



СУЩНОСТНЫЕ АСПЕКТЫ И ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПЕРФОРМАТИВНЫХ ПРАКТИК

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-100-107>

С. В. Жаворонкова

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: zh.sofya2016@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируются сущностные аспекты и формы репрезентации перформативных практик. Перформативные практики – культурный феномен, отражающий социокультурное состояние в XX–XXI веках. Образовавшись на локальном уровне, этот феномен приобрел глобальное значение. Мы находимся в ситуации нарастания интереса к этим формам искусства. Некоторые исследователи выделяют перформативный поворот как равноправный наряду с другими в научном дискурсе XX века. В современном поле искусства оформился ряд форм перформативных практик, работающих с социальными и экзистенциальными вопросами современной культуры и общества. Перформативные практики тесно связаны с социокультурным контекстом. Диалогичность и активность по отношению к реципиенту позволяют перформативным практикам быть инструментом для репрезентации различных социальных явлений и проблематичных для различных групп процессов. Это обуславливает внимание к сущностным аспектам перформативных практик и форм их репрезентации.

Ключевые слова: перформативные практики, перформанс, перформативный поворот.

Для цитирования: Жаворонкова С. В. Сущностные аспекты и формы репрезентации перформативных практик // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №1 (117). С. 100–107. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-100-107>

ESSENTIAL ASPECTS AND FORMS OF REPRESENTATION OF PERFORMATIVE PRACTICES

Sofia V. Zhavoronkova

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation,
e-mail: zh.sofya2016@yandex.ru

Abstract: The article analyzes the essential aspects and forms of representation of performative practices. Performative practices are a cultural phenomenon reflecting the sociocultural state of the 20th–21st centuries. Having formed at the local level, this phenomenon has acquired global significance. We are in a situation of growing interest in performative practices: some researchers identify the performative turn, along

ЖАВОРОНКОВА СОФИЯ ВАДИМОВНА – аспирант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

ZHAVORONKOVA SOFIA VADIMOVNA – Postgraduate at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Жаворонкова С. В., 2024



with other “turns” in the scientific discourse of the twentieth century. In the modern field of art, a number of forms of performative practices have taken shape, working with social and existential issues of modern culture and society. Performative practices are closely related to the sociocultural context. Dialogue and activity in relation to the recipient allow performative practices to be a tool for representing various social phenomena and processes that are problematic for different groups. This calls for attention to the essential aspects of performative practices and the forms of their representation.

Keywords: performative practices, performance, performative turn.

For citation: Zhavoronkova S. V. Essential aspects and forms of representation of performative practices. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 1 (117), pp. 100–107. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-100-107>

Начиная со второй половины XX века, в дискурсе гуманитарной науки особое значение приобретает тема перформативных практик. Для анализа этого феномена, его сущностных аспектов и форм репрезентации необходимо рассмотреть семантику и генезис перформативных практик, а также определить его место в культурном контексте и эстетическую реализацию.

Перформативные практики включают в себя ряд процессуальных видов современного искусства. Часто в академической среде происходит размывание границ между такими понятиями как “хэппенинг”, “энвайронмент”, “акционизм” и “перформанс”, что обуславливает необходимость разграничения этих форм искусства.

Классический *перформанс* – это культурная практика, в которой художник коммуницирует с реципиентами согласно самостоятельно продуманному сценарию.

В искусстве *акции*, в отличие от перформанса, художественное высказывание совершается жестом или манифестацией без сценария, состоящего из пролонгированного ряда действий.

Хэппенинг предполагает сюжет, но художник не в силах контролировать его в полной мере, а действует ситуативно.

Энвайронмент – перформативная практика, в которой повествовательную ценность несет не только художник, но и окружающая среда и взаимодействие с ней. Перформативные практики используют как классический инструментальный для репрезентации (например,

инструментарий спектакля), так и новые формы, выработанные художниками в процессе создания перформативного искусства.

Генезис перформативных практик начинается с футуризма, конструктивизма, дадаизма, Баухауса, экспериментальной музыки концептуального деятеля искусства и композитора Дж. Кейджа и художников Fluxus, однако как самостоятельное художественное направление они вышли на первый план в культуре второй половины XX века [2, с. 28].

В отношении искусства первый раз термин “перформанс” был использован в 1952 году Дж. Кейджем в афише к своему произведению “4’33”, в рамках которого каждый посторонний звук со стороны зрителя становился частью сценического представления. Тем не менее основу эстетического перформанса принято возводить к истории развития, прежде всего, изобразительного искусства. Американский критик Г. Розенберг в том же году, что и Дж. Кейдж, вводит термин “живопись действия” по отношению работам, выполненных в жанре абстрактного экспрессионизма Д. Поллока и В. де Кунинга и предлагает концепцию “вхождения в холст”. С этого момента, по мнению Г. Розенберга, действие и акт доминируют над классическим пониманием живописи как статичного изображения, обращенного к пассивному реципиенту.

Позиция принадлежности к изобразительному искусству перформанса и его значимости в генеалогии более полно описана в труде теоретика перформанса Р. Голдберг в работе “Искусство перформанса от футуризма до на-

ших дней“ в 1976 году. В попытках систематизировать новое явление автор обращается к прото перформерам, начиная с творцов эпохи Возрождения до художников времен Французской революции, которые были задействованы в религиозных представлениях (мистериях), присутствовали и организовывали общественно значимые мероприятия (празднования, принесения клятв). В этой плоскости перформативная практика может пониматься как театрализованное представление. Однако, отмечает исследовательница, искусство перформативных практик отличается от традиционного театра своим отказом от четкого повествования, использованием случайных или основанных на случайностях структур и прямым обращением к аудитории.

Точкой отсчета, истоком уже современного перформанса, по мнению Р. Голдберг, является манифест футуризма Ф. Маринетти 1909 года, а далее его развитие продолжилось в практиках дадаизма, русского футуризма, конструктивизма, сюрреализма, в идеях Баухауза, в творчестве М. Каннингема и Дж. Кейджа – в музыкальном минимализме и создании новой хореографии. Продолжением подобного пути автор видит в перформативных работах таких художников XX века, как И. Кляйн, Й. Оно, М. Абрамович и др., хотя единого собственного направления у перформанса всё-таки нет, он является точкой пересечения многих медиа [7].

Смещение внимания с арт-объекта на действия художника еще больше наводило на мысль о том, что искусство существует в реальном пространстве и реальном времени. В политизированной среде 1960-х годов многие художники использовали перформанс для решения возникающих социальных проблем. На протяжении всей середины двадцатого века перформанс был тесно связан с поиском альтернатив устоявшимся формам искусства, которые, по мнению многих художников, фетишизировались как объекты экономической и культурной ценности. Опираясь на эти влияния, кристаллизовались такие формы перформативного творчества, как акция, хеппенинг, энвайронмент, которые противопоставляются

статичным и классическим видам искусства. Все обозначенные виды перформативных практик подчеркивали доминирующее значение действий художника и переживаний зрителя в реальном пространстве и времени, они редко давали конечный объект для продажи, коллекционирования или экспонирования.

Обозначение сущностных аспектов перформативных практик невозможно без анализа категорий неклассической эстетики. Неклассическая эстетика, предметом которой и являются перформативные практики, «формировалась на волне глобальной “переоценки всех ценностей“, т. е. как активно отрицающая практически все классические эстетические ценности, принципы, категории и даже само понятие и самую дисциплину эстетики» [6, с. 354]. Регистром этого эстетического контекста стали перформативные практики. Это более полно прослеживается в двух плоскостях анализа перформативных практик.

Во-первых, синтез искусств, характерный для неклассической эстетики, – основополагающая сущностная характеристика перформативных практик. Художники обращаются к танцу, театру, литературе, живописи, видео и фото. Само по себе это не уникально, ведь синтез искусств свойствен многим другим авангардным видам искусства, но перформативные практики носят радикально мультимедийный и междисциплинарный характер. Перформативные практики в искусстве стали реакцией на происходящие изменения, провозгласили отказ от прошлого художественного опыта и установку на создание чего-то принципиально нового.

Во-вторых, социальная и культурная проблематика XX–XXI веков вплетена в сущностные аспекты перформативных практик как феномена, зародившегося в контексте кризиса классической этики и эстетики. В своем аналитическом тексте исследователь перформативности философ Джон Остин «Как совершать действия при помощи слов» формулирует важный тезис для всех последующих исследований перформативности и перформативных практик: перформативные акты не соотносятся к категориям классической логики истинности и лож-



ности, они не подлежат верификации, а могут лишь быть успешными и неуспешными. Таким образом, перформативные практики производят смысл интертекстуально через совершение действий. Перформативность преследует стремление к авторизации, локализации смыслов, манифестации личного экзистенциально-культурного опыта и отказ от опыта универсального. Медиумом этого становится процесс, посредством которого осуществляется культурное событие ситуационно и неповторимо. Если раньше искусство отвечало потребностям общества (в частности, заказчика), то, начиная с авангарда, оно в большей степени ориентировано на творческие потребности автора. Такие направления искусства XX века как сюрреализм, поп-арт, концептуализм, акционизм послужили платформой для формирования главных принципов современных художественных практик, в том числе перформативных. В этих условиях современное искусство представляет собой авангард культуры, являя миру и общественности рефлекссию на политические, социальные, культурные практики и события.

Художники работают с рядом болезненных для современного общества тем: экология, политика, телесность, идентичность, а также – с вопросами современной эстетики о границах искусства. Возникновение фотографии, кино и иных воспроизводимых текстов культуры действительно поставило перед классической эстетикой вопросы о статусе искусства и о социальной задаче художника. В то же время сами художники критически осмысливали современное положение искусства, рассматривая процесс творчества как экспериментальную площадку для инновационных социокультурных проектов.

В данном контексте многие исследователи наделяют перформативный поворот, ознаменовавший особое положение в искусстве, категорией времени, процессуальности и партиципации. Например, польский историк Э. Доманска рассуждает над понятием перформативности как особого качества действия. В общем смысле любое процессуальное действие, вне зависимости от художественного контекста,

представляет собой перформанс. То есть действие, направленное на конкретное изменение реальности, где первостепенную важность имеет воздействие на окружающую действительность, трактуется как перформативный акт. Также Р. Шихнер, теоретик перформативных практик и основатель “performance studies”, актуализировал широкое изучение перформанса не только как арт-практик, но и как актов социальной действительности [20].

Таким образом, сущностные основания перформативных практик являются способом преодоления кризиса классической эстетики и традиционных форм искусства, так как отсутствие привычных инструментов для фиксации и распространения снижают степень коммерциализации и унификации искусства. Также основополагающими преимуществами сущностных аспектов перформативных практик в условиях современности, где технологии передачи и распространения информации дают возможность мгновенно потреблять произведения, являются, во-первых, присутствие горизонтального диалога и связи между художником и реципиентом, что усиливает рефлекссию над полученным экзистенциальным опытом; во-вторых, инклюзивность самого процесса высказывания и широкий спектр возможных тем для дискуссии в сфере искусства.

Рассмотрим формы репрезентации обозначенных перформативных практик. *Перформанс и акция* – близкие понятия, но они не сводимы к одному смыслу: акция, в отличие от перформанса, может быть представлена самодостаточным жестом. Роберт Раушенберг – американский художник, представитель концептуального искусства и акционизма. В 1961 году он получил приглашение поучаствовать в выставке галереи Clert. Раушенберг ответил, что его телеграмма – и есть портрет владелицы галереи, Ирис Клерт, раз он, художник, так утверждает. Этот жест является классическим примером акции. В 1960–1970 годах институциональная теория искусства находилась в процессе концептуализации и теоретизации. Классическое понимание природы и статуса искусства испытывало кризис, и деятели культуры, наряду

с теоретиками искусства, искали пути выхода из него. Институциональный подход предложил искать сущностные характеристики искусства не в нем самом, а в контексте, в которое искусство помещено и в котором оно функционирует. Из этого следует, что произведением искусства может стать процесс или объект, помещенный в контекст художественных институтов. Таким образом, жест Роберта Раушенберга является вхожим в сферу искусства. Следуя этой традиции и институциональному подходу, художник Стэнли Браун обозначил своим произведением искусства все обувные магазины Амстердама.

Такого рода акции также следовали за предложением философа Маршалла Маклюэна рассматривать всю человеческую жизнь как произведение искусства [8, с. 58]. Различные художники уже в середине 1970-х начали использовать свою жизнь в качестве ресурса в своей работе и исследовать границы между личным опытом и искусством. Благодаря перформативным практикам эти художники представили свою жизнь как искусство и даже представление акта искусства как самостоятельного художественного события. Например, Лори Андерсон – междисциплинарная художница, использующая формы, техники и стратегии различных видов творчества для создания *классического перформанса*. Как правило, это обычно сочетает в себе актерское мастерство, пение, танец и музыку, диалог, повествование или декламацию, а также может включать кукольный театр или пантомиму. Искусство художницы часто отсылает к универсальным образам из детства, часто носит автобиографический характер и вызывают чувство близости со зрителем благодаря характерному медитативному тону и спокойной манере изложения. Несмотря на это спокойствие, работы Андерсон часто имеют политическое содержание и затрагивают социальные проблемы. Эти репрезентации обрамлены образами, которые художница создает с помощью реквизита, костюмов, освещения или уникального тактильного опыта. Например, в звуковом перформансе «Говорящая подушка» художница помещает свою личную

подушку в пространство музея: реципиенту необходимо на нее прилечь, чтобы услышать, как Андерсон рассказывает истории своей жизни. Работа с общими социальными и политическими проблемами в таком искусстве ведется не через привычную ранее унификацию опыта в общий сюжет, а через размежевание общего сюжета в локальные повествования.

Художница Трэйси Эмин также использовала личный опыт для создания перформансов. Монолог – важная нить, пронизывающая все ее творчество. Такую работу можно назвать личной историей. Ее перформанс «Моя кровать» – синтез автобиографического повествования и включения в пространство музея утилитарных и бытовых предметов.

В этом контексте нельзя не упомянуть творчество сербской художницы Марины Абрамович. Например, во время перформанса 1997 года «Балканское барокко» художница омыла водой окровавленные кости в течение нескольких часов на глазах у публики. Во время этого действия она рассказывала о своей родине и о своей этнической идентичности.

Тенденция к автобиографичности также свойственна и другой форме перформативных практик – *хеппенингу*. Использование арт-практик в жизни, слияние их с жизнью, внедрение в сознание обычного человека того, что любой фрагмент его обыденной жизни может быть поднят до уровня искусства или даже сакрального действия, эстетизирован им самим без особых усилий, является главной задачей создателей хэппенинга [5]. Хэппенинги включали в себя нечто большее, чем просто отстраненное наблюдение зрителя; коммуникация между художником и реципиентов в хэппенинге является активной. У хэппенингов не было определенного или последовательного стиля, поскольку они сильно различались по масштабу и сложности. Однако все художники, работавшие с хэппенингами, исходили из фундаментальной веры в то, что искусство можно перенести в сферу повседневной жизни. Это нарочитое внимание к плоскости бытового существования было реакцией на давнее доминирование технической искусности текстов



культуры. Также это представляло собой новую форму искусства, выросшую из социальных изменений контекста, в котором он существовал.

Каждый раз, когда происходил хеппенинг, зритель добавлял элемент случайности, поэтому каждый раз, когда произведение исполнялось или воспроизводилось повторно, оно никогда не было таким, как в предыдущий раз. В отличие от иных форм искусства, общая смысловая направленность которых была заранее предопределена, хеппенинги имели потенциальную возможность развиваться и обеспечивать уникальную встречу для каждого человека, принявшего участие в этом опыте. Главной составляющей хеппенинга было вовлечение зрителя. Концепция эфемерного была важна для хеппенинга, поскольку спектакль был временным опытом и поэтому не мог быть реконструирован в музее в традиционном смысле. Единственные артефакты, оставшиеся от первоначальных хеппенингов – это фотографии и устные рассказы. Это был вызов искусству, которое раньше определялось самим арт-объектом. Искусство в данном случае определялось действием, деятельностью, случаем и/или опытом, составлявшим хеппенинг, который по своей сути был мимолетным и нематериальным.

Особый интерес вызывает такая форма хеппенинга, как *“living art”* – *искусство жизни*. Часто такое искусство пыталось полностью стереть границы между собой и жизнью [13]. Так, художник Бас Ян Адер в своих произведениях работал с поэтикой неудачи: например, падал во время езды на велосипеде, взбирался на крышу и срывался оттуда. Работа с темой смерти и деструктивными культурными практиками являлась в контексте XX века одной из смыслообразующих не только в сфере искусства. Общей темой в творчестве многих художников-перформансистов являются отношения между телом и смертью. После Второй мировой войны перформативные практики стали для творцов художественным методом исследования философских и психологических вопросов человеческого существования. Для поколения, которое стало свидетелем разрушений этой эпохи, тело

стало мощным средством передачи общего физического и эмоционального опыта. В то время как живопись и скульптура полагались на выразительную форму и содержание для передачи смысла, перформанс заставлял зрителей взаимодействовать с реальным человеком, который мог чувствовать холод и голод, страх и боль, волнение и смущение – точно так же, как они.

Телесность и быстротечность часто исследуются с помощью смелых испытаний на выносливость, иногда длящихся часы, дни или даже месяцы и годы. В результате этих часто напряженных выступлений некоторые артисты едва не получили физический и ментальный вред. Например, Марина Абрамович, которая чуть не лишилась жизни во время исполнения перформанса «Ритм 5», когда она прыгнула через пламя только для того, чтобы потерять сознание. В 1975 году художник Бас Ян Адер переплыл Атлантический океан с Кейп-Кода только для того, чтобы полностью исчезнуть. Намерен ли был Адер исчезнуть, остается загадкой, равно как и вопрос о том, жив ли он еще.

Начиная с 1970-х в художественном поле тело всё чаще используется как способ создания дискурса. Вали Экспорт – одна из основных представительниц “гендерного искусства”, современная австрийская художница, известная своими фотографиями и радикальными перформансами, которые вовлекают публику в дискуссию о женском теле и мужском взгляде. Её гендерное перформативное искусство через личный опыт репрезентирует движение за права женщин конца девятнадцатого века и женское движение середины двадцатого века.

Энвайромент, как и классический перформанс, предполагает физическое присутствие зрителя, но зритель в нем имеет более пассивную роль. Зритель может войти в энвайронмент совершенно незаметно для себя. Он как бы естественным образом включается в контекст повседневной действительности. Здесь произведением является единое пространство живых и неподвижных, пространство, которое образуют реальность и искусство. Например, американская художница Сара Кэмерон исполь-

зует энвайронмент для работы со сложными социальными и культурными вопросами. Её продолжительный перформанс с морем – серия из девяти перформансов и видеоработ, посвященных значимым для художницы местам, через которые она работает с общими и классическими вопросами философии о времени, подсвечивает проблематику экологических изменений и репрезентирует личный опыт. Начав в 2013 году с простого поэтического жеста в ответ на ураган Сэнди, обрушившийся на Нью-Йорк, Сара простояла в воде 12 часов 48 минут, пока прилив то поднимался, то опускался на ее тело. С тех пор это превратилось в серию работ с участием сотен людей в сообществах по всему миру: Мэн, Мексика, Сан-Франциско, Нидерланды, Бангладеш, Бразилия, Кения, Аотеароа-Новая Зеландия и Нью-Йорк. В течение нескольких месяцев, а часто и лет, Сара строит крепкое и горизонтальное сотрудничество с местными сообществами, которые живут вблизи водоема, где ожидается повы-

шение уровня моря. Работая с местной командой, создавая связи с местными социальными группами, она снимает все события в режиме реального времени и монтирует эти кадры в продолжительную видеоработу для показа в музеях, галереях и общественных местах.

Рассмотренные нами примеры отражают сущностные аспекты перформативных практик и формы их репрезентации. Перформативные практики в качестве самостоятельного вида искусства зародились во второй половине XX века, однако как феномен они уходят корнями в театрализованные действия и ритуалы.

Являясь междисциплинарным и мультимедийным искусством, они стали ярким примером реализации неклассической эстетики. Личный опыт, утилитарные и бытовые предметы, ландшафт, их симбиоз с языками классических искусств – это способы репрезентации болезненных для различных социальных групп проблем, с которыми работают художники в контексте перформативных практик.

Список литературы

1. Адорно Т. Негативная диалектика. Москва: Научный мир, 2003. 374 с.
2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. 493 с.
3. Бауман З. Актуальность холокоста. Москва: Европа, 2010. 316 с.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Москва: Медиум, 1996. 241 с.
5. Бычков В. Феноменология искусства. Акционизм // Эстетическая аура бытия. Москва: МБА, 2010. С. 102–105.
6. Бычков В. Эстетика. Москва: Академический Проект, 2020. 452 с.
7. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. Москва: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
8. Демпси А. Стили, школы и направления: основной энциклопедический справочник по современному искусству Москва: Искусство XXI в., 2017. 304 с.
9. Захарова Е. В. Хэппенинг, перформанс, среда – формирование новой концепции искусства во второй половине XX века // Вестник Томского государственного университета, 2013. № 4. С. 21–25.
10. Кузнецов М. От перформативности к виртуальной реальности и Vice Versa // NewMediaLogia. Москва: Центр современного искусства Сороса, 1996. 70 с.
11. Кэпроу А. Искусство, которое не может быть искусством // Художественный журнал. № 17. С. 5.
12. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетей, 2000. 347 с.



13. *Мирзоев Н.* Как смотреть на мир. Москва: Ad Marginem, 2019. 344 с.
14. *Мурина Е.* Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва: Искусство, 1982. 192 с.
15. *Подорога В.* Эпоха Corpus'a // Нанси Ж.-Л. Corpus. Москва: Ad Marginem, 1999. 256 с.
16. Проблемы синтеза в художественной культуре. Сборник научных статей. Москва: Наука, 1985. 286 с.
17. Репрезентации телесности. Сборник научных статей / Составитель и ответственный редактор Г. И. Зверева. Москва: Изд-во РГГУ, 2003. 350 с.
18. *Турчин В.* По лабиринтам авангарда. Москва: Изд-во МГУ, 1998. 248 с.
19. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», Москва: Канон+, 2015. 375 с.
20. *Хан-Магомедова В.* Искусство перформанса сегодня. Москва: Издательские решения, 2021. 150 с.
21. *Bennett T.* Culture: A Reformer's Science. Sydney: Allen Unwin, 1998. 262 p.
22. *Schechner R.* Performance studies: An introduction. New York: Routledge, 2013. 359 p.

*

Поступила в редакцию 16.12.2023