibility: A Case Study from the Performer's Perspective. In *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*.

<sup>151</sup> Nagarjuna and David J. Kalupahana. 1991. *The Philosophy of the Middle Way = Mulamadhyamakakarika of Nagarjuna*. Delhi: Motilal Banarsidass Pub.

Брахмана, тоді як буддисти (принаймні в традиції Мадх'яміки) розуміють "Я" як метафоричний термін, який є недійсним або порожнім змістом. Але буддизм відступає від заперечення свого існування. «Ті, хто вірять у предметність, схожі на корови; тим, хто вірить у порожнечу, гірше»<sup>152</sup>.

#### **II.4. Музичне виконання: від процесу до продукту**

«Виконавець, - казав Шенберг, - мушу сказати, що «при всій його нестерпним нахабства він абсолютно не потрібен, за винятком того, що його інтерпретації роблять музику зрозумілою для публіки, на жаль, нездатною прочитати її в друкованому вигляді»<sup>153</sup>. Підйом індустрії звукозапису, яка створила стиль виконання, розрахований на нескінченну повторюваність, що протягом двадцятого століття призвело до зміни загального акценту. Від характеристики музичних подій до відтворення тексту.

Відштовхуючись від ідеї, що продуктивність (reproduction) - це і є відтворення музики, то цей процес підпорядкований і вбудований в нашу мову. Можна, звичайно, просто грати на інструменті, але неможна «просто виступати»: основні правила виконання полягають у тому, що ви виконуєте «щось», ви даєте виконання «чогось». Іншими словами, мова спонукає нас конструювати процес виконання як додатковий до продукту, який його викликає або до якого він призводить, це те, що змушує нас говорити про музику і її виконанні цілком природно, так само, як теоретики кіно говорять про фільм і про музику, як ніби уявлення вже не було невід'ємною частиною музики (і музики для фільму). Можна сказати, мова знижує продуктивність.

У 90-х роках серед музикознавців які працювали на стику з іншими дисциплінами, виникло питання про ідеї музики як автономного продукту. По

<sup>152</sup> Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

<sup>153</sup> Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938–76)* (New York: Pendragon Press, 1980), 164.

суті питання дослідники зосередилися на неможливості розуміння музики як дійсно автономної, незалежної від світу в якому вона виробляється і споживається. Лідія Гер<sup>154</sup> розробила критику концепції музичної роботи. Вона стверджувала, що ідея музичного твору не належить музиці як культурній практиці, але є саме історичним поняттям, пов'язаним з західною художньою музикою. Почала поступово відбуватись концептуалізація музики як перформансу - якщо трансцендентність (або перехідність) і постійність музичних творів були не якоюсь невід'ємною якістю, а наслідком соціального або ідеологічного конструювання, з цього випливає, що музику слід розуміти як по суті не продукт, а професію<sup>155</sup>. І це за духом схоже з релігійним ритуалом - музиканти і глядачі спільно виконують музичну автономію через ритуал концертного залу точно також, як королівські каплиці і двори 17 століття «виконували» монархію.

Дисципліна переремещує акцент на перформативний вимір музики. Розширення репертуару, що відображає і сприяє сучасним тенденціям: ідея «виконання» відтворює самодостатню культуру, але в малій ступені відноситься до джазу, року або ремікс-культури (що має на увазі розглядати музику як продукт, а не як процес, але також цей жест представляє собою свого роду культурну гегемонію, яка стверджує цінності «високого» а не «низького» мистецтва),<sup>156</sup> що Гленн Гулд презирливо називав «структурою класу в музичній ієрархії»<sup>157</sup>. У своєму прагненні до історично достовірним виконань, субдисципліна практики виконання поставила музикознавця в об'єднану роль законодавця і «співробітника

---

<sup>154</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992)

<sup>155</sup> Cook, Nicholas. . *Between Process and Product: Music and/as Performance Music TheoryOnline* 7, no. 2.

<sup>156</sup> Там Само

<sup>157</sup> Tim Page, ed., *The Glenn Gould Reader* (London: Faber and Faber, 1987), 351–52.

правоохоронних органів». Таким чином, єдине законне прагнення виконавця - це «прозорість, невидимість або заперечення особистості»<sup>158</sup>.

У музиці з'являється ідея інтелектуальної власності, яка повинна безпечно передаватися від композитора до слухача, що пов'язує її з більш широкими структурами і ідеологіями капіталістичного суспільства. За допомогою нот і аудіозаписи музичний досвід можна нескінченно відкладати і накопичувати<sup>159</sup>.

Музика стала частиною естетичної економіки, яка визначається пасивним і все більше приватним споживанням товарів, а не активними соціальними процесами з участю виступів<sup>160</sup>. Ми забули, що музика взагалі є перформанс-мистецтвом, і, більш того, ми, здається, концептуалізувати її таким чином, що навряд чи ми можемо думати про це таким чином.

Нік Кей характеризує преформанс як «основний режим постмодерну», досліджуючи способи виконання таких артистів як Каннінгем і Кейдж, які підривають «дискретний і обмежений твір мистецтва» і розчиняють його в непередбачених обставинах події<sup>161</sup>.

Згідно критичної теорії, перформанс як акт опору авторитету, стає засобом для реабілітації інтересів тих, хто знаходиться в маргінальному становищі в рамках традиційного музикознавчих дискурсу - не тільки самих виконавців, очевидно але також і слухачів, тому що, за словами Роберта Мартіна, «спектаклі а не оцінки, в центрі світу слухача ... звичайних творів в світі слухача просто не існує»<sup>162</sup>.

Перформанс не існує для того, щоб представляти музичні твори, але скоріше, музичні твори існують для того, щоб дати виконавцям щось для виконання.

---

<sup>158</sup> Lydia Goehr, "The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance," *New Formations* 27 (1996), 11.

<sup>159</sup> Matthew Head, "Music with 'No Past'? Archaeologies of Joseph Haydn and The Creation," *19th-Century Music* 23 (2000), 200; Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music* (Manchester: Manchester University Press, 1985), 32 and passim.

<sup>160</sup> Michael Chanan, *Musica Practica* (London: Verso, 1994).

<sup>161</sup> Nick Kaye, *Postmodernism and Performance* (London: Macmillan, 1994), 22, 32, 117.

<sup>162</sup> Robert L. Martin, "Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners," in Michael Krausz, ed., *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 121, 123.

Твори в значній мірі визначають їх виконавці. Існують динамічні і темброві рішення, які повинен прийняти виконавець, але які не вказані в партитурі. Існують нюанси часу, які вносять істотний внесок в інтерпретацію і припускають відхилення від метрично позначених характеристик<sup>163</sup>. Тобто можна вважати, що перформативна функція музичного мистецтва маскимально проявляється в той момент, коли твір настільки відом аудиторії, що оригінальна манера подачі виконавця стає головним об'єктом уваги. Що є головною темою маркетингу класичної оркестрової музики - на тлі повторюваних творів не стільки важлив сам твір, як різниця у виконанні<sup>164</sup>.

Ківі стверджує, що реакцією на цю ситуацію стає розгляд музики з двох сторін: з одного це мистецтво композитора, з іншого - артиста або виконавця. У другому випадку саме виконання перетворює музику в продукт<sup>165</sup>. Також Ківі підкреслює, що в західній практиці перформансу мистецтво автора відходить на другий план<sup>166</sup>. Таким чином ми повертаємося до музики і виконання, а не до музики як виконання.

Музика як виконання можлива і в разі участі в даному акті тільки одну людину (знову можна порівняти з ритуальними релігійними практиками, які можуть проводитися в приватному порядку). Існує складена ієрархічна модель прямої комунікації від композитора до слухача. Але буває композиції з розділеним авторством, як наприклад рок-музика, яку не можна сприймати як музику з єдиним авторським суб'єктом (групою), а як результат взаємодії різних агентів - продюсерів, менеджерів, всілякого персоналу і власне самих музикантів. І це повністю міняє вивчення виробництва музики, що робить навіть класичні твори динамічною практикою а не історичним пам'ятником.

Звертаючись до однієї з найбільш інтерактивних музичних практик - джазову імпровізацію, Інгрід Монсон пише, що «формальні особливості музичних текстів

<sup>163</sup> Godlovitch, "Perfect Performance," 3.

<sup>164</sup> Kivy, *Authenticities*, 278.

<sup>165</sup> *Ibid.*, 115. ,p.26.

<sup>166</sup> *Ibid.*, 133.

- це всього лише один аспект, так би мовити, підмножина ширшого сенсу мюзиклу, який також включає контекстний і культурний. Замість того, щоб сприймати структуру як основоположну або відокремлену від контексту, в якості однієї з її центральних функцій структура має на увазі конструювання соціального контексту»<sup>167</sup>. Виходить, поняття «текст» стає менш застосуємым, ніж театральний «сценарій». Якщо сприймати класичне твір як сценарій, значить бачити хореографію реального часу, бачити соціальну взаємодію між музикантами, їх загальні жести.

Але чи можна стверджувати, що у нас немає оригіналу при такому кількості виконань, наприклад, Дев'ятої симфонії, якщо у нас є тексти Бетховена? Ніколас Кук <sup>168</sup> пропонує 2 відповіді - перший досить суворий, але полягає в тому, що в текстах Бетховена ми маємо не музику, а дуже конкретно розтлумачену конструкцію, більш того яка безліч разів піддавалася копіюванню; друга відповідь полягає в тому, що хоча історичні тексти і мають авторитет, але вони не відрізняються онтологічно від будь-яких інших партитур і виконання. Він наводить слова Лоуренса Розенвальда щоб описати ідентичність Дев'ятої симфонії як «щось існуюче в стосунках між її нотацією і областю її виконань»<sup>169</sup>. Текст Бетховена хоч і грає привілейовану роль, але відноситься горизонтально до інших екземплярів симфонії. Іншими словами, твір не існує «над» полем його примірників, а просто збігається з його сукупністю, і саме тому Дев'ята симфонія все ще розвивається.

Але ця музика - виконавське мистецтво, саме собою зрозуміле. Це не знецінює її відтворення. Але цікавим є те, що процес виконання в реальному часі зазвичай залишає не фрагментоване відчуття, а швидше те відчуття, що ми випробували

<sup>167</sup> Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 186.

<sup>168</sup> Cook, Nicholas. . *Between Process and Product: Music and/as Performance* Music TheoryOnline 7, no. 2.

<sup>169</sup> Lawrence Rosenwald, "Theory, Text-setting, and Performance," *Journal of Musicology* 11 (1993), 62.

музичний твір, уявний об'єкт, який якимось продовжує існувати ще довго після того, як звуки стихли. І тільки після розуміння відтворення як процесу, можна зрозуміти наскільки убідительною може бути ілюзія музики як продукту.

І все ж, врешті-решт, різниця між продуктом і процесом насправді не зберігається. Шехнер бачить в цьому особливий акцент: в деяких культурах підкреслюється драматичний текст, в інших - театральна вистава<sup>170</sup>. Так само «ідеальне музичне виконання» і «ідеальне музичне виконання» Гьори можна розглядати не як протилежні парадигми, а як скоріше одні проти одних акценти, протилежні, але в сенсі зайняття різних позицій в континуумі<sup>171</sup>. І з цієї точки зору процес і продукт утворюють змішання, що підтверджує аудіозапис. Запис (як товарний продукт) претендує на те, щоб бути слідом виконання (процесу). Хоча запис найчастіше представляє собою складний продукт, в процесі створення якого відбувається кілька дублів, а вони на піддаються постобробці звуку. В результаті запис стає швидше перформансом, ніж слідом того, чого в дійсності і не існувало<sup>172</sup>. Але сьогодні записи все частіше замінюють живе виконання і це стає головною формою існування музики, що відсилає нас до «нової музичної реальності» Чіоні, він каже, що більше немає відмінності між презентацією та репрезентацією, що дозволяє нам говорити про «чистій форми музики як продукту». І виходить, що продукт і процес стають не протилежностями, а взаємодоповнюючі межі явища, яке ми називаємо перформансом.

Підсумовуючи можна підмітити, що вивчення перформансу зусереджується на прикладах здійснення тілесних, словесних, мультимодальних виставах соціальних та мистецьких практик. Перформанс як вистава здійснюється перед аудиторією в певний час, на який змінюється хід привичного життя і надає

<sup>170</sup> Schechner, *Performance Theory*, 70–73.

<sup>171</sup> Cook, Nicholas. . *Between Process and Product: Music and/as Performance* *Music TheoryOnline* 7, no. 2.

<sup>172</sup> “Performance,” in *Key Terms in Popular Music and Culture*, ed. Bruce Horner and Thomas Swiss [Malden, Mass.: Blackwells, 1999]



глядачам нові уявлення. Ця дія потребує фізичної присутності і є разовим явищем яке не можна відтворити. При цьому такі події мають автономний характер і створюють власні умови простору і часу.

Існування норм в повсякденному упорядкованому житті дає можливість розглядати будь-яку людську соціальну діяльність як перформанс. Вистава переходить у вимір повсякденного життя і стає елементом соціальної реальності. при цьому публіка є обов'язковою умовою подібної вистави.

Так як перформанс може відбуватись лише одноразово, усі спроби його зберегти і зафіксувати стають репрезентаціями. Що відбулось із появою індустрії звукозапису, яка перенесла акцент виконання на нескінченну повторюваність. Через що виконання музики звернуло увагу саме на індивідуальний стиль перформера та його «читання» музикального тексту. Хоча в останній час музикальний запис підлягає великій кількості ступенів постобробки, що робить його вже не копією того що існує у реальності, а новою формою перформансу, тому межа між музикою як перформансом і музикою як продуктом починає зникати.

## РОЗДІЛ III. ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОП-ЗІРКИ В МУЗИЧНИХ ПРАКТИКАХ

Що ми маємо на увазі, коли говоримо «поп-зірка»? Що ми хочемо передати, описуючи конкретного виконавця як «поп-зірку»? Використання терміна «зірка» для опису видатних досягнень індивіда в певній галузі можна простежити ще на початку ХІХ століття, коли цей термін використовувався в популярному дискурсі щодо тих, хто перемог у своїх галузях, зокрема в театрі та на спортивній арені. Однак цей термін здобув певну оцінку завдяки його використанню для опису найвизначніших та найпопулярніших акторів голлівудських кіностудій першої половини ХХ століття. У цьому сенсі застосування слова «зірка» означає загально визнаний успіх, і саме таким чином ми застосовуємо терміни «поп-зірка» до відомих виконавців популярної музики.

### III.1. Виконавець як поп-зірка

Наша ідентифікація та шанування зірок, будь то на сцені чи на екрані, свідчить про складну мережу соціальних та культурних процесів, яка викликає інші питання та запрошує порівняння з поняттями слави та знаменитості. Зокрема, те, як особистість зірки може бути зрозумілою як комерційним товаром, так і індивідуалізованим, персоналізованим відображенням більш широких соціальних чи культурних смислів, пропонує питання про те, яким чином зірка стає «об'єктом культурної політики»<sup>173</sup>. Тут уявлення про зоряність перетинаються і збігаються з поняттями знаменитостей.

Тоді як зоряність сприймається як результат професійного успіху та всесвітнього визнання, знаменитість як форма слави є більш оспорюваною, особливо з точки зору її сприйнятої цінності. Фред Інґліс у своїй "A Short History of Celebrity," робить історичну відмінність між відомою історією, якою керують та приписують людину, залежно від позиції чи досягнення, та більш свіжим явищем

<sup>173</sup> Gledhill, C (ed.). 1991. *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge.

знаменитості, яке, на його думку, є більш скороминущим<sup>174</sup>. Грейм Тернер, який стверджує, що «сучасна знаменитість не може вимагати жодних особливих досягнень, крім привернення уваги громадськості»<sup>175</sup>. Аналогічно Шон Редмонд та Су Холмс відзначають часом зневажливі конотації терміна «знаменитість», що ставить його в ієрархічний взаємозв'язок з поняттям «зорянність»: «концепція «зірки» розташована над концепцією знаменитості - з її постійною асоціацією з популярністю як більш всюдисущою і, таким чином, знеціненою»<sup>176</sup>.

Хоча термін «зірка» продовжує використовувати для опису «тих, хто відомий публічною роллю в певній професії»<sup>177</sup>, і, отже, його можна відрізнити від поняття знаменитості як одного хто «відомий своєю відомістю»<sup>178</sup>, Марша Оржерон відзначила «категоричну слизькість» між цими термінами та іншими, такими як «особистість» та «суперзірка», зі змінами смислів у відповідь на події в культурі та її зображення<sup>179</sup>. Незважаючи на ці особливості визначення, роль, яку зірки відіграють у всепроникних культурних, комерційних та соціальних процесах, пов'язаних із популярною культурою, вимагає розглянути це явище в контексті цих більш широких питань. Дійсно, розвиток навчальних дисциплін навколо зоряності та знаменитості відображає різноманітність підходів, які можуть бути використані для її дослідження.

Критичні дискурси щодо зоряності та знаменитостей датуються 1970-х роками, які спочатку виникали як складова нового кінознавства цього періоду. Саме в дослідженні ролей, які зіграли зірки в кіноіндустрії, та їх значення для аудиторії, поле має свій генезис. Зокрема, книга «Stars» Річарда Дайєра, довела основну роботу щодо встановлення підходів до питань зоряного життя, оскільки вони стосувалися комерційних та соціальних процесів кіноіндустрії. Дайєр - це перше

<sup>174</sup> Inglis, F. 2010. *A Short History of Celebrity*. Princeton: Princeton University Press.

<sup>175</sup> Turner, G. 2014. *Understanding Celebrity*. 2nd ed. London: SAGE

<sup>176</sup> Redmond, S. and S. Holmes. 2007. 'Introduction: What's in a Reader?' In *Stardom and Celebrity: A Reader*, edited by S. Redmond and S. Holmes, 1–12. London:

<sup>177</sup> Там само. С.9

<sup>178</sup> Boorstin, D. 1971. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Atheneum. – p.58

<sup>179</sup> Orgeron, M. 2008. 'Media Celebrity in the Age of the Image'. In *The Oxford Handbook of Film and Media Studies*, edited by R. Kolker, 187–223. Oxford: Oxford University Press.- p.190

критичне дослідження зоряності у кіно, яке намагалося допитати, як зірки, як зображення, що проектуються у фільмі та за допомогою інших «медіатекстів», і перетинається з їх функціональною роллю як персонажів у фільмах на екранах. Екранні персони, поінформовані та допомагали формувати соціальні та культурні ідеї<sup>180</sup>. Критика Дайєра до «образу зірки»<sup>181</sup> та його роль у створенні соціокультурного значення отримала подальший розвиток у його наступній роботі «*Heavenly Bodies: Film Stars and Society*», в якій він зосередився на значних постатях Мерілін Монро, Пол Робесон та Джуді Гарленд досліджували взаємозв'язок побудови зірок та прийому аудиторії у створенні культурного сенсу<sup>182</sup>.

Підхід Дайєра до критики зоряності через поняття «імідж зірки» як «медіатексту» встановив критичну основу для дослідження соціальної функції зоряності в індустрії розваг, вплинувши на багато наступних досліджень. Визнаючи цю заборгованість і міцно обґрунтовану дисципліною кінознавства, колекція Крістіни Гледхілл об'єднала дослідження ряду учасників з різних дисциплін культурології, медіа та комунікацій, гендерних досліджень та політики, підкреслюючи переконання у вивченні зоряності як обов'язково міждисциплінарного явища.

Оржерон виділяє три критичні теоретичні напрямки, які охоплюють значну частину подальшого міждисциплінарного різноманіття роботи, проведеної в рамках досліджень зоряного стану протягом останніх двох десятиліть. Зазначаючи, що «наука про медіа-знаменитість є розсіяною як з точки зору її широти, так і з дисциплінарної спрямованості», Оржерон визначає ключові сфери як «твір зоряності», підходи, які надалі розвивають уявлення Дайєра про «текст

---

<sup>180</sup> Dyer, R. 1998. *Stars*. New edition, with a supplementary chapter and bibliography by Paul McDonald. London: British Film Institute. Original edition, 1979.

<sup>181</sup> Там само. С.129

<sup>182</sup> Dyer, R. 2004. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. 2nd ed. Abingdon: Routledge.

зірки», та дослідження які вивчають роль зірок у питаннях «політики ідентичності»<sup>183</sup>.

«Зоряність», як описав Оржерон, поширюється на роботу, яку вимагає зірка для виробництва фільму чи іншого творчого артефакту. Дійсно, «зірки кіно - це актори, що значно перевищують обмежений час, який вони проводять перед камерами», і вимога, щоб зірка продовжувала представлення публічної персони, виходила далеко за рамки їх офіційної акторської роботи<sup>184</sup>. Незважаючи на те, що це ключовий елемент увічнення зоряності, Оржерон стверджує, що це аспект поля, який вивчається рідко, з перевагою розглядати зірки як ікони знаменитостей, які мають перевагу. Незважаючи на це, в останні десятиліття аналізи трудових процесів, що перетворюються на виробництво та підтримку зіркового образу, надалі розвинули цю сферу досліджень зоряності. Робота Тернера допитує елементи галузей знаменитостей, які створюють та підтримують проєкцію зірок та знаменитостей, розкриваючи аспекти цих галузей, які «активно маскують власну діяльність»<sup>185</sup>.

Дослідження, що розробляють підхід Дайєра до «медіатексту», зосереджується на побудові зірок у галузі, а також на те, як створені образи та персони використовуються для впливу на споживання та прийом аудиторії. «Побудова та споживання реклами зірок - це обов'язково окремі категорії, кожне, що, можливо, розкриває більше про свого виробника та споживача, ніж про самих зірок»<sup>186</sup>. Тому дослідження в цьому напрямі поєднують аспекти галузей економіки, медіа та комунікацій із соціологічними дослідженнями поведінки аудиторії. Прикладом розвитку досліджень зоряності з цієї точки зору є робота Крістіни Герайт<sup>187</sup>, що далі розвиває дослідження зіркових образів шляхом пошуку способів, яким зірки

<sup>183</sup> Orgeron, M. 2008. 'Media Celebrity in the Age of the Image'. In *The Oxford Handbook of Film and Media Studies*, edited by R. Kolker, 187–223. Oxford: Oxford University Press.-p.201

<sup>184</sup> Там само. С.202

<sup>185</sup> Turner, G. 2014. *Understanding Celebrity*. 2nd ed. London: SAGE. –p.44

<sup>186</sup> Orgeron, M. 2008. 'Media Celebrity in the Age of the Image'. In *The Oxford Handbook of Film and Media Studies*, edited by R. Kolker, 187–223. Oxford: Oxford University Press.-p.205-206

<sup>187</sup> Geraghty, C. 2000. 'Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance'. In *Reinventing Film Studies*, edited by C. Gledhill and L. Williams, 183–202. London: Arnold.

створюють культурний сенс, досліджуючи відмінності між цими процесами, розглядаючи зірку як знаменитість на відміну від професіонала та виконавця. Міждисциплінарний характер досліджень зоряності ще більше демонструється тими дослідженнями, які досліджують проблеми того, що Оржерон характеризує як «політику ідентичності». Оржерон характеризує ці твори як акцентування уваги на «людських» аспектах зоряності, на відміну від тих, які зосереджені на промислових механізмах зоряності<sup>188</sup>. Множинність цих досліджень, що стосуються питань гендерної, расової, етнічної приналежності, сексуальності та політики, оскільки вони перетинаються зіркою та знаменитістю, можна спостерігати у ряді статей, опублікованих у перші шість років журналу *Celebrity Studies*, який опублікував свій вступний випуск у 2010 рік: «Avatar Obama in the Age of Liquid Celebrity» (2010), Аніта Брейді «Ось чому мейнстрімна Америка голосує проти геїв» «Адам Ламберт: Сучасна зовнішність та гей-знаменитість» (2011), та ін. Ці дослідження, і справді сам журнал, служать не лише для прикладу дисциплінарного характеру поля, але й постійного розширення поля, щоб охопити зоряність, що виявляється у кіноіндустрії, та питання про зоряність та знаменитість, що увійшли в інші засоби масової інформації, включаючи телебачення та, останнім часом, соціальні медіа.

У рамках цього бурхливого інтересу до вивчення зоряності та знаменитостей у другій половині XX століття та перших десятиліттях XXI століття був розроблений ще один важливий підхід до вивчення історії ідей зоряності та знаменитості до розвитку Індустрії розваг масового ринку в XX столітті. Ці дослідження забезпечують більш широке історичне контекстуальне позиціонування дослідження зоряності та знаменитостей. Інґліс порівнює розвиток соціальних процесів слави, знаменитості та зоряності із прискоренням розвитку сучасності з середини XVIII ст. «Бізнес відомих і знаменитих людей

---

<sup>188</sup> Orgeron, M. 2008. 'Media Celebrity in the Age of the Image'. In *The Oxford Handbook of Film and Media Studies*, edited by R. Kolker, 187–223. Oxford: Oxford University Press.-p.209

ведеться вже два з половиною століття. Це не було придумано пекельними рекламними діями десятиліття тому»<sup>189</sup>. Такі історичні дослідження дають більший контекст для теоретизації зоряності, яке спочатку передбачало зосередження лише на зірках кіноіндустрії.

Незважаючи на свої витоки в кінознавствах у другій половині ХХ століття, розширення вивчення процесів зоряності та знаменитості та все більш інтердисциплінарний характер цих досліджень також спостерігають посилення аналізу ролі зоряності в рамках виробництва та прийому популярної музики. Розглядаючи питання про славу в популярній музичній індустрії, застосовується багато одних і тих самих питань побудови зірок і прийому, хоча деталі механіки музичної індустрії обов'язково формують перспективи щодо цих питань. Так само багато питань ідентичності, погоджених через процеси зоряності, залишаються актуальними при вивченні прийому зірок популярної музики.

Визначити момент, коли зоряність стала ключовим аспектом популярної музичної індустрії, важко. Однак, як зірка, публічна особистість якої покладалася на його професійну діяльність як популярного музиканта і екранного актора у 1940-х та 1950-х роках, зоряність Френка Сінатри була не лише раннім прикладом слави в повоєнній музичній індустрії США, але й прикладом потенційного перекриття у природі зоряності як у кіно, так і у музичній індустрії. Карен Макналлі стверджує, що, хоча «Сінатра є найбільш відомим і шанованим як співаком», інтертекстуальна природа зображення зірки Сінатри походить від поєднання його слави як музиканта та його представлення персонажа у фільмах. Фільм «Сінатра» почався з цього відкритого поєднання символів та зображень зірки - зображення, яке передує кінематографічним зв'язкам, підсилюючи важливість побудови позафільмового зображення<sup>190</sup>. Багатогранна кар'єра

<sup>189</sup> Inglis, F. 2010. *A Short History of Celebrity*. Princeton: Princeton University Press.

<sup>190</sup> McNally, K. 2008. *When Frankie Went to Hollywood: Frank Sinatra and American Male Identity*. Urbana: University of Illinois Press.

Сінатри підкреслює потенціал збільшення слави в популярній музичній індустрії завдяки іншим професійним заходам.

Девід Р. Шумвей визначив, що рок-н-роллу не існувало доки не з'явилися ро-зірки<sup>191</sup>. Далі Шумвей говорить, що «повномасштабний феномен зоряної рока не розвивався, поки Бітлз і Ролінг Стоунз не змогли використати приклад Елвіса Преслі як концепцію кар'єрного шляху<sup>192</sup>. Це підтверджується іншими історичними розповідями та дослідженнями зірковості, такими як «Виробництво англійської рок-н-рольної зоряності Мартіна Клуона в 1950-х»<sup>193</sup> та «Ідеологія, траєкторія та зоряність Ієна Інґліса: Елвіс Преслі та Бітлз»<sup>194</sup>.

Успішні артисти рок-н-ролу 1950-х і 1960-х років поставили прецедент для прийому зірок в кінці ХХ століття. Майкл Джексон демонструє це, досягнувши вершини популярної музики, спочатку як дитяча зірка в 1970-х роках з Motown's The Jackson Five, а пізніше як сольний артист естради. Жаклін Уорвік<sup>195</sup> визначила його «величезну привабливість, історичне значення, статус знаменитості та мистецькі досягнення» як елементи його зоряності і назвала «дискомфорт від його кар'єри як дитячої зірки». Цікаво, що таке розуміння зоряності відкидає економічну складову відносного комерційного успіху, замість цього орієнтуючись на мистецькі досягнення.

Однак грошовий успіх - це один із важливих способів, яким зазвичай оцінюється зоряність музики. У своїй ключовій роботі з економіки зірок у галузі спорту та мистецтв Моше Адлер<sup>196</sup> трактував «суперзірок» як тих, що мають «значне місце і успіх у своїй галузі та чий заробіток в результаті значно більший за заробіток

<sup>191</sup> Shumway, D. R. 2007. 'Authenticity: Modernity, Stardom, and Rock & Roll'. *Modernism/Modernity* 14 (3): 527–533

<sup>192</sup> Там само. С.530

<sup>193</sup> Cloonan, M. 2009. 'The Production of English Rock and Roll Stardom in the 1950s'. *Popular Music History* 4 (3): 271–287.

<sup>194</sup> Inglis, I. 1996. 'Ideology, Trajectory and Stardom: Elvis Presley and the Beatles'. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 27 (1): 53–78

<sup>195</sup> Warwick, J. 2012. "'You Can't Win, Child, but You Can't Get Out of the Game": Michael Jackson's Transition from Child Star to Superstar'. *Popular Music and Society* 35 (2): 241–249

<sup>196</sup> Adler, M. 2006. 'Stardom and Talent'. In *Handbook of the Economics of Art and Culture*, edited by V. A. Ginsburg and D. Throsby, 895–906. Amsterdam: North-Holland.



своїх конкурентів. Адлер стверджує, що поняття «суперзірковість» не співмірне з талантом, як раніше стверджував Шервін Розен<sup>197</sup>. Швидше за все, зоряність пояснюється споживачами та їх потребою споживати те саме мистецтво, що й інші, щоб придбати «споживацький капітал»: «Оцінка зростає зі знанням. Але як знати про музику? Слухаючи її та обговорюючи її з іншими людьми, які знають про це. У цьому процесі навчання лежить ключ до явища зірок»<sup>198</sup>.

Особиста ідентифікація зірками з боку споживача є важливим аспектом процесу споживання та прийому зірок. У популярній музиці цей процес опосередковується музикою та значеннями, які споживачі інтерпретують у музиці. Часто споживачі намагаються інтерпретувати музику та лірику зіркової персони, шукаючи зв'язки між музикою та деталями особистого життя окремого художника та самих себе. Таким чином, отримане значення працює в поєднанні з ідентифікацією особи з публічно представленою персоною зірки, щоб посилити сприйнятий зв'язок між споживачем і зіркою. Аналізуючи друковані біографії популярних музикантів, Тойнбі<sup>199</sup> зазначив припущення, що сенс музики можна знайти в житті її творців. Його аргумент полягає в тому, що «музиканти - це зразкові агенти, які змінюють різницю у формі різних пісень, звуків та стилів»<sup>200</sup>. Музика в цьому контексті є первинною; її виробництво «несе обіцянку трансцендентності звичайного» і функціонує як банер, під яким звичайні люди можуть створювати спільноту, а музиканти - як представлені як «їх люди»<sup>201</sup>. Це визначає діалог між продюсерами та аудиторією.

Аналогічно, Рой Шукер<sup>202</sup> обговорював велику популярність у поп-музиці як наслідок взаємодії між художньою творчістю та прийомом глядачів: «Зоряність у

<sup>197</sup> Rosen, S. 1981. 'The Economics of Superstars'. *American Economic Review* 71: 845–858.

<sup>198</sup> Adler, M. 1985. 'Stardom and Talent'. *American Economic Review* 75 (1): 208–212.

<sup>199</sup> Toynbee, J. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Oxford University Press.

<sup>200</sup> Там само. С.10

<sup>201</sup> Там само

<sup>202</sup> Shuker, R. 2012. *Popular Music Culture: The Key Concepts*. Abingdon and New York: Routledge

популярній музиці, як і в інших формах популярної культури, полягає не стільки в ілюзії і привабливості до фантазій глядачів, скільки в таланті та творчості. Зірки функціонують як міфічні конструкції, граючи ключову роль у здатності своїх шанувальників будувати сенс із повсякденного життя. Такі зірки також повинні розглядатися як економічні суб'єкти, унікальна товарна форма, яка є і трудовим процесом, і продуктом, ефективно брендом, що мобілізує аудиторію та просуває продукцію музичної індустрії»<sup>203</sup>.

Шукер стверджує, що вивчення зоряності у популярній музиці було обмеженим, і загалом було вироблено дискурс, який розкрив «як зоряність стала конструкцією з кількома вимірами: економічним, культурним та естетичним чи творчий». Важливо, що Шукер стверджує, що захоплення зірками популярної музики не можна просто пояснити з точки зору політичної економії. Такі цінності, як автентичність, які вкладаються в окремих музикантів, створюють і підтримують уявлення про зірку через фанатичний ритуал обожнювання та трансцендентності. Багато сучасних зірок зараз часто вважаються авторами, ретельно зберігаючи контроль над своїм публічним профілем. Недавні розробки в галузі досліджень про знаменитості передбачали переосмислення публічного/приватного характеру з акцентом на приватне життя, а не на важливу кар'єру<sup>204</sup>.

Хоча може бути багато біографій або великої літератури про популярного музиканта або гурту, написаних журналістами та науковцями, Шукер є одним із лише небагатьох науковців, які розглядають зв'язки між популярною музикою, зірками та зірковістю ширше. Взаємозв'язок ритуалу, задоволення та економіки у популярній музиці продовжує створювати аудиторію, він заявляє, підживлюючи «індивідуальну фантазію... та [створення] музичних ікон та культурних міфів»<sup>205</sup>. Музичні ікони, зірки, культурні міфи та зоряність притаманні популярній музиці та життєво важливі для її існування.

<sup>203</sup> Там само. С 318-319

<sup>204</sup> Там само. С. 320

<sup>205</sup> Shuker, R. 2016. *Understanding Popular Music Culture*. London: Routledge.

«Understanding Popular Music Culture» присвячує главу авторам і зіркам<sup>206</sup> і спирається на новіші приклади артистів як зірок, ніж ті, що використовувались у попередніх виданнях, зокрема Леді Гага, Тейлор Свіфт та Лорде . Як і в попередніх виданнях, глава Шукера продовжує покладатися на висвітлення індивідуальних кар'єрних профілів, які ілюструють «взаємодію музичного авторства з жанрами, музичною індустрією, шанувальниками та аудиторією та історією»<sup>207</sup>, хоча відображає зміну гендеру та більш сучасного представництва. Існує чітке розмежування популярного музичного зоряного статусу та статусу автора - останнє означає прийом артиста як справді творчого, і того, хто досліджує і розширює виміри своєї форми мистецтва. Віднесення авторського статусу художнику спирається на «обов'язково неоднозначні»<sup>208</sup> поняття автентичності, тоді як зірки «функціонують як міфічні конструкції», які діють поза виробництвом значної роботи, і реінтерпретують або ще раз підтвердити популярні музичні стилі та жанри.

Від одночасного розширення звукозаписної індустрії та появи рок-н-ролу, численні популярні музиканти були асимільовані в рок / поп-канон, подібний за побудовою до канонів репертуару та композиторів у західній арт-музиці. З часу створення рок-канона, багато афро-американських джазових та блюзових музикантів були визнані, запізніле визнання внеску цих артистів у музично-естетичну основу рок- та поп-музики. Зоряність у поєднанні з витривалістю є одним із факторів, що інформують про канонізацію. Здатність творчості популярного музичного виконавця сильно сприйматися не просто в той час, а з часом, є невід'ємною частиною його потенційної канонізації. Однак, як зазначив Каріс Війн Джонс, побудова рок-канону передбачає багато записів, а виконавці широко сприймаються як не-рок-музика. Уін Джонс стверджує, що деякі записи засвоюються в рок-каноні не обов'язково тому, що вони є рок-альбоми, а тому, що

---

<sup>206</sup> Там само. С.59-80

<sup>207</sup> Там само

<sup>208</sup> Holmes, S. 2004. "Reality Goes Pop!": Reality TV, Popular Music and Narratives of Stardom in Pop Idol'. *Television and New Media* 5 (2): 147–172.

вони відображають рок-значення, «хоч і ті, що успадковані від високого мистецтва»<sup>209</sup>.

Іншим важливим аспектом ролі зоряності у процесі формування канону є посмертна канонізація популярних музикантів. Що посмертне досягнення канонічного статусу частіше приписується зіркам рок- і хіп-хопу, ніж поп-музики, вирівнюється з критичним сприйняттям рок-хіп-хопу як валоризуючого авторства над виконанням творів інших. Тож не дивно, що зірковий статус таких артистів посилюється після їх смерті. З недавніх пір, як відзначили Кетрін Стронг та Барбара Лебрун, зростає захоплення наслідками смерті в популярній музиці як з точки зору комерційного потенціалу, так і з точки зору прийому. Самі автори визнають загальне захоплення зірками популярної музики, які покінчили життя самогубством<sup>210</sup>. Це інноваційне та проникливе дослідження смерті в популярній музиці, що охоплює гаму найвідоміших смертей популярної музики.

### **III.2. Дискурс презентації самоті знаменитості**

Питання, яке необхідно роздивитись полягає у тому, як створюється образ знаменитості і як це явище втримує на собі таку увагу і захоплення. Враховуючи сучасну структуру засобів масової інформації та розважальної індустрії в двадцять першому столітті, прослідкувати зв'язок з формуванням знаменитостей. Цим питанням слід передувати той факт, що нарікання, що міститься в цих двох моментах, не є аномальним. Це допомагає підтримувати подвійність, з якою ми підтримуємо переважне «презентацію» знаменитостей: часто ми недооцінюємо громадські фокуси погляду на знаменитостей, одночасно, коли ми продовжуємо спостерігати, обговорювати та брати участь і тим самим забезпечуємо підтримку галузі знаменитостей. Перший вимір відповіді на запитання полягає в тому, що

<sup>209</sup> Wyn Jones, C. 2008. *The Rock Canon: Canonical Values in the Reception of Rock*. Aldershot: Ashgate.

<sup>210</sup> Strong, C. and B. Lebrun. 2015. *Death and the Rock Star*. London: Routledge.

знаменитість була і все більшою мірою є головним інструментом в цьому дискурсі. Протягом більшої частини ХХ століття знаменитості служили маяками суспільного світу. Вони допомагали визначити «дух часу» будь-якого конкретного моменту - «структури почуттів», яка частково спиралася на його посередництво через кіно, радіо, популярну музику та телебачення. Таким чином, теорії про те, як жіночі зачіски 1920-х, 1930-х та 1940-х років визначалися екранними іконами голлівудської індустрії, є основним прикладом того, як їхні уявлення перемістилися в світ культури. Є приклади сили символів екрану для втілення настрою – створення стійких художніх образів кіно. Джеймс Дін, наприклад, завдяки його ролі в «Повстанці без причини» (1955), уособлював головний страх тривоги у 1950-х роках. Прикладів подібної репрезентативної сили є безліч. Наприклад, вплив музичних відеороликів у 1980-х роках передбачав безліч стилів та світовідчуття, які мігрували транснаціонально з дивовижною швидкістю. Певні видатні особи змогли скористатися цими змінами у створенні і репрезентації таких образів. Наприклад, Мадонна стала експертом з транслявання субкультурного стилю для його більш широкого посередництва через популярну музику, перформанси та музичні відеоролики. У свою чергу, її привласнення субкультурного стилю пронизано популярною культурою та модою.

Вплив знаменитостей служив дуже особливим цілям протягом усього ХХ століття. Знаменитості навчали покоління, як залучати та використовувати культуру споживання, щоб «зробити» себе. У ряді трактатів про рекламну та споживчу культуру, критики визначили, як людину треба було навчити споживати та визнавати значення споживання для власної вигоди<sup>211</sup>. Замість того, щоб самостійно шити одяг, набагато простіше було зробити його готовим і використовувати зарплату - як пояснює Евен<sup>212</sup> як рабство із заробітною платою

---

<sup>211</sup> Leiss, W., Kline, S. and Jhally, S., eds, 2005. Social communication in advertising: persons, products, and images of well being. New York: Routledge

- щоб захопити найновішу моду та останній стиль. Магазины забезпечували шляхи до світу споживачів, який представляв можливість та потенціал участі у ширшій та комунікаційній культурі<sup>213</sup>, яка була переплетена з розважальною індустрією та її зірками. Що менш розвинене в цих критиках споживчої культури, це те, що педагогічна робота, що проводиться з перетворення більш традиційної культури в споживчу культуру, дуже сильно залежала від знаменитостей та їхньої здатності втілювати трансформаційну владу. Також, як правило, відсутність у дослідженнях рекламної та споживчої культури була ще одним ключовим елементом у тому, що ця трансформація індивіда в споживача - це не перехід до споживання від виробництва, а перехід на все більш поширене виробництво власного «Я». Виробництво «Я» передбачає керуваність виробничого процесу, оскільки воно будується з масиву можливих форм споживання та вираження, які ці види споживання забезпечували для людини.

Через центральне значення знаменитостей у тому, що можна визначити як самовиробництво (self-production), плітки про знаменитостей можуть розглядатися як такі, що забезпечують безперервність дискурсу навколо презентації самості для громадського споживання. Вплив знаменитості у ХХ столітті можна розглядати як дуже досконалу казку про мораль, яка відобразила приватний світ у публічному світі. Це ідеальне «я», яке знаменитості змогли розповсюдити, і в кінцевому підсумку призвело до їхньої здатності ефективно продавати найрізноманітніші товари. Це читання знаменитостей ідентифікує лише часткову історію про те, як знаменитості «навчали» світ. Розповіді про розлучення, про пияцтво, про аспекти особистого беззаконня, про насильство, про справи та про недобру поведінку, серед багатьох інших історій, вони слугували артикуляції іншої публічної сфери, ніж тієї, побудованої за офіційними історіями культури. Вплив на дискусії про плітки знаменитостей мав міжособистісний вимір

---

<sup>213</sup> Schudson, M., 1984. Advertising, the uneasy persuasion: its dubious impact on American society. New York: Basic Books

- те, що було визначено у світлинах газет як людська особливість – організовувало суспільство. Плітки, зокрема, кружляли навколо знаменитостей, пояснюючи особистість, що вийшла за межі їх екранного персонажа та перемістила їх у загальнодоступну спільноту невпізнаних діячів, які виявили принаймні частину свого приватного досвіду для посилення ефективного зв'язку з аудиторією.

Плітки вивчалися з багатьох точок зору. На одному рівні плітки представляли собою форму соціальної згуртованості - засіб, за допомогою якого приймається, регенерується та утворюється форми включення<sup>214</sup>. Наприклад, Де Бекер розбиває плітки на дві функції: плітки репутації, де статус людини відроджується на основі інформації, розповсюдженої в суспільстві, та стратегії навчання пліток, де людина вивчає соціальні підказки та бажану поведінку за допомогою інформації, що йде про інших<sup>215</sup>. Інші дослідження були зосереджені на тому, зокрема, що серед підлітків, є форма підкріплення в межах групи статусу, шляхом обміну плітками<sup>216</sup>. Однією з ключових особливостей пліток як дискурсу є те, що це структура мовленнєвого залучення чи розмови, яка говорить про інших конкретно, коли їх немає. Це відсутність об'єкта пліток насправді зробило плітки знаменитостей, можливо, однією з найпростіших і легко доступних форм пліток. У дослідженнях знаменитостей, дослідники американських пліток 1970-х і 1980-х років у американських таблоїдних плітках посилаються на спосіб, який допомагає створювати соціальний порядок у населенні через уявлення про проблеми та нещастя багатих і знаменитих, незважаючи на їх багатство та прихильність від інших<sup>217</sup>. Тоді використання пліток знаменитостей - це розширення використання пліток у громаді як форми соціального контролю. Плітки про знаменитостей, однак, ковзають і часто дозволяють дебатам

<sup>214</sup> Gluckman, M., 1963. Gossip and scandal. *Current Anthropology*, 4 (3), 307–316.

<sup>215</sup> De Backer, C., 2005. Like Belgian chocolate for the universal mind: interpersonal and media gossip from an evolutionary perspective. PhD thesis, Ghent University, Belgium

<sup>216</sup> Eder, D. and Enke, J.A., 1991. The structure of gossip: opportunities and constraints on collective expression among adolescents. *American Sociological Review*, 56 (4), 494–508.

<sup>217</sup> Levin, J., Mody-Desbureau, A. and Arluke, A., 1988. The gossip tabloid as agent of social control. *Journalism Quarterly*, 65 (2), 514–517.

безперешкодно переходити до загальнонаціональних або в деяких випадках міжнародних дебатів, одночасно займаючись питаннями, пов'язаними з інтимністю, родиною та тим, що вважається особистим і приватним. Що слід розуміти про плітки протягом ХХ століття, це те, що воно діяло на двох рівнях: по-перше, з'явився репортаж як форма для прочитання інформації в таблоїдах, газетах, телевізійних програмах та журналах - іншими словами, він структурований і високо опосередкований; і по-друге, відбулося розгортання пліток знаменитостей за допомогою особистої бесіди та оцінки, що постійно переносить сильно опосередковане в міжособистісні виміри повсякденного обміну. Переміщення такої інформації про плітки про знаменитостей в міжособистість акцентується саме через часто особисту інформацію про знаменитостей.

Плітки про знаменитостей - одна з головних складових детального дискурсу знаменитостей, який тривав і посилювався протягом більшої частини минулого століття. Це був дискурс, який охопив від офіційного і санкціонованого до переступного і титуловуючого, з багатьма шарами і рівнями одкровення між цими двома кінцями спектру того, що складало суспільний вимір знаменитостей. Критично воно використовувалося аудиторією, щоб зрозуміти перетин їхнього публічного та приватного світів та те, як це перетин пов'язан з виробництвом «Я». Де Бекер та ін. визначили, як плітки про знаменитостей можуть діяти для молодших людей як форми соціального навчання - іншими словами, як спосіб розробити те, як їм слід одягатися, діяти та що взагалі робити<sup>218</sup>. Їх дослідження також показали, що знаменитості використовувались у тому, що можна назвати парасоціальною діяльністю: суть знаменитостей інтегрована так, ніби вони є частиною соціальної мережі з ціллю розмови, але їхня парасоціальність означає, що ця інтеграція в міжособистісне цілком є одним із способів, де знаменитість

---

<sup>218</sup> De Backer, C., 2005. Like Belgian chocolate for the universal mind: interpersonal and media gossip from an evolutionary perspective. PhD thesis, Ghent University, Belgium



очевидно не є справді частиною соціальної мережі, а лише посередницькою формою<sup>219</sup>.

На перший погляд, зрозуміти постійний резонанс і значення дискурсу знаменитостей змінній медіа-культурі виявляється важко. Зрештою, знаменитості - це продукція цих людей, що залежать від дуже досконалої та потужної медіакультури. Вони є елементарними компонентами репрезентативної культури<sup>220</sup>. Зважаючи на їхню залежність від телебачення, кіно, радіо та преси для їх впливу навіть на цьому парасоціальному рівні, може здатися, що якість розповсюдження онлайн культури та її трансформація сили традиційних засобів масової інформації представляти та втілювати інтереси та бажання, знаменитість як виразник ідентичності, індивідуальності та власного споживача також може зменшуватися. Однак те, що можна визначити в цьому багатовіковому дискурсі, є окремими елементами, які є надзвичайно цінними для появи культури в Інтернеті.

Презентація (що також можна назвати перформансом) є найважливішим компонентом особистості будь-якої публічної особи. Знаменитості виступають у своїй первинній формі мистецтва - як актори, музиканти, співаки, спортсмени - а також у текстових вимірах інтерв'ю, реклами, вечорів нагород та прем'єр. Ці елементи презентації є професійними та продюсерськими елементами, які є найближчими до свого статусу або, принаймні, як транслятори культурних надбань. Залишаються інші виміри презентації їхнього повсякденного життя. Знаменитості знаходяться під постійним та регулярним наглядом, і тому їх більш повсякденна та часом більша особиста діяльність є предметом погляду. Погляд, поданий папарацці та розповсюджений на журнали, телевізійні програми та онлайн сайти, часто робить їх повсякденною діяльністю своєрідною виставою. Ервінг Гофман писав про презентацію «Я» та її перформативні якості в

---

<sup>219</sup> Там само

<sup>220</sup> Marshall, P.D., 2006. New media, new self: the changing power of the Celebrity. In: P.D. Marshall, ed. The celebrity culture reader. London: Routledge, 634–644.

соціологічній перспективі. ГоВін вивчав жести і те, як індивідуальність складає версію себе для світу, у своєму дуже впливовому перформансі себе у повсякденному житті. Перформанс "Я" був влучним діянням особистості і вимагало ретельної постановки, щоб підтримувати побудову особистості та керовану нормою побудову характеру: «Вся техніка самовиробництва громіздка, і іноді виходить з ладу, оголюючи її окремі складові: контроль усіх областей, скадена робота команди; тактовність аудиторії тощо. Але, добре змащені, враження впливатимуть з нього досить швидко, щоб поставити нас в межі якоїсь із наших типів реальності – перформанс станеться, і твердий самозакоханий виконаний персонаж, здавалося б, по-справжньому походить від його виконавця»<sup>221</sup>.

Те, що ми можемо спостерігати - це створення «Я» як персонажа, так і презентації через інтерактивні настройки. Реквізити та сцени тепер можуть бути переведені у різні виміри реального та віртуального життя, використовуючи зображення та повідомлення, які є частиною інструментів, наданими нам можливостями презентації, що дозволяє нам зібрати своє «Я» як у конструкторі профілів соціальних мереж. Гоффман описує, що визначене створення «персони» є маскою<sup>222</sup>, і те, що побудовано через соціальні мережі, є побудовою характеру як свого роду ритуалу виконання самості.

### **III.3. Відеокліп як інструмент створення образів в поп-музиці**

Дві найбільш очевидних культурних події в післявоєнних західних суспільствах - поява телебачення і рок-культури<sup>223</sup>. Музичне телебачення частково примирює протиріччя між двома домінуючими медіа післявоєнної популярної культури: рок і телебачення.

<sup>221</sup> Goffman, E., 1959. The presentation of self in everyday life. New York, Doubleday.

<sup>222</sup> Lamert, C. and Branaman, A., eds, 1997. The Goffman reader. Malden, MA: Blackwell.

<sup>223</sup> Grossberg Lawrence. Sound and Vision: The Music Video Reader/ Routledge, 1993

В журналістиці періоду розквіту музичного телебачення склалося два підходи до розгляду теми музичних відеокліпів:

- Музичне відео створює більш важливий образ ніж сам досвід прослуховування музики
- Музичне відео залишає мало свободи для інтерпретації пісенних образів

Розквіт музичних відео на телебаченні на початку 80-х був обумовлений комерційними інтересами звукозаписних студій і рекламодавців. У цей момент, ротація «важкої» рок-музики по радіо виявилася надзвичайно успішною, хоча цей сегмент був орієнтований тільки на дорослих чоловіків. Але при цьому інтерес аудиторії різко зростає як і продажі, що виявилася корисним для музичної індустрії. Дана аудиторія найактивніше купувала аудіозаписи, але при цьому, їх інтереси не були широко представлені на телебаченні<sup>224</sup>.

З появою каналу MTV поп-музика закріпила свої позиції на телебаченні. Хоча їхня аудиторія спочатку здавалася на такою привабливою (12-35 років як заявляв сам канал), включаючи дівчаток-підлітків, які не чинили для рекламодавців значного інтересу, в розвитку поп-індустрії це зіграло вирішальну роль - комерційний успіх пара-музичних практик навколо нового музичного мейнстріму (посилення дискурсу знаменитостей поп-музики, журналів, пін-апів і дркгіх товарів). Підлітки і молоді люди і підлітки стали активним сегмент серед покупців<sup>225</sup>.

Ще в 60-х роках сформувалася стилістична послідовність мейнстріму, яка характеризувалася форматом 3-5-хвилинним відео поп-пісні, з використанням танцювальних ритмів і зв'язок. Але головним жанром 80-х був рок, який представляв собою якийсь протест і критичний жест. Культурна політика формувалася під впливом діалектики між маргінальністю і мейнстрімом, опором і співучастю.

<sup>224</sup> Berland Jody. Sound, image and social space: music video and media reconstruction. Sound and Vision: The Music Video Reader/ Routledge, 1993. –pp 20-37

<sup>225</sup> Там само

Також для більш зрозумілого уявлення про період потрібно знати про відносини білої альбомної рок-музики і інституціональному існування чорної танцювальної музики. У момент цього протистояння музичне відео набирає свою вагу і відбуваються деякі трансформації в музичних галузях. Індустрія набирає обертів і прискорює запис композицій, сингли стають головним маркетинговим інструментом рок-музики, а також посилюється функція артиста як преформера і знаменитості в рок-культурі<sup>226</sup>.

У 70-х для запису платівок йшло величезна час, і безліч продажів і гастрольні тури були необхідні для виправдання швидкозростаючих виробничих витрат. Це провокувало уповільнення індустрії і дефіцит музичного продукту і інструментів створення цієї музики на ринку.

Метою звукозаписних студій було більших обертів диско-записів, які при цьому вимагали менші витрати виробництва, зі стабільністю і довговічністю білого року. Для цього було потрібно поле, в якому був швидкий зворотний зв'язок від аудиторії.

Поява MTV розширило можливості просування музичних записів. Тепер записи альбомів і синглів мали більш послідовний формат. Музичне відео на сингл, що передує альбому, ставав вирішальним фактором у маркетингу альбому.

На MTV відбувається сходження означника над означуваним що веде до втрати суб'єктної ідентичності, і призвело до фетишизації значення, що так властиво політиці постмодерну.

Що стосується смислового наповнення музичних кліпів - вони мають «глибину», але не нескінченну глибину попередніх форм, які спиралися на нескінченний людський досвід та історію. Цю глибину визначає ставлення цитат до фрагментів і самих фрагментів, а також рівень їх складання. Це такий текст, який написаний поверх іншого - «палімпсест». Така практика ілюструє структуру музичних

---

<sup>226</sup> Berland Jody. Sound, image and social space: music video and media reconstruction. Sound and Vision: The Music Video Reader/ Routledge, 1993 –p. 33

стилів - хоч нові стилі завжди використовують практики що передують, мейнстрімових. У випадку з музичним відео вибудовується співвідношення пісні і візуальних елементів. Але не як «нарратив + візуалізація», а скоріше відношення між формою і неоднорідність кодів і візуальних матеріалів<sup>227</sup>.

При розгляді теми рок-відео в субкультурної теорії, зустрічається поняття «реконтекстуалізація» (потрібно знайти оригінальний текст), що означає наділення культурних артефактів підривної і опозиційної силою. Це відкриває свободу для споживання, так як внутрішні аспекти артефактів втрачають свою цінність, а на передній план виходить їх змішування і реконтекстуалізація.

Ротація музичних відео по телебаченню є рекламою до пісні, а кожен елемент поп-кліпу є комерціалізацією (абсолютно все - звук, слово, дія) - все це розповідає як в цілому все працює. Музичне відео має парадокс, так як одночасно і привертає увагу до пісні, але також і відволікає від неї. У поп-музиці складається традиція відносини між розумінням і змістом, звуком і зображенням<sup>228</sup>.

Поява електронних носіїв дозволяють фіксувати і переміщати звук або зображення незалежно від простору і часу. З впровадженням нових технологій відтворення музики втратило ритуальну роль і прив'язку до місця. Музична / кіно / телевізійна індустрія тому підтвердження, своєю здатністю проникати в будь-які простору.

«Буржуазна епоха породила пісню як амбівалентну артикуляцію індивідуального самопізнання (і невпевненості в собі), музично проявивши концепцію індивідуального експресивного спілкування, залишаючись абсолютно замкнутою в своїй власній структурі»<sup>229</sup>.

З розвитком технологій комунікацій відбувається поділ співака, звуку і зображення, але згодом також їх возз'єднання з допомогою музичного відео. Ця

<sup>227</sup> John Fiske, 'MTV: post-structural post-modern', *Journal of Communication Inquiry*, vol. 10, no. 1 (Winter, 1986), pp. 74–9.

<sup>228</sup> Там само

<sup>229</sup> Marothy, Janos (1974) *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*, Budapest: Akademiai Kiado

технічна реконструкція сприяє зміні топографії соціального, культурного і політичного простору<sup>230</sup>.

Масове виробництво зображень дозволяє безупинно нарощувати аудиторію, при цьому з тих пір як в кіно з'явився звук, музичні видавці в 10 разів збільшують виробництво пісень<sup>231</sup>, і кінокомпанії починають фінансувати розвиток звукових технологій. Але конструювання продукту було центровано на кіно - прийоми з зображенням на екрані популярної актриси яка співає, але на записи при цьому чужий голос, - це дозволяло посилювати візуалізацію образу актриси, а справжня співачка рідко згадувалася в титрах. З'єднання звуку і зображення використовувалося в першу чергу з економічних міркувань, а з часом переросло в побудову іміджу.

З поглинанням поп-музики телебаченням відбувається просторове переміщення і одомашнення, а також міжнародне поширення і централізація символів. Поп-музика активно просувалася, чому супроводжувало розвиток технологій, наприклад колонки з високоточним відтворенням звуку поміщалися на майданчики активності її шанувальників. Музика заповнює весь простір і прагнути оточити собою людину, яка при цьому навіть може її не слухати, але вона буде супроводжувати кожен крок. Але тут з'являється парадокс. Обумовлені тим, що телебачення як раз навпаки намагається оточити себе глядачами і зосередити всю увагу в одній точці зображення. Таким чином шанувальники вбирають сформовані телебаченням візуальні коди і переносять їх в смодельований простір.

У розгляді питання про музичні відео часто використовують досвід вивчення кіно, але при цьому не враховують відмінності способів передачі інформації і роботи з глядачем. Наприклад в поп-музиці найчастіше пісні виконуються від

---

<sup>230</sup> Berland, Jody (1988) 'Locating listening: popular music, technological space, Canadian mediations', *Cultural Studies*, vol. 2, no. 3.

<sup>231</sup> Kreuger, M. (1975) *The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street, as Reported in a Great Fan Magazine*, New York: Dover.

першої особи і безпосередньо звертаючись до глядача, що створює ефект присутності та ілюзію «четвертої стіни». Теоретичні підходи іноді відносять музичні образи до кінематографічеським, постмодерністським, психоаналітичним категоріям, хоча в поп-музиці скоріше більш прозаїчні наміри визвть хвилювання живого уявлення популярності. «Найчастіше світ рок-відео виглядає як ноплейс або як місце після ядерної катастрофи - без кордонів, визначень або впізнаваного розташування. Малюнки часто поміщаються в димну, туманну середу ... Раптовий незрозумілий вибух є звичайною рисою»<sup>232</sup>.

Навіть дуже прості музикознавчі терміни, такі як ритм і тембр, зазвичай відсутні в лексиконі аналізу музичного відео. Сама музика рідко обговорюється, незважаючи на те, що саме елементарне розуміння форми вимагає від нас усвідомити, що існує зв'язок між звуком і зображенням; найбільш очевидно, в техніці переміщення і редагування камери, а також в освітленні, мізансценах і жестах. Не звертаючи уваги на ці елементи, постмодерністський аналіз часто дивиться на музичне телебачення як на чисто візуальну форму. Це, звичайно, є домінуючим мотивом цієї парадигми, в якій передбачається, що спокуса візуального опановує сучасною культурою новими і все більш потужними способами.

У своєму есе Рік Альтман розглядає тему звуку на телебаченні і розвиває концепцію «поток» Реймонда Вільямса на прикладі телевізійного повідомлення. У ньому говориться, що звучить текст перериває «Домашній потік» повсякденному житті і залучає до перегляду телевізійної програми<sup>233</sup>. Хоча музичні канали, які віддають більшу частину ефіру трансляції кліпів, в цьому поступаються, але тут поп-культура винаходить свої інструменти. В ефірі крутять також програми, присвячені мовлення новин і обговорення пліток, тут важливо,

---

<sup>232</sup> Kaplan, Ann E. (1987) *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, New York: Methuen.

<sup>233</sup> Altman, R. (1987) 'Television sound', in Horace Newcomb (ed.), *Television: The Critical View*, New York: Oxford University Press.

що провідні також неодноразово звертаються до телеглядачів, коментують і жартують над подіями. Таким чином музичне телебачення закріплює за собою текстові прийоми, що раніше були притаманні ведучим радіо-програм.

З появою музикальних відео на телебаченні особливо, піднімається тема об'єктивації жінок. З появою і розвитком рок-музики жінки боролися за право бути не тільки вокалістками (це єдина роль, яку до цього жінки виконували в музичних колективах на той час), але також за ролі композиторок і інструменталісток. Вийшовши на рок- і панк-сцену, жінки систематично порушували регламент жіночих виступів, що відкривало простір для виробництва нової популярної музики<sup>234</sup>. Панк звеличував «викликає непрофесіоналізм»<sup>235</sup>, що відкривало великі можливості музикантам-аматорам, особливо надавало жінкам доступ до музичного поля. А з появою музичного телебачення, у жінок з'явилася можливість в поширенні своїх поглядів і отримання підтримки ширшої аудиторії. Але посыл поп-відео часто був звернений до легітимізації «правління чоловіків» через активізацію текстів патріархального дискурсу, а зображення жіночого тіла було об'єктом чоловічого вуайєризму і було прив'язане до чоловічого бажанням і домінування.

Об'єднані жінки-музикантки згодом сформували чітку текстову практику, основу на уявленнях про гендерну нерівність. У жіночих адресних відео використовуються дві взаємопов'язані системи текстових знаків: 1. Знаки доступу і 2. Знаки виявлення<sup>236</sup>. Знаки доступу - це ті, в яких привілейований досвід хлопчиків і чоловіків присвоюється візуально. Відео музиканти жіночої статі вводять текст в чоловічу область діяльності і значення. Символічно вони здійснюють захоплення чоловічого простору, стирання статевих ролей і

---

<sup>234</sup> Hebdige, D. (1979) *Subcultures: The Meaning of Style*, London/New York: Methuen. —(1983) 'Posing...threats, striking...poses: youth, surveillance, and display', *SubStance*, 37/38, 68–88.

<sup>235</sup> Swartley, A. (1982) 'Girls! Live! On stage!' *Mother Jones*, June, pp. 25–31.

<sup>236</sup> Berland Jody. *Sound, image and social space: music video and media reconstruction*. *Sound and Vision: The Music Video Reader*/ Routledge, 1993



вимагають паритету з чоловічими привілеями. Таким чином, відеотексти кидають виклик припущеннями про межі, які гендер, як соціальна конструкція, проводить навколо чоловіків і жінок. Знаки виявлення співіснують і взаємодіють зі знаками доступу. Вони згадують і відзначають чітко жіночі способи культурного вираження і досвіду. Знаки відкриття намагаються в опосередкованій формі компенсувати культурну маргіналізацію жінок, малюючи картини діяльності, в якій жінки, як правило, беруть участь окремо від чоловіків.

Образ вулиці створює чіткі конотації для дівчат, які за способом життя звикли уникати вулиць через страх переслідування і зґвалтування, стаючи об'єктами чоловічого погляду. Що виключає жінок з різних практик дозвілля пов'язаними з вуличною культурою.

Жіночі танці в кліпах описуються як «колективне заняття вираження жіночої культури, додатковому вигляді дозвілля, направленого на залучення чоловічої уваги та бажанням догодити чоловічої аудиторії». МакРоббі<sup>237</sup> описує танець як діяльність контролю, задоволення і чуттєвості для дівчаток. Танець, за її словами, пропонує дівчатам «позитивну і яскраву сексуальну виразність і точку дотику з іншими задоволеннями жіночності, такими як одягання або нанесення макіяжу». Жіноча практика вивчення і викладання певних танцювальних кроків є частиною більш широкої участі дівчаток в організації руху тіла.

Стиль одягу дівчат в музичних відео є символічним засобом самовираження. З народження дівчаткам нав'язувалася форма гендерної зовнішності, в основному здійснюється через одяг, що повинно було підсилювати гендерну ідентичність. Перевдягання ритуалізованого обрядами ініціації, будь то день народження, випускний або весілля, що завжди має свій кейс дрес-коду. При цьому бажання одягатися в чоловічий одяг було однією з форм опору обмеженням. У міру дорослішання, дівчатка виявляють нові способи відображення тіла і соціальними

---

<sup>237</sup> McRobbie, A. (1984) 'Dance and social fantasy', in A. McRobbie and M. Nava (eds), *Gender and Generation*, London: Macmillan, pp. 130–161.

реакціями, що дає їм можливість не тільки «радувати і утихомирювати» своїм зовнішнім виглядом, але також і епатувати і викликати шок. У журналі «Інтерв'ю»<sup>238</sup> Мадонна розповідає, що в молодості вона прийняла стратегії підривної самопрезентації. Вона описує, як вона і краща подруга розвинули сексуальну образ, щоб підірвати авторитет своїх батьків, образ, який досить цікаво надихався їх ідентифікацією з жінкою-музикантом. Барбара Хадсон<sup>239</sup> стверджує що це тактика розроблена дівчатами, щоб підірвати дискурс жіночності.

#### III.4. Інтермедіальність в музичному поп-перформансі

Не можна вичерпно визначити параметри художнього перформансу, оскільки термін накопичив багато значень для різних контекстів, жанрів і способів вираження, включаючи театральне, танцювальне та живе мистецтво, але аспекти концепції вимагають дослідження у світлі музично опосередкованого виразу. Музичне виконання передбачає, що щось, як правило, систематизований музичний твір, презентується виконавцями під час живої події перед аудиторією. Девід Хорн визначає популярну музичну виставу як «суму ряду менших подій, до яких може належати... походження або запозичення музичної ідеї; розвиток ідеї; перетворення або розташування ідеї у перформансі; участь тих (музикантів, продюсерів, техніків), завдання яких - виробляти музичний звук; виконання або виконання цього завдання; передача отриманих звуків; почуття тих звуків»<sup>240</sup>. Цей процес підсумовування надає поп-музиці спільність із театральними постановками, оскільки обидві дії - це повторення минулих практик чи репетицій.

<sup>238</sup> Stanton, H.D. (1985) 'Madonna', Interview, December, pp. 58–68.

<sup>239</sup> Hudson, B. (1984) 'Femininity and adolescence', in A.McRobbie and M.Nava (eds), *Gender and Generation*, London: Macmillan, pp. 31–53.

<sup>240</sup> Horn, D. (2000), 'Some Thoughts on the Work in Popular Music', in M. Talbot (ed.), *The Musical Work Reality or Invention* (Liverpool: Liverpool University Press).

Музичні твори можуть ґрунтуватися на екстемпоризації чи імпровізації, але в поп-музичних виступах, навіть у тих, хто не використовує технології відтворення, виконана робота, як правило, є репрезентацією тієї, що була складена, аранжирована та репетирована заздалегідь. Це очевидне обмеження умовно сприймається, оскільки аудиторія очікує прямої передачі або автентичного зображення записаних форм музичного твору. Що засвідчується під час виступу в прямому ефірі? Поп-перформанс може представляти собою репрезентацію, в якій мірі запис музичного твору - артефакту, кодифікованого за допомогою багатоканальної техніки запису, - намагається задокументувати (представити) оригінальне виконання. Альтернативно, багатоканальні процеси запису можуть мати на меті виключно створення звукової утопії або найкращої версії оригінальної композиції, призначеної для досягнення прийнятної, товарної, комерційної музичної вірності. З цієї точки зору виступ поп-музики - це реконструкція, в якій записаний музичний корпус відроджується і репрезентується фізичною дією в "чуй і зараз" (гра слів, що походить з фрази «тут і зараз», що англійською звучить як «here and now», але переоблено Джимом Келлі у «hear and now») <sup>241</sup>.

Як і в театральному перформансі, елемент живого є основоположним для естрадних концертів, але остання форма викликає відчуття присутності ближче до реєстру живого мистецтва, ніж до театру, коли воно відбувається проти представлення на користь безпосередності, близькості, самовираження та певні види взаємодії виконавців з глядачами. Наприклад, традиція на поп-концертах для публіки просити гурт зіграти улюблену пісню на біс, але важко уявити подібну взаємодію в театральному виконанні, якщо тільки це не задумано заздалегідь. Але також це ілюструє важливість записаного музичного твору у постановці естрадного концерта, яке частково призначене для відродження записаних форм за допомогою перетворення фізично присутніх музикантів.

---

<sup>241</sup> Kelly, J. (2005), 'Auditory Space: Emergent Modes of Apprehension and Historical Representations in Three Tales', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Vol. 1, No. 3, pp. 207–36

Диференціація поп-концерта та театральної події є більш проблематичною, ніж могло б здатися під час мультимедійних вистав, оскільки реєстри можуть бути модульовані технологічними втручаннями, зміщенням режимів вираження та подання настільки, наскільки перетворення та телематичні медіа перетинаються з актуалізованими елементами фізичної вистави, що вважається живим<sup>242</sup>.

Вторгнення аудіовізуальних технологій спричинило змішані ефекти, які або посилюють, і розширюють, або послаблюють уявлення про присутність, представлення та самовираження в естрадному виконанні. Це технологічне вторгнення у виступ на живо може призвести до умови «інтермедіальності», що «історично пов'язано із обмінними процесами виразних засобів та естетичних умовностей між різними мистецтвами та засобами масової інформації»<sup>243</sup>. Інтермедіальність призводить до розмивання меж між формами мистецтва та жанрами, що призводить до умови зближення із ЗМІ, які можуть артикулювати відносини виконавця та глядача по-новому за допомогою взаємодії живих та опосередкованих форм.

Одним з перших прикладів інтермедіальності в естрадному виконанні, який наводить Джим Келлі, в якому опосередковані образи модулюють відчуття присутності, були перформанси гурту Velvet Underground, на творчу кар'єру яких в психоделічному жанрі вплинув Енді Уорхол. У середині 60-х років Уорхол задумав Exploding Plastic Inevitable (далі ЕРІ), інтермедіальну подію, яка розмиває загальні межі живого виконавського мистецтва, щоб поєднати елементи дискотеки, кінопоказ та події з психоделічним естрадним концертом<sup>244</sup>. Уорхол гастролював у Північній Америці за допомогою ЕРІ, і один з проявів 1 листопада 1966 року показав Velvet Underground зі співаком Ніко. Подія містила перетин технологій відтворення та живих елементів, які обрамляють виступ групи.

---

<sup>242</sup> Там само

<sup>243</sup> Chapple, F., and Kattenbelt, C. (eds) (2006), *Intermediality in Theatre and Performance* (Amsterdam: Rodopi).

<sup>244</sup> Там само

Джек Бернштейн описує сцену: «Виступ розпочався з декількох фільмів, що проектувалися на одному екрані одночасно; якимось це було цілісно... на додаток до фільмів, багатогранний дзеркальний глобус випромінював просвіт світла в усіх напрямках»<sup>245</sup>. Бернштейн пише, що вистава розпочалась до того, як фізична присутність будь-якого виконавця була помітна, і це відноситься до онтології перформансу. Які різновиди поетапної вистави можуть відбуватися без того, щоб глядач сприйняв візуальне втілення виконавця? Що можна вважати щодо маніпуляції, що виробляють світло, звук та зображення, які конструюють перформанс? Що потрібно технологіям, щоб створити чи передати відчуття присутності? У випадку, який описує Бернштейн, фільмові проєкції формують захід, дозволяючи глядачеві звикнути до кінематографічно пронизаного продукту «en scène»<sup>246</sup>. Бернштейн має на увазі феноменологічне стримування, яке оформляло естетичну та перцептивну реакцію на концерт Velvet Underground. Усвідомлення Бернштейном технологічного маніпулювання, описує відчуття віддаленої присутності або передчуття фізичної присутності, що реалізується за допомогою візуального монтажу, в якому проєктовані зображення та світловий дисплей аритмічно перетинаються в реальному часі. Сучасні технології дозволять технічному програмуванню створювати ефекти, які описує Бернштейн, але в 1966 році, люди, що керували технічним обладнанням, виконували проєкцію світла в режимі реального часу. Відсутність кого-небудь у просторі, схоже, не послаблює відчуття жвавості - що подія відбувається тут і зараз - але в цьому випадку, відчуття присутності сприймається через медійне та технічне обладнання, але не через гурт на сцені.

Філіп Аусландер говорить про взаємне перекриття живих і технологічних форм і їх онтологічне значення в перформансі. Аусландер зауважує, що пряме та опосередковане не стільки протилежне, як переплетене: «Не можна сказати, що живий перформанс має онтологічний або історичний пріоритет перед

<sup>245</sup> Bernstein, J. (1966), The Tech, Tuesday 1 November, (accessed August 2006).

<sup>246</sup> Там само

технологізацією, оскільки живість стала видимою лише завдяки технічному відтворенню»<sup>247</sup>. Приклад такої взаємозалежності живого та технічного відтворення записаних музичних форм і відсутності виконавців (або просто невидимими), представляючи музикантів тілесно перед глядачем у спільному концертному просторі. Досвід прослуховування носіїв для відтворення музики (опосередкований радіопередачею, вініловим диском, компакт-дискон та, нарешті, через MP3 та аудіо потоком з Інтернет-джерел) пропонує, щонайменше, тимчасовості, як лінійний слуховий досвід, коли грає композиція від початку до кінця. Досвід втіленої спільної присутності перформера та глядача значною мірою сприяє феноменології естрадного концерту, роблячи простір прийому не лише місцем слухання, але й місцем бачення та місцем існування. Цей багатшаровий режим звернення в музичному виконанні пропонує дифузію досвіду<sup>248</sup>, і це явище, яке розділяє передчуття втілених форм з театральним умовами перформанса.

Подія ЕРІ Уорхола розвивається, коли Velvet Underground ще готує музичні інструменти до гри<sup>249</sup>. Вони не представляли собою класичний рок-гурт. Обрамлення їх присутності на сцені, в якій глядач спостерігає підготовчі процедури виконавців, може бути охарактеризовано в театральних як акт дефаміліризації, тобто відсторонення. Але чи доцільно визначити цю підготовчу дію як театральну, коли вистава чи принаймні цей її аспект функціонально зареєстрований? Виконавці готуються грати на своїх інструментах, але чи вони також займаються актом самопрезентації? Їх підготовчі дії є вивченою чи практичною поведінкою, репетированою в звуковому саундчечі, і, як стверджує Еліс Рейнор, «представлення є різновидом повторення, яке породжує фантом подвійного»<sup>250</sup>. Презентація поп-музики є реконструкцією, а фантом процесу репетиції завжди присутній на сцені, однак, як самопрезентаційний режим події.

<sup>247</sup> Auslander, P. (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge).

<sup>248</sup> Kelly, J. (2005), 'Auditory Space: Emergent Modes of Apprehension and Historical Representations in Three Tales', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Vol. 1, No. 3, pp. 207–36

<sup>249</sup> Bernstein, J. (1966), *The Tech*, Tuesday 1 November,

<sup>250</sup> Raynor, A. (2002), 'Rude Mechanicals and the Spectres of Marx', *Theatre Journal*, No. 54, pp. 535–554.

Надягання інструментів та підключення приводів до попередньо встановлених підсилювачів демонструє наміри виконувати, але одночасно демонструє готовність ритуалу, який працює проти понять імпровізації та вільної гри.

Просторовість та спосіб звернення естрадних виступів можуть бути впорядковані в протилежні категорії: ті, що мають намір затьмарити свої технологічні медіа-образи, тим краще створити ілюзорний, безпосередній та занурюючий досвід; і ті, що відображають посередницькі технології як компоненти, що відкрито будують перформативний кадр. Джей Болтер та Річард Грузін формулюють ці полюси у своїй теорії відновлення Маклуханеска, яку вони визначили як «презентація одного середовища в іншому»<sup>251</sup>. Розширюючи свій аргумент, в якому естетичні умовності передаються за жанрами та засобами масової інформації, вони стверджують, що всі медіа одночасно беруть участь у «грі знаків» і мають «реальну, ефективну присутність»<sup>252</sup>. Вони перетворюють це на семіотичну/феноменологічну бінокулярну перспективу, описуючи коливання між «безпосередністю та гіпермедіацією», в яких або процеси цифрового посередництва сприймаються як прозорі та негайні (в яких технології приховані) або їх вигаданість визнається конструктивною для системи перформанса. У інтермедіальних виставах, які створюють цілком ілюзорні переживання, глядач може зануритися у потужно афективне середовище. Виконання ЕРІ від «Velvet Underground», перетіє афективні, імерсивні та ілюзорні технології, що працюють в режимі саморефлексивного виконання, демонструється стан гіпермедіації, в якому виявляються і відзначаються інтермедіальні процеси. Особливістю інтермедіації є те, що він створює мультисенсорний режим адресування, який у музичному виконанні створює стан слухового простору<sup>253</sup>. Що стосується ЕРІ, слуховий простір виробляється завдяки складному взаємозв'язку звуку,

---

<sup>251</sup> Bolter, J. D., and Grusin, R. (2000), *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press).

<sup>252</sup> Там само. С.54

<sup>253</sup> Kelly, J. (2005), 'Auditory Space: Emergent Modes of Apprehension and Historical Representations in Three Tales', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Vol. 1, No. 3, pp. 207–36.

зображення та тілі: «слайди, що проєктують візерунки оптичних зображень», створюють «взаємодію між фоновими фільмами, танцюристами та музикою»<sup>254</sup>. Інтермедіальний поп-перформанс також може забезпечити досвід, в якому фізична присутність виконавців та їх музики обрамлена технологіями видовищності. Цей візуальний вимір сприяє посиленню аури присутності співака Ніко, незважаючи на те, що він представляв минулий час та простір. Бернштейн зазначає, що «присутність Ніко пронизала зал, коли проєктори перейшли з фільму... на кольорові та чорно-білі великі плани його (Ніко)»<sup>255</sup>. Це говорить про те, що взаємодія знакових проєкцій зображення посилює та розширює ауру присутності співака, а не ослаблення її, що дає парадокс у тому, що референт кінематографу завжди відсутній, на відміну від тіла виконавця який стоїть на сцені прямо перед глядачем.

Виходить, що інтермедіальність може посилити ауру присутності у поп-спектаклях проти твердження Вальтера Беняміна, що технологічне втручання «знецінить тут і зараз художнього твору»<sup>256</sup>. Зрух перцепції, що забезпечується рухомою культурою зображень у різноманітних контекстах, просторах та місцях, впливаючи на наше відчуття екзистенціальної, проксимальної та перцептивної присутності у світі, не обов'язково зменшує наше враження про безпосередню взаємодію з ним. У інтермедіальних попзаходах, які використовують візуальні засоби відтворення для відображення безлічі перспектив, почуття присутності можна посилити технологіями, що підвищують знаменитість чи зірковий статус виконавця. Наприклад, в турі Мадонни *Blonde Ambition*, використовували проєкції телематичних зображень для розширення візуальної сфери концерта, орієнтуючись на точку зору глядача. Далеко не послаблюючи присутність

<sup>254</sup> Bernstein, J. (1966), *The Tech*, Tuesday 1 November

<sup>255</sup> Там само

<sup>256</sup> Benjamin, W. (2003), 'The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility (Third Version)', in H. Eiland and M. W. Jennings (eds), trans. E. Jephcott, H. Eiland et al., *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol. 3: 1935–1938 (London: Harvard University Press).



співачки, телематика підсилює ауру аутентичності, що пронизує концерт, надаючи зображення виконавця крупним планом у режимі реального часу<sup>257</sup>.

Джим Келлі описує свій досвід відвідування концерту Мадонни: «Я був розміщений на значній відстані від сцени, поруч із тим, де буде центральна лінія стадіона. Фактична, тривимірна виступаюча Мадонна на сцені була меншою з моєї точки зору, але відеозображення заповнювали великі екрани, встановлені в обидві сторони сцени, а третій екран був підвішений над центральною лінією»<sup>258</sup>. Проекція розширила візуальну перспективу сценічної вистава Мадонни, опосередковуючи побачене за допомогою монтажу середніх кадрів та перспектив крупного плану. Коли маленька фігура Мадонни рухалася, жестикулювала, співала і позиціонувала себе в серії стіл зі своєю танцювальною трупкою, кут камери звертався до глядача. Присутність Мадонни посилювалася, оскільки екрановані зображення збільшували масштаб, вплив та віртуальну близькість до фігури на сцені, але більша деталізація та визначення екранованих зображень зробила їх, а не проміжні елементи візуальним фокусом події. Келлі зазначає, що це призвело до подвоєння присутності<sup>259</sup>.

Розмірковуючи про характер зіркового статусу, Стенлі Кейвел стверджує, що «виконавець на екрані зовсім не актор», але «є предметом дослідження... фігурою, що створена в заданому наборі фільмів»<sup>260</sup>. Реалізована присутність Мадонни набуває статусу зірки завдяки визнанню ролей, які вона створила у своїх поп-відео, телевізійних виступах та багатьох фотографічних зображеннях, елементів усіх цих форм, створених в повторній презентації в прямому ефірі. Ми також отримуємо доступ до точних фізичних контурів тіла виконавиці через різні лінзи інтермедіації (звукові та візуальні), в процесі, що розширює відчуття театральності структурованої близькості, парадоксально реалізованої завдяки

<sup>257</sup> Там само

<sup>258</sup> Kelly, J. (2005), 'Auditory Space: Emergent Modes of Apprehension and Historical Representations in Three Tales', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Vol. 1, No. 3, pp. 207–236.

<sup>259</sup> Там само. С.111

<sup>260</sup> Cavell, S. (1971), *The World Viewed* (London: Harvard University Press). Chapple, F., and Kattenbelt, C. (eds) (2006), *Intermediality in Theatre and Performance* (Amsterdam: Rodopi)

величезності візуального масштабу та слухового впливу. За таких умов прийому ні в якому разі не можна відокремлювати ролі, які Мадонна виконує, від істоти, яка їх виконує. Незважаючи на її роль, яка виступає в ролі співачки, її фізична присутність на сцені та віртуальна присутність на екрані, не відрізняється від її сутності як зірки. Відчуття присутності, пов'язане зі зірковим статусом, може бути ослаблене, погіршене або розсіяне в інтермедіанських виставах, які використовують анімацію та аватари замість фізично присутніх виконавців, як це стосується анімованого поп-гурту Gorillaz.

Під регістром виконання маються на увазі відносини присутності між виконавцем і глядачем під час живого заходу. Сплеск інтересу в кінці 20 століття разом з доступністю технологій привели до автоматизації і спрощення процесів створення графічних форм (анімації), це призвело до створення творчого контексту в якому естетика і технології медіа сходяться. Gorillaz наводять приклад такої конвергенції в їх практично анімованій концептуальній групі, а також в віртуальному розширенні групи у вигляді присутності в Інтернеті. Група складається з вигаданих анімованих персонажів-аватарів. На відміну від більшості поп-груп, чия ідентичність образу залежить від визнання глядачем єдиної системи позначень, зазвичай організованою навколо сприйняття ідентичності фіксованою когорти окремих виконавців, Gorillaz розробили колективний робочий процес, в якому запрошені артисти записуються з творчою командою в студії, і виступають разом з віртуальними уявленнями на концерті. Цей проміжний процес призводить до інтригуючої напруженості між віртуальною і реальною присутністю, коли Gorillaz виступає наживо, оскільки глядач змушений сприймати жвавість виконання в соматичному впливі звуку, виробленого фізично присутніми музичними виконавцями, і в той же час заохочується ототожнювати себе з віртуальними персонажами в масштабній суті події. Анімаційна форма - це штучна конструкція, яка носить характер гри. Саморефлексивна напруга сприйняття анімації і живого виступу розвивається з знання, що тривимірні фізичні виконавці та двовимірні обриси не можуть

фактично взаємодіяти. Знання про цю неможливість ґрунтується на «відчутно зробленому мистецтві анімації»<sup>261</sup> і створює відчуття співучасті, яке також призводить до перформанса Gorillaz в Demon Days.

В естрадних виступах також існує складна схема при демістифікації репрезентативного процесу - демонстрації того як створюється об'єкт задоволення в момент зміни артистом костюма і ролі на сцені. Спільна спрямованість відносин між виконавцем і глядачем може бути основним способом звернення на естрадних концертах. Але можна запитати, хіба поп-виконавці на якомусь рівні не представляють свої індивідуальні виразні таланти і в тій мірі, в якій вони демонструють це, чи можемо ми сказати, що поп-виконавці працюють в режимі самовираження? Це піднімає питання автентичності в поп-композиції, які пов'язані з модерністськими ідеями оригінальності і «унікальності»<sup>262</sup>.

Поняття автентичності та музичної оригінальності важко пояснити вичерпно без докладного вивчення культурних контекстів і кодексів, але такі поняття відносно легко визначити як належать до добре відрепетируваним дебатів в публіцистичному дискурсі поп- і рок-музики.

В епоху постмодерну музична ідентичність, швидше за ґрунтується на звуці, що виходить від відбору, комбінації і повторного використанні записаних звуків, взятих з існуючих джерел, а також на вмілій грі на традиційних інструментах, викликаній прагненням до оригінального виразу емоцій.

Підсумовуючи презентацію виконавця в практиках популярної музики треба зазначити, що постать артиста зусереджується на образі «зірки», що стало свого роду нормою в популярній індустрії. Шанування відомих виконавців базується на визнанні професійного успіха артиста, що робить його об'єктом культурної

<sup>261</sup> Jameson, F. (1991), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso).

<sup>262</sup> Gracyk, T. (1996), *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (London: I. B. Tauris).

політики. Імідж зірки являє собою медіатекст і є полем для презентації своєї самості.

Образ зірки конструюється для використання у галузі і комунікації з аудиторією у площині споживання. Головним інструментом у цьому процесі стає створення дискурсу навколо зірки, що досягається шляхом продукування артикуляції пліток.

Поява музичного телебачення та відеокліпів стає важливим аспектом у формуванні музичної індустрії. Відеороліки стають головним інструментом в промо музичних продуктів для залучання більшої аудиторії. Разом із тим, використання технічного обладнання під час концертів підвищують статус виконавців, створюючи неповторний досвід відвідування музикальних івентів.

## ВИСНОВКИ

Образ як явище означає подобу або відображення і має спільні риси із іконою та іконічним знаком, останній відрізняється своїм способом буття і функціонує за принципом подібності що називається «гіпоіконою». Фотографії, картини, відео та інші зображення є гіпоіконами.

В ообразі як зображенні є можливість виникнення повноцінних знакових систем при аналоговому відтворенні. Зображення як текст прагне бути повністю прочитаним. З цією ціллю вони використовують мовну номенклатуру для використання денотативних смислів, що стає інструментом маніпуляції спостерігачем. Для розуміння зображення необхідні знання коннотаторів як дискретних знаків, хоча в дискурсі завжди залишається частина денотації. Образом можна називати таку семіотичну конструкцію, в якій існує первинний знак і об'єкт дійсності. А зв'язати ці два явища допомагають метафори.

Метафора знаходиться між поняттями образу та відчуття, а існують завдяки уяві та відчуттям. Метафори діють як встановлення нових семантичних доречностей і підтримуються створенням лексичного відхилення. Створення метафори полягає у створення нового інноваційного змісту що народжує новий сенс. Ці сенси будуються за принципом подібного за допомогою уяви, яка створює типізацію, коли подібність ще не досягла концептуального рівня. Почуття є «самоафектацією», що усуває відстані між знаючим і його знанням без зміни когнітивної структури думки і інтенціональної відстані.

Образ може поставати перед нами як ікона, що веде нас до релігійних основ вичання даного питання. Прикладі конфлікту образів та церкви демонструє історичний вимір та діалектичну природу образів. Образи народжуються у легендах, історичність створюють істинність образу через існування історичної особистості. Спогади мають відношення не тільки до минулого, але і до майбутнього, а образ є символом того, що може бути пізнане в теперішньому моменті. Для шанування образу Святого, йому необхідно було відповідати ідеалу, формування якого займало довгий час. При цьому ці образи існували для

демонстрації і шанування пам'яті через ритуал. У цьому випадку, образ стає носієм культурного тексту для передачі інформації серед людей, що втілюється у релігійному культі.

Але в 21 столітті практика фіксації зображень відрізняється від старих традицій. Може з'явитись відчуття, що репродукція мистецтва позбавляє його буття «тут і зараз», через що втрачається «аура» - унікальне відчуття віддаленості. Існують діалектичні образи, що створюють зв'язок між подвійною дистанцією почуттів та смислів. Цей зв'язок існує з самого початку, хоча виявляється тільки постфактум. Образ з самого початку діалектичен, бо знаходиться між почуттям і пригадуванням.

Зміна уваги теоретиків з аналізу культурних текстів на вивчення дії відтворило перформативний поворот в гуманітарних науках. Перформанс є разовим явищем і являє собою соціальний жест звернений до публіки. Публіка є необхідною умовою для перформансу, по під час перформансу відбувається презентація. Відбувається взаємодія виконавця з аудиторією, бо вона з однієї сторони є тільки спостерігачем, а з іншої залучена в цей акт.

Перформанс відділяє всіх його учасників від звичного темпу життя і створює власні умови часу і пространства. Перформанс неможливо відтворити, бо всі подібні спроби є тільки копіюванням, коли перформанс завжди оригінальний. Музичне виконання як перформанс виводить на перший план індивідуальні особливості артиста і це стає презентацією «Я» через музику. Але з іншої сторони з розвитком індустрії звукозапису відбулась трансформація музичного запису як складного продукту від звичайної копії реальності до створення нової повноцінної форми перформансу.

З розвитком індустрії виробляється традиція шанування артистів як видатних професіоналів свого діла, що є ґрунтом в створенні іміджу зірки. Зірка стає персоналізованим відображенням культурних та соціальних смислів. Дискурс навколо зірок створюється за допомогою пліток та легенд, що висвітлює їх

історичний вимір. У створенні цього образу ми спостерігаємо самопрезентацію «Я» як персонажа, що є своєрідним ритуалом виконання самості.

Одним із найпотужніших інструментів у створенні цього персонажа є відеокліп, що, по-перше, забезпечило комерційний успіх музичної індустрії на телебаченні, а згодом і в медіа, а по-друге, підсилило важливість образу виконавця над самим досвідом прослуховування музики. Але відео є лише рекламою, а головною презентацією музичного твору є концерт.

Підчас концерту відбувається реконструкція і презентація записаного музичного тіла в дію. Живе виконання є основоположним елементом естрадних концертів, що викликає відчуття ефекту присутності. Технічні засоби та інтермедіальність музичних заходів може послювати ефект «тут і зараз», що навідріз від скептичних припущень, тільки посилює ауратичний досвід.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Performance, in *Key Terms in Popular Music and Culture*, ed. Bruce Horner and Thomas Swiss [Malden, Mass.: Blackwells, 1999]
2. *Collected Papers of Charles S. Peirce (Peirce, 1931—1958)* и *The Essential Peirce (Peirce, 1992—1998)*
3. Adler, M. 1985. 'Stardom and Talent'. *American Economic Review* 75 (1): 208–212.
4. Adler, M. 2006. 'Stardom and Talent'. In *Handbook of the Economics of Art and Culture*, edited by V. A. Ginsburg and D. Throsby, 895–906. Amsterdam: North-Holland.
5. Altman, R. (1987) 'Television sound', in Horace Newcomb (ed.), *Television: The Critical View*, New York: Oxford University Press.
6. Artaud, Antonin. 1978. *The Theatre and Its Double*. Richmond: Oneworld Classics
7. Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London; New York: Routledge.- p.62
8. Barnes, J.A. (1971). Time flies like an arrow. *Man, New Series*, 6(4), 537-552.
9. Barthes R. *Elements de semiologie*, p. 96
10. Benjamin, W. (2003), 'The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility (Third Version)', in H. Eiland and M. W. Jennings (eds), trans. E. Jephcott, H. Eiland et al., *Walter Benjamin: Selected Writings. Vol. 3: 1935–1938* (London: Harvard University Press).
11. Berggren D. The Use and Abuse of Metaphor. — "Review of Metaphysics", vol. 16, Dec. 1962.
12. Berland Jody. Sound, image and social space: music video and media reconstruction. *Sound and Vision: The Music Video Reader/ Routledge*, 1993. – pp 20-37
13. Berland, Jody (1988) 'Locating listening: popular music, technological space, Canadian mediations', *Cultural Studies*, vol. 2, no. 3.



14. Bernstein, J. (1966), The Tech, Tuesday 1 November, (accessed August 2006).
15. Bharucha, Rustom. 1990. Theatre and the World: Essays on Performance and Politics of Culture. New Delhi: : Manohar Publications. –p.53
16. Bloch, Maurice (1977). The past and the present in the present. *Man, New Series*, 12(2), 278-292.
17. Bolter, J. D., and Grusin, R. (2000), Remediation: Understanding New Media (Cambridge, MA: MIT Press).
18. Boorstin, D. 1971. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Atheneum. – p.58
19. Bourdieu, Pierre (2005). *Was heisst sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braumüller.
20. Bradley, Ben (1998). Two ways to talk about change: "The child" of the sublime versus radical pedagogy. In Betty M. Bayer & John Shotter (Eds.), *Reconstructing the psychological subject. Bodies, practices and technologies* -pp.68-93
21. Bradley, Ben. Two ways to talk about change: "The child" of the sublime versus radical pedagogy. In Betty M. Bayer & John Shotter (Eds.), *Reconstructing the psychological subject. Bodies, practices and technologies*. pp.68-93.
22. Brook, Peter. 1993. *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*. London: Methuen. –p.84
23. Burman, Rickie (1981). Time and socioeconomic change on Simbo, Solomon Islands. *Man, New Series*, 16(2), 251-267.
24. Carlson, Marvin Albert. *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge. 2004.
25. Carnicke, Sharon Marie. 2009. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2nd ed. Routledge Theatre Classics. London; New York: Routledge

26. Cavell, S. (1971), *The World Viewed* (London: Harvard University Press).  
Chapple, F., and Kattenbelt, C. (eds) (2006), *Intermediality in Theatre and Performance* (Amsterdam: Rodopi)
27. Chaikin, Joseph. 1991. *The Presence of the Actor*. 1st TCG ed. New York, NY: Theatre Communications Group
28. Chapple, F., and Kattenbelt, C. (eds) (2006), *Intermediality in Theatre and Performance* (Amsterdam: Rodopi).
29. Clayton, J. Douglas. 1993. *Pierrot in Petrograd : The Commedia Dell'arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*.
30. Cloonan, M. 2009. 'The Production of English Rock and Roll Stardom in the 1950s'. *Popular Music History* 4 (3): 271–287.
31. Cook, Nicholas. *Between Process and Product: Music and/as Performance Music Theory Online* 7, no. 2.
32. Cook, Nicholas.. *Between Process and Product: Music and/as Performance Music Theory Online* 7, no. 2.
33. Crang, Mike (2003). The hair in the gate: Visuality and geographical knowledge. *Antipode. A Radical Journal of Geography*, 35(1-2), 238-243.
34. Culler, Structuralist Poetics, op. cit., 16
35. Davis, Gail & Dwyer, Claire. Qualitative methods: Are you enchanted or are you alienated? *Progress in Human Geography*, 31(2), 257-266.
36. De Backer, C., 2005. Like Belgian chocolate for the universal mind: interpersonal and media gossip from an evolutionary perspective. PhD thesis, Ghent University, Belgium
37. de Certeau, Michel (1988). *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.
38. De Marinis, Marco. *The semiotics of performance*. Bloomington: Indiana University Press. 1993. – p.47
39. Derrida, Jacques. 1976. "...That Dangerous Supplement...". In *Of Grammatology*. Trans. G. Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press:141-164.

40. Derrida, Jacques. 1978. The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation. In *Writing and Difference*. Trans. A. Bass. London; Chicago: Routledge & Kegan Paul:232-250.
41. Derrida, Jacques. 1988. Afterword: Toward and Ethic of Discussion. In *Limited Inc.* Trans. S. Weber. Evanston, IL: Northwestern University Press:111-154.
42. Desmond, Jane C. (Ed.) *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. Durham, NC: Duke University Press
43. Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938–76)* (New York: Pendragon Press, 1980), 164.
44. Dyer, R. 1998. *Stars*. New edition, with a supplementary chapter and bibliography by Paul McDonald. London: British Film Institute. Original edition, 1979.
45. Dyer, R. 2004. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. 2nd ed. Abingdon: Routledge.
46. Eco, “Semiotics: A Discipline or an Interdisciplinary Method?”, *Sight, Sound, and Sense*, ed. by Thomas A. Sebeok (Bloomington: Indiana University Press, 1978), 73–83
47. Eder, D. and Enke, J.A., 1991. The structure of gossip: opportunities and constraints on collective expression among adolescents. *American Sociological Review*, 56 (4), 494–508.
48. Erickson, Jon. 1995. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press. –p.216
49. Fuchs, Elinor. 1985. Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida. *Performing Arts Journal*. 9(2/3):163-173.
50. Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Drama and Performance Studies. Bloomington: Indiana University Press

51. Geraghty, C. 2000. 'Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance'. In *Reinventing Film Studies*, edited by C. Gledhill and L. Williams, 183–202. London: Arnold.
52. Gledhill, C (ed.). 1991. *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge.
53. Gluckman, M., 1963. Gossip and scandal. *Current Anthropology*, 4 (3), 307–316.
54. Godlovitch, "Perfect Performance," 3.
55. Goffman, Erving. *The presentation of self in everyday life*. London: Allen Lane The Penguin Press. 1969
56. Goodall, Jane R. 2008. *Stage Presence*. London; New York: Routledge. -p.46
57. Goodman Nelson. *Languages of Art*. (1968) Hackett Pub. Co., 1976.
58. Gracyk, T. (1996), *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (London: I. B. Tauris).
59. Greimas A. J. Les problemes de la description mecano-graphique - "Cahiers de Lexicologie", Besancon, 1959, № 1, p. 63.
60. Grimes, Ronald L. Ritual theory and the environment. In Wallace Heim, Bronislaw Szerszynski & Claire Waterton (Eds.), *Nature performed: Environment, culture and performance* .-pp.31-45
61. Grossberg Lawrence. *Sound and Vision: The Music Video Reader*/ Routledge, 1993
62. Grotowski, Jerzy. 1979. Grotowski Interview with Wywiad Z Jerzym Grotowskim.
63. Grotowski, Jerzy. 1986. *Towards a Poor Theatre*. Trans. E. Barba. Teatrets Teori Og Teknikk. London: Methuen.
64. Hatt, Michael. Race, ritual, and responsibility. Performativity and the southern lynching. In Amelia Jones & Andrew Stephenson (Eds.), *Performing the body/ performing the text*.- pp.76-88

65. Hebdige, D. (1979) *Subcultures: The Meaning of Style*, London/New York: Methuen. (1983) 'Posing...threats, striking...poses: youth, surveillance, and display', *SubStance*, 37/38, 68–88.
66. Hodge, Alison, ed. 2010. *Trans. Actor Training*. 2nd ed.: London; New York: Routledge.
67. Holmes, S. 2004. "'Reality Goes Pop!': Reality TV, Popular Music and Narratives of Stardom in Pop Idol'. *Television and New Media* 5 (2): 147–172.
68. Horn, D. (2000), 'Some Thoughts on the Work in Popular Music', in M. Talbot (ed.), *The Musical Work Reality or Invention* (Liverpool: Liverpool University Press).
69. Hudson, B. (1984) 'Femininity and adolescence', in A. McRobbie and M. Nava (eds), *Gender and Generation*, London: Macmillan, pp. 31–53.
70. Huizinga, Johan. History changing form. *Journal of the History of Ideas*, 4(2),- pp. 217-223.
71. Inglis, F. 2010. *A Short History of Celebrity*. Princeton: Princeton University Press.
72. Inglis, I. 1996. 'Ideology, Trajectory and Stardom: Elvis Presley and the Beatles'. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 27 (1): 53–78
73. Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 186.
74. Jakobson R. *Word and Language*. — In: Jakobson R. *Selected Writings*, vol. 2. The Hague, 1962. P. 356
75. Jameson, F. (1991), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso).
76. John Fiske, 'MTV: post-structural post-modern', *Journal of Communication Inquiry*, vol. 10, no. 1 (Winter, 1986), pp. 74–9.
77. Kaplan, Ann E. (1987) *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, New York: Methuen.

78. Kelly, J. (2005), 'Auditory Space: Emergent Modes of Apprehension and Historical Representations in Three Tales', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Vol. 1, No. 3, pp. 207–36
79. Kivy, Authenticities, 278.
80. Kreuger, M. (1975) *The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street*, as Reported in a Great Fan Magazine, New York: Dover.
81. Lamert, C. and Branaman, A., eds, 1997. *The Goffman reader*. Malden, MA: Blackwell.
82. Law, John & Urry, John. Enacting the social. *Economy and Society*, 33(3), 390-410.
83. Lawrence Rosenwald, "Theory, Text-setting, and Performance," *Journal of Musicology* 11 (1993),
84. Leary, James P. Fists and foul mouths. Fights and fight stories in contemporary rural American bars. *Journal of American Folklore*, 89, 27-39.
85. Leiss, W., Kline, S. and Jhally, S., eds, 2005. *Social communication in advertising: persons, products, and images of well being*. New York: Routledge
86. Levin, J., Mody-Desbureau, A. and Arluke, A., 1988. The gossip tabloid as agent of social control. *Journalism Quarterly*, 65 (2), 514–517.
87. Loy, David R. (2001). Saving time. A Buddhist perspective on the end. In Jon May & Nigel Thrift (Eds.), *Timespace. Geographies of temporality* (pp.262-280)
88. Luhmann, Niklas (1993). Gleichzeitigkeit und Synchronisation. In Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung 5. Konstruktivistische Perspektiven* pp.95-130
89. Lydia Goehr, "The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance," *New Formations* 27 (1996), 11.
90. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992)

91. Maróthy, Janos (1974) *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*, Budapest: Akademiai Kiado
92. Marshall, P.D., 2006. New media, new self: the changing power of the Celebrity. In: P.D. Marshall, ed. *The celebrity culture reader*. London: Routledge, 634–644.
93. Marvin, Garry. A passionate pursuit: Foxhunting as performance. In Wallace Heim, Bronislaw Szerszynski & Claire Waterton (Eds.), *Nature performed: Environment, culture and performance* -pp.46-60
94. Matthew Head, "Music with 'No Past'? Archaeologies of Joseph Haydn and The Creation," *19th-Century Music* 23 (2000), 200; Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music* (Manchester: Manchester University Press, 1985), 32 and passim.
95. McNally, K. 2008. *When Frankie Went to Hollywood: Frank Sinatra and American Male Identity*. Urbana: University of Illinois Press.
96. McRobbie, A. (1984) 'Dance and social fantasy', in A. McRobbie and M. Nava (eds), *Gender and Generation*, London: Macmillan, pp. 130–161.
97. Merlin, Bella. 2003. *Konstantin Stanislavsky*. Routledge Performance Practitioners. New York: Routledge.
98. Merriman, Peter (2005). "Respect the life of the countryside": The Country Code, government and the conduct of visitors to the countryside in post-war England and Wales. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 30, 336-350.
99. Michael Chanan, *Musica Prattica* (London: Verso, 1994).
100. Nagarjuna and David J. Kalupahana. 1991. *The Philosophy of the Middle Way = Mulamadhyamakakarika of Nagarjuna*. Delhi: Motilal Banarsidass Pub.
101. Nassehi, Armin & Saake, Irmhild. Kontingenz: Methodisch verhindert oder beobachtet? Ein Beitrag zur Methodologie der qualitativen Sozialforschung. *Zeitschrift für Soziologie*, 31(1), 66-86.

102. Nersessian, Nancy J. & Osbeck, Lisa M. (2006). The distribution of representation. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 36(2), 141-160.
103. Nick Kaye, *Postmodernism and Performance* (London: Macmillan, 1994), 22, 32, 117.
104. Orgeron, M. 2008. 'Media Celebrity in the Age of the Image'. In *The Oxford Handbook of Film and Media Studies*, edited by R. Kolker, 187–223. Oxford: Oxford University Press.- p.190
105. O'Sullivan, Simon. 2001. The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation. *Angelaki*. 6(3):125-135.
106. Oxford English Dictionary Online
107. Power, Cormac. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre. Consciousness, Literature & the Arts*. Amsterdam; New York, NY: Rodopi.- 76-78
108. Power, Cormac. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre. Consciousness, Literature & the Arts*. Amsterdam; New York, NY: Rodopi.
109. Raynor, A. (2002), 'Rude Mechanicals and the Spectres of Marx', *Theatre Journal*, No. 54, pp. 535–554.
110. Redmond, S. and S. Holmes. 2007. 'Introduction: What's in a Reader?' In *Stardom and Celebrity: A Reader*, edited by S. Redmond and S. Holmes, 1–12. London:
111. Rheinberger, Hans-Jörg (2001). Objekt und Repräsentation. In Bettina Heintz & Jörg Huber (Eds.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten* pp.55-61.
112. Robert L. Martin, "Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners," in Michael Krausz, ed., *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 121, 123.
113. Rosen, S. 1981. 'The Economics of Superstars'. *American Economic Review* 71: 845–858.



114. Rudlin, John. 2010. Jacques Copeau: The Quest for Sincerity. In *Actor Training*. London; New York: Routledge:43-62.
115. Schechner, Richard. Performance and the social sciences: Introduction. *The Drama Review: TDR*, 17(3), 3-4.
116. Schechner, Richard. What is performance studies anyway? In Jill Lane & Peggy Phelan (Eds.), *The ends of performance* pp.357-362
117. Schechner, Richard. *Performance studies. An introduction*. London: Routledge.
118. Schechner, Performance Theory, 70–73.
119. Schudson, M., 1984. Advertising, the uneasy persuasion: its dubious impact on American society. New York: Basic Books
120. Shorr D.C.: The Christ child in Devotional Images in Italy during the 'XIVth Century. New York 1954, Type 6.
121. Shuker, R. 2012. *Popular Music Culture: The Key Concepts*. Abingdon and New York: Routledge
122. Shuker, R. 2016. *Understanding Popular Music Culture*. London: Routledge.
123. Shumway, D. R. 2007. 'Authenticity: Modernity, Stardom, and Rock & Roll'. *Modernism/Modernity* 14 (3): 527–533
124. Simmel, Georg. Zur Philosophie des Schauspielers. In Michael Landmann (Ed.), *Georg Simmel: Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse* -pp.75-95
125. Sossyur, F. de., 1977. Course of General Linguistics. In: Trudy po yazykoznaniyu [Works on linguistics]. Moscow. pp. 31—273 (in Russ.).
126. Stanton, H.D. (1985) 'Madonna', Interview, December, pp. 58–68.
127. Strong, C. and B. Lebrun. 2015. *Death and the Rock Star*. London: Routledge.
128. Swartley, A. (1982) 'Girls! Live! On stage!' *Mother Jones*, June, pp. 25–31.

129. Thrift, Nigel Afterwords. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, 213-255.
130. Thrift, Nigel. *Spatial formations*. London: Sage Publications. 1996
131. Tiedemann R. Études sur la philosophe de Walter Benjamin. P. 124—125;  
Perret C. Walter Benjamin sans destin. P. 112—117
132. Tim Page, ed., *The Glenn Gould Reader* (London: Faber and Faber, 1987), 351–52.
133. Tomlinson, Matt. Ritual, risk, and danger: Chain prayers in Fiji. *American Anthropologist*, 106(1),-pp.6-16.
134. Toynebee, J. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Oxford University Press.
135. Turner, Edie & Turner, Victor W. Performing ethnography. In Henry Bial (Ed.), *The performance studies reader* pp.323-336
136. Turner, G. 2014. *Understanding Celebrity*. 2nd ed. London: SAGE
137. Turner, Victor W. Variations on a theme of liminality. In Sally F. Moore & Babara G. Myerhoff (Eds.), *Secular ritual* -pp.36-52
138. Turner, Victor W. *The ritual process. Structure and anti-structure*. London: Routledge and Kegan Paul.1969.- pp.94-130
139. Urry, John. The complexity turn. *Theory, Culture and Society*, 22(5), 1-14.
140. Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
141. Warwick, J. 2012. ““You Can’t Win, Child, but You Can’t Get Out of the Game”’: Michael Jackson’s Transition from Child Star to Superstar’. *Popular Music and Society* 35 (2): 241–249
142. Winkler, Hartmut (2004). *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*.

143. Wyn Jones, C. 2008. *The Rock Canon: Canonical Values in the Reception of Rock*. Aldershot: Ashgate.
144. Zarrilli, Phillip B. 2012. '... Presence ...' as a Question and Emergent Possibility: A Case Study from the Performer's Perspective. In *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*.
145. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994 - с. 297-318
146. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 752 с.
147. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости
148. Джеймс Элкинс Исследуя визуальный мир [The Visual World: A Collection of Writing by James Elkins [in Russian]
149. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001.
150. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры.
151. Carlson, Marvin Albert. *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge. – p.14
152. Толстой Л.Н.. Что такое искусство?. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 90.
153. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Сокр. перев. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М., 1975.