

Критика Criticism

УДК 7.041.3:792.028

ПОНЯТТЯ ТІЛЕСНОСТІ В ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ: ТІЛО ЯК СУБ'ЄКТ І ОБ'ЄКТ

Мар'яна Матвейчук

У статті аналізується поняття тілесності актора як одночасність буття суб'єктом і об'єктом, що спричиняє зміну способів творення і сприйняття театрального мистецтва.

Ключові слова: емансипація, тілесність, тіло, об'єкт, суб'єкт.

В статье рассматривается понятие телесности актера как одновременность бытия субъектом и объектом, что ведет к изменению способов создания и восприятия театрального искусства.

Ключевые слова: эмансипация, телесность, тело, объект, субъект.

In the article, the notion of corporeality is discussed as simultaneity of being a subject and an object that leads to changes in the ways of creation and perception of theatre art.

Key words: emancipation, corporeality, body, object, subject.

Тіло актора, перформера, діяча, безпосередньо присутнє на сцені тут і зараз, було поза зоною уваги під час семіотичного дослідження театру як намагання віднайти всеохопну і непорушну структуру для аналізу театральних практик. Зрештою, для вчених-семіотиків стали очевидними неможливість, непотрібність і нецікавість аналізу мистецьких практик як знакових систем. Студіювання семіотичної теорії закінчилися постулюванням її непридатності для аналізу практик сучасного мистецтва й інтересом до низки досліджень про тіло, тілесність як таких, що не є носіями знаків¹. Намагання універсалізувати лінгвістичні моделі й застосувати науку про знакові системи до соціальних і мистецьких практик вилилися в артикулювання обмеженості семіотичної методології. Системи чи структури, які є закритими, тобто включають у себе будь-що, що туди потрапляє, привласнюючи і пояснюючи його за допомогою свого апарату, є системами знання і водночас системами влади².

Типовий погляд на тему тіла й тілесності в театрі як на «оболонку для муштри» пов'язаний з вивченням способів підкорення

тіла через вишкіл, наприклад, в естрадно-цирковому училищі чи в академії балету. Натомість емансипаційний потенціал перформативних практик може виявитися, якщо актор на сцені бореться з самим собою як таким, що вже включений в існуючі в суспільстві складні стосунки між знанням та владою, зокрема роблячи ці стосунки видимими.

Упродовж кількох останніх десятиків років у дискусіях практиків і теоретиків театру йдеться про актуалізацію розуміння «театру як дії» на протигагу «театру як сценічно втіленому слову». Текстуальність у театрі починає домінувати лише в ХІХ ст., коли театр стає частиною так званої високої культури освіченого середнього класу, що мислила і визначала його як мистецтво тексту. Натомість «перформативний» елемент театру в той час остаточно закріпився за низовою, примітивною, екзотичною, народною культурою [11, с. 170]. Утім, саме про виставу [performance] як про «сутність» [«essence»] театру пише засновник академічної дисципліни «театрознавство» [Theaterwissenschaft] у Німеччині Макс Герман³, тим самим відділивши науку про театр від літературознавчих студій,

МАР'ЯНА МАТВЕЙЧУК. ПОНЯТТЯ ТІ ЛЕСНОСТІ В ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ...

зокрема від драматургії. М. Герман, а разом з ним і Е. Фішер-Ліхте наголошують, що саме «розділений досвід реальних тіл у реальному просторі» є фундаментальною рисою театру [11, с. 171]: «Активність глядача, конкретний естетичний досвід, є не тільки роботою уяви, як може здатися на перший погляд, не тільки виробленням значення, тобто “ментальним” процесом. Радше його можна потрактувати як фізичний процес, запущений у дію через участь у події як такої, що стосується не тільки ока та вуха, але всього тіла. Отже, саме тіло, що діє в просторі, створює театр – тіло акторів, що рухаються в просторі і тіло глядачів, що переживають просторовий вимір їхнього спільного середовища, специфічну атмосферу простору, який вони поділяють, та відповідь глядача на тілесну присутність акторів» [11, с. 172]. Тобто «скидання з престолу» мовних знаків і депсихологізацію, що супроводжує цей процес», Ханс-Тіс Леман визначає як одну з характерних рис постдраматичного театру [5, с. 153], що не властива тільки театру другої половини ХХ ст. (театру постдраматичного – за Леманом), а натомість є (за Гартманом) сутнісною рисою театру як такого. «Драматичне запаморочення» театру стало результатом процесів, що відбувалися в європейській культурі Нового часу. Натомість театральні практики ХХ–ХХІ ст. повертаються до театру, який оснований на дії (в тому числі на слові як дії), вистав, які сприймаються не як текст, а як подія, що триває.

Театр до певної міри є владною машиною, яка здійснює на тіло прямий вплив, «форматує», підкорює його. Водночас театр є місцем емансипації [тіла], можливістю спротиву владним стосункам. Власне таку неоднозначність театральних практик нам і цікаво досліджувати.

Жак Рансьєр в есе «Емансипований глядач» [14] пише про емансипацію не як залучення глядача до практик участі чи намагання запропонувати глядачеві безпосередньо фізичну дію замість пасивного спостереження, а як розуміння самого сприйняття вистави як активного процесу. «Емансипація починається з самого дис-

курсу рівності, вона починається, коли ми знімаємо опозицію між спогляданням та дією і розуміємо, що розподілення побаченого є частиною стосунків між домінуванням і суб'єктивацією» [14, с. 227]. За Рансьєром, споглядання, мислення, сприйняття є нічим іншим, як дією, а емансипація – мисленням рівності думки і жесту.

Відмовляючись від протиставлення когнітивного і тілесного, ми говоримо про когнітивність тілесності, про тіло як таке, що думає. Етимологічний словник тлумачить тілесність як матеріальність, субстанціональність, те, що існує фізично, те, що втілене/проявлене. Тілесно можемо сприймати людину, але так само «свідомість сприймає стілець у своїй індивідуальній конкретності, у своїй тілесності» [10]. Українське слово «тілесність» має два відповідники у французькій мові – «*corporéité*» і «*corporalité*». «*Corporéité*» стосується фізичної конституції людини, тоді як «*corporalité*» виходить за межі класичної опозиції духовного й тілесного і трактує тілесність як те, що формує людську суб'єктивність. Отже, маємо справу із сполученням в одному понятті тілесності «суб'єктного» та «об'єктного»⁴.

Говорячи про тіло як суб'єкт і об'єкт, маємо на увазі такі об'єктно-суб'єктні стосунки, які є стосунками співіснування, а не домінування. Водночас ми тут свідомо не ставимо знака рівності між «суб'єктом» і «об'єктом» як такого, що його неможливо збагнути при аналізі понять та явищ з різними властивостями, наголошуючи на більшій доцільності в даному випадку знака рядопокладення. Таким чином ми закладаємо сумнів щодо гегемонії суб'єкта і водночас гегемонії означника, намагаючись почати осмислювати по-іншому сам поділ на суб'єкта й об'єкта. Ідеться про тіло, яке не просто «належить» людині, але і про тіло, якому належить сама людина [7, с. 8].

Тут доречно згадати висловлювання Джорджо Агамбена про те, що життя не може бути визначеним і тому має невпинно ділитися [1, с. 23]. Дихотомічне мислення виникає саме як спроба пізнання себе і світу людиною. Звідси – розділення на суб'єкт, який пізнає, і об'єкт, який пізнає-

КРИТИКА

ся. Суб'єктом є наділена свідомістю людина, включена в систему соціокультурних зв'язків, об'єктом вивчення якої є світ. Таке розділення прийшло до нас із модерну, що створив ілюзію прогресу через знання і нові відкриття. Зрештою, можемо спостерігати як модерн пропонує один за одним універсальні підходи до пояснення світу (марксизм, фрейдизм тощо), але кожний наступний підхід, описуючи та інтерпретуючи дійсність, неминуче замикається в своїй неможливості. Натомість у добу після модерну «йдеться не про те, щоб *educare* («виховувати»), а про те, щоб *educere* («вивести»)», – пише Мішель Фуко в своєму есе «Герменевтика суб'єкта» [9]. Виведення (себе) з певного стану і є згадуваною вище емансипацією. Задля того, аби це відбулося, слід передусім помітити наявний стан, спрямувати свій погляд у зону потенційної проблеми. Слово «проблема» («проблематизація») є визначальним у даному разі, адже саме проблематизація самого себе і мислення поза звичними і часто не поміченими дихотомічними категоріями (наприклад, суб'єкта і об'єкта) стає актом опору засвоєному разом із мовою і культурою апарату влади. У даному випадку варто погодитися з М. Тлостановою про те, що в XXI ст. основною проблемою стане не колір шкіри, а колір розуму [8, с. 76]. Адже настав час, коли відповіді на питання, якщо вони навіть сформульовані, то тільки як тимчасові інструкції для конкретного моменту, час усвідомлення необхідності складного мислення для кожного. Відповідно суб'єктно-об'єктні стосунки на даний момент є тим диспозитивом мислення [10], на який варто дивитися як на такий, що має над цим самим мисленням владу. Будучи неспроможним уникнути безупинного розділення і членування, сучасне мислення береться за дослідження самого розділення: «У нашій [європейській. – М. М.] культурі людина завжди мислилася як розділення тіла і душі, живої істоти і *logos*'а, природного (або тваринного) і надзвичайного, соціального і божественного елемента. Навпаки, ми повинні вчитися мислити людину як результат віднімання цих двох елементів і досліджувати не метафізичну таємницю їхнього

об'єднання, а практичну і метафізичну таємницю їхнього розділення. Що таке людина, якщо вона завжди є місцем – і в той же час результатом – постійних розділень і цезур?» [1, с. 26].

У будь-якій роботі з тілом чи то глядача чи то актора найперше і найскладніше завдання – відмовитися від сприйняття тіла як образу тіла. Тіло є предметом нашого споживання. Ми використовуємо його, тренуючи і виховуючи для тих чи інших завдань і справ, намагаючись досягнути якогось результату в тілесних практиках (скажімо, в гімнастиці), користуємося ним для того, щоб задовольнити потреби розуму, працюючи не з тілом як таким, а з його образом. Тіло в певному розумінні стало рабом розуму, як об'єкт – рабом суб'єкта. Робота актора / перформера полягає в тому, щоб звільнити тіло від атаки значень, розчистити місце для спроби денотативного сприйняття.

Робота з тілом – робота зі звільнення тіла від набутих поведінкових модусів, розчищення території для того, аби дати змогу жесту, руху, танцю відбутися. Працюючи з тілом (з собою) як об'єктом дослідження, тим, що треба показувати, презентувати глядачеві, тим, що ставлять у рамку і що власне створює театральне чи танцювальне дійство, актор, як зазначає В. Новарра, все ж не може бути інтерпретатором, адже його тіло – не інструмент.

«Актор нічого не виконує, але зреалізовує себе і страчує, він не інтерпретує, але дозволяє в себе проникати, не розмірковує, але змушує своє тіло резонувати. Він не конструює свого персонажа, але сприяє розпаду звичайного тіла, яке підтримується для суспільства в певному порядку, він закінчує самогубством. Йдеться не про komponування персонажа, а про розпад і декомпонування людини, яка виходить на риштування» [13, с. 24].

Відмова від інструменталізації свого тіла і відповідно самого себе як медіума (у виконавських мистецтвах) закладена у відмові трактувати глядача як об'єкта маніпуляції. Інструмент (предмет, механізм, машина, алгоритм) використовують для впливу на об'єкт, його вимірювання чи зміни, тоді як

взаємодіяти зі свідомістю глядача актор може тільки через роботу з собою і вплив на самого себе.

Отже, театр, що колонізує, маніпулює, є театром, що не рефлексує конотативність власної репрезентації. Натомість емансипація в театрі можлива як акт боротьби з невинністю означування. І хоча кінець репрезентації неможливий [4], дослідження його засобів все ще на часі.

На противагу трактуванню актора на сцені як знака, хай навіть хиткого чи невинно переозначуваного, маємо буття актора «розпоротим персонажем» [6], ніким, точкою порожнечі, негативом. Можливо, саме такий негатив і має на увазі Арто, коли говорить, що танець і театр ще навіть не почали існувати [4]. Адже, почавши існувати, перейшовши межу власного небуття, театр і танець втрачають свою потенційність, переповненість силою. Можливо, існування театру реальне тільки на межі свого виявлення і невиявлення?

У цьому контексті цікаво було б проаналізувати вистави «Lili Handl» болгарського перформера і хореографа Іво Димчева⁵ і «Жорстокість можливості» (присвячена Антонену Арто) незалежної перформанс-групи TanzLaboratorium.

Проблематизація людського тіла як об'єкта фізичного та естетичного споживання є основним мотивом вистави Іво Димчева. Ким є актор, коли виходить на сцену? Чого очікує публіка, яка приходить у театр? Створюючи портрет самотньої дівки, співачка кар'єра якої вже підходить до кінця, перформер, інтенсивно працюючи з тілом, пропонує подивитися на тіло не тільки як на візуальну форму, а як на те, що є поза формою. Димчев працює з онтологією тіла, про яку так поетично пише Жан-Люк Нансі [12]. Дивлячись на тіло, бачимо його як красиве, огидне, товсте, привабливе, звабливе, змерзле, гаряче, худорляве, доглянуте тіло тощо. Натомість реальністю тіла є його буття на межі між зовнішнім і внутрішнім. Не будучи ні означником, ні означуваним, воно є проривом чуттєвого, архітектонікою відчуттів [12, с. 25].

Розмахуючи червоною гімнастичною стрічкою, Іво з викликом запитує глядачів, чи

люблять вони красу. Якщо так, то ось вона, прямо на сцені, адже навіть поймаючи від кількоххвилинного махання стрічка має красивий вигляд. Створювати красу так само просто, як насолоджуватися нею. Але чим є така краса, як не ще одним фільтром, який відділяє нас від реальності? Реальності як непідпорядкованості призначеному смислу, як незапрограмованості на виконання завдання, як неприсвоюваності смислу, а буття цим смислом. Буття, яке не знає різниці між поверхнею і глибиною, яке є відкритим, яке не причетне до певної онтології, а є самою онтологією, де сама глибина, самі нутроці стали поверхнею, а тіло – тілом суперчуттєвості, «тілом без органів», чимось, що є «нескінченно меншим, ніж суб'єкт, нескінченно «викинутим», але все ж таким твердим, інтенсивним, неминучим і сингулярним як суб'єкт» [12, с. 63].

Посеред вистави актор за допомогою раніше принесеного начиння бере у себе кров з вени і влаштовує для глядачів аукціон, спокушаючи публіку дати побільше грошей за частинку «дуже гарної і сексуальної» Лілі Хендл. Кажуть, Іво Димчев завжди продає кров – за більшу чи меншу суму. Того разу за неї заплатили п'ятдесят швейцарських франків. «Я наповнений кров'ю, я наповнений швейцарськими франками», – промовляє Іво зі сцени. Що отримують глядачі, купуючи кров? Те саме, на що вони дивляться, – значення, вартість, капітал, який, будучи позбавленим символічного, стає нічим, «голою» реальністю.

Лілі Хендл є множиною тіл – тілом, що любить, страждає, хворіє, тілом ексцентричним, афективним, екстатичним. «Заходить сюди, виходить звідти» – повторює Лілі Хендл кілька разів, вказуючи пальцем на ротовий і анальний отвори. Звичка поводитися з певними органами і частинами тіла як з такими, що підпорядковані волі і свідомості, у результаті спричиняє забування того, що тіло не тільки належить людині, але володіє людиною [7, с. 8].

Вистава І. Димчева є нескінченною конструкцією і реконструкцією означень, грою репрезентації, яка, одного разу почавшись, не може бути зупинена, безперервно народжуючи і руйнуючи сама себе.

КРИТИКА

Сценічні роботи *TanzLaboratorium*'у є актом перетворення театру в сучасне мистецтво, для якого властиве не просто змішування жанрів чи поєднання різних мистецтв, що є способом бачити і сприймати. Це роботи, що відмовляються від характеристик, де немає «я» як «ефекту поверхні» [6, 33], відсутній автор-творець, який через текстуральність контролює смисл, відсутні «рабінтлумачники», як їх називає Дерріда [4], що виконують замисли пана. Це театр, який не ілюструє певний дискурс, а натомість створює цей дискурс через перформативність. У певному розумінні це «не театр», але саме такий «не театр» робить сьогодні театр можливим.

У виставі «Жорстокість можливості» глядачам повертається максимальний ступінь свободи. Вони вільні переміщатися сценою, слухати музику, вмикати і вимикати світло, гратися ліхтариками або ж зайняти звичну глядацьку позицію спостереження з однієї точки. І ця свобода виявляється жорстокою. Глядач позбавлений необхідності погоджуватися чи не погоджуватися з тим, що відбувається, і оточений слабкою присутністю трьох акторів, дії яких видаються невпинною редукцією власної можливості бути надміру виявленим, надміру присутнім і через це миттєво захопленим чийось поглядом, який спричинить агресивне вторгнення процесу означування, перетворивши потенційність самої ситуації у застиглий жест, що завжди загрожує бути репресивним щодо глядача. Звільнений від пут театральності, глядач стикається зі своїми внутрішніми путами. Вистава створює простір діалогу з собою, простір зустрічі зі своїми «фільтрами сприйняття», власними репрезентаціями, образами себе і своїми очікуваннями. Жорстокість можливості – у зверненості погляду на самого себе. Те, що діється на сцені, є навмисне слабким і навмисне вільним від будь-яких інтенцій вразити, занепокоїти, схвилювати, розвеселити, і разом із тим створює ситуацію, тривалість, в якій виникає специфічний модус взаємодії з тим, що ми звикли називати «світом». Таким чином, відбувається акт насильства, яке не є ані кривавим, ані інвазивним, ані

брутальним, насильства, яке Дельоз слідом за Хайдегером називає умовою мислення [3, с. 181]. Мислення є реальністю зустрічі, «яке в своїй первинній якості, незалежно від тональності, може бути лише відчутим» [3, с. 176] і, відповідно, хвилює душу, завдає мороки, збиває з пантелику, завдає клопоту, примушує формулювати собі завдання [3, с. 176]. Учасники вистави «Жорстокість можливості» спантеличені питаннями про себе, про сприйняття, про власне бачення, дії, відчуття. Під час вистави глядачі не отримують ні суджень, ні знання, а тільки досвід народження думки в процесі постановки питань. Мігруючи від межі до межі, від берега до берега власних обмежень, цей досвід є ані знанням, ані незнанням.

Кожний великий наратив своєю чергою є великим обманом, бо відбувається для одних за рахунок інших. З грецької слово «дихотомія» перекладається як «розділення надвоє». Для того, аби одні не здійснювали якісь дії за рахунок інших, слід перестати ділити надвоє, розпочавши поділ на нескінченність, діючи й мислячи з місця такого неохопного розділення. Одночасна суб'єктність і об'єктність тіла, його перебування на межі, буття всередині розлому є умовою його емансипації / деколонізації / визволення. Місія посередника, транслятора повідомлень для актора завершена. І те, що скромні можливості людського тіла не в змозі конкурувати з сучасними технологіями, є тільки однією і то не найважливішою для цього причиною.

Мислення бінарностями нині змінюється мисленням множинностями і негативностями. Будь-яке тіло є думкою, і відповідно суб'єктом і об'єктом, і, певно, щемось іншим, невідомим, але чуттєво доступним. Уже саме поняття «тіла без органів» у Арто і Дельоза позбавлене цього розділення надвоє і говорить про тіло, що максимально наближається до реального. Сам по собі такий ефект реальності є подією для нашого сприйняття, подією, яка ніколи не може бути зреалізованою і вхопленою, є нескінченною, тому що не перестає траплятися. Той театр, який ще навіть не почався, є таким, де кожен крок – вки-

МАР'ЯНА МАТВЕЙЧУК. ПОНЯТТЯ ТІ ЛЕСНОСТІ В ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ...

дання себе в реальність, де тіло не є перешкодою для слова, а слово – для тіла, де життя відбувається як гра, яка, своєю чергою, дає свободу від рабства праці заради ілюзії життя.

Примітки

¹ Так, Еріка Фішер-Ліхте в 1970-х роках написала книжку із семіотики театру, а згодом опублікувала низку статей і досліджень, у яких аналізує сучасні перформативні практики крізь призму присутності, а не знаковості.

² Про владні інтенції семіотики див.: Pavis P. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film* / Patrice Pavis. – Michigan : The University of Michigan Press, 2003. – Р. 13.

³ У 1923 році М. Герман відкрив перший Інститут театрознавства в Берліні.

⁴ Слід розрізняти «суб'єктне» й «об'єктне» та «суб'єктивне» й «об'єктивне».

⁵ Персональний сайт : <http://www.ivodimchev.com/bio.htm>.

Література

1. Агамбен Дж. *Открытое*. – М. : РГГУ, 2012. – 109 с.
2. Агамбен Дж. *Что современно?* – К. : Дух і літера, 2012. – 78 с.

3. Делез Ж. *Различие и повторение*. – С.Пб., 1998. – 384 с.

4. Деррида Ж. *Театр жестокости и закрытие представления* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://derrida.sitecity.ru/text_0509020756.phtml?p_id=nt=text_0509020756.p_0706040622.

5. Леман Х.-Т. *Постдраматический театр* / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.

6. Новарина В. *Жертвующий актер* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/no31.html>.

7. Подорога В. *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*. – М. : Ad Marginem, 1995. – 339 с.

8. Глостанова М. *Деколониальные гендерные эпистемологии*. – М., 2009. – 390 с.

9. Фуко М. *Герменевтика субъекта*. – С.Пб. : Наука, 2007. – 676 с.

10. *Encyclopédie Universelle* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://encyclopedia.universelle.fr/academic/183661/corporalit%C3%A9>.

11. Fischer-Lichte E. *From Text to Performance: the Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany* / Erika Fischer-Lichte // *Theatre Research International*. – 1999. – Vol. 24. – № 2. – Р. 168–178.

12. Nancy J.-L. *Corpus*. – New York : Fordam University Press, 2008. – 173 p.

13. Novarina V. *Théâtre de paroles*. – Paris, 1988. – 241 p.

14. Rancière J. *Emancipated Spectator* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://aftertext.files.wordpress.com/2013/11/emancipated-spectator.pdf>.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті поняття «тіло» і «тілесність» у театральних практиках потрактовані як такі, що нівелюють суб'єктно-об'єктні стосунки й протиставлення когнітивного та корпореального. На прикладі вистави «Лілі Хендл» болгарського преформера Іво Димчева та вистави «Жорстокість можливості» української незалежної групи TanzLaboratorium проблематизуються глядацькі очікування і способи сприйняття вистав, а також людське тіло як об'єкт естетичного споживання.

Авторкою запропоновано відмовитися від бінарного мислення задля мислення множинностями й негативностями. Такий підхід дає змогу зрозуміти тілесність не лише як фізику чи матерію, але і як мисленнєву машину. Покликаючись на дослідження Джорджо Агамбена, Антонена Арто, Жюльєн Дельоза, Валерія Подороги, Жака Рансьєра, Мадіні Глостанової, Мішеля Фуко та інших, авторка розробила план для подальшого докладного вивчення тілесності в театрі в широкому контексті гуманітарної думки. Відмова від семіотичного трактування тіла як знака, яке тривалий час займало важливу нішу в театральних дослідженнях, супроводжується осмисленням емансипативного потенціалу театральних практик. У статті подано розуміння тіла як такого, що може бути і колонізованим, і деколонізованим. Одну з можливостей переходу від одного стану до іншого і пропонує сучасний театр.

Ключові слова: емансипація, тілесність, тіло, об'єкт, суб'єкт.

В статье понятия «тело» и «телесность» в театральных практиках понимаются как таковые, которые нивелируют субъектно-объектные отношения и противопоставляют

КРИТИКА

когнитивное и корпоральное. На примере спектакля «Лили Хендл» болгарского перформера Иво Димчева и спектакля «Жестокость возможности» украинской независимой группы TanzLaboratorium проблематизируются зрительские ожидания и способы восприятия спектаклей, а также человеческое тело как объект эстетического потребления.

Автор предложила отказаться от бинарного мышления ради мышления множественностями и негативностями. Такой подход дает шанс понять телесность не только как физику или материю, но и как мыслительную машину. Ссылаясь на исследования Джорджо Агамбена, Антонена Арто, Жюльена Делёза, Валерия Подороги, Жака Рансьера, Мадины Тлостановой, Мишеля Фуко и других, автор разрабатывает карту для дальнейшего детализированного изучения телесности в театре в широком контексте гуманитарной мысли. Отказ от семиотического понимания тела как знака, длительное время занимавшего важную нишу в театроведении, сопровождается исследованием эмансипативного потенциала театральных практик. В статье тело понимается как таковое, которое может быть и колонизировано, и деколонизировано. Одну из возможностей перехода от одного состояния к другому и предлагает современный театр.

Ключевые слова: эмансипация, телесность, тело, объект, субъект.

The article proposes such understanding of the notion of body and corporeality in theatre practices that neutralize subject-object relationships and opposition between cognitive and physical. By the example of Bulgarian performance «Lili Handle» by Ivo Dimchev and Ukrainian performance «Cruelty of Possibility» by Independence Performance Group TanzLaboratorium spectators' expectations and human body as an object of aesthetic consumption are problematized.

The author proposes to refuse from binary thinking for the benefit of thinking through multiplicities and negativities. Such an approach gives a chance to understand the corporeality not only through physics or substance but also as thinking machine. Referring to researches of Giorgio Agamben, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Valerii Podoroga, Jacques Rancière, Madina Tlostanova, Michel Foucault etc., the author traces a map for a future detailed corporeality investigation in the cultural studies context. Refusal from semiotic understanding of the body as a sign that has taken a dominant position in the theatre studies for a long time is followed by the research of theatre practices emancipation potential. In the article, the body is understood as something that can be both colonized and decolonized. One of the possibilities of transition from one state to another is what contemporary theatre offers.

Keywords: emancipation, corporeality, body, object, subject.