

*На правах рукописи*



АНТОНЯН Мария Артуровна

**ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ ПЕРФОРМАНСА: НА МАТЕРИАЛЕ  
РАБОТ МАРИНЫ АБРАМОВИЧ**

Специальность 24.00.01 - теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Москва 2015

Работа выполнена на кафедре теории преподавания иностранных языков факультета иностранных языков и регионоведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

**Научный руководитель:**

**Федорова Екатерина Сергеевна**, доктор культурологии, кандидат филологических наук, профессор кафедры теории преподавания иностранных языков факультета иностранных языков и регионоведения ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

**Официальные оппоненты:**

**Шапинская Екатерина Николаевна**, доктор философских наук, профессор, заместитель руководителя экспертно-аналитического центра развития образовательных систем в сфере культуры ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева»

**Захарченко Ирина Николаевна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»

**Ведущая организация:** ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Защита состоится 30 марта 2016 года в 14.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.01. в ФГБ НИУ «Государственный институт искусствознания» по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер, д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер, д. 5.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2016 года.

Автореферат размещен на сайтах ФГБ НИУ «Государственный институт искусствознания» и ВАК Минобрнауки РФ [www.vak.ed.gov.ru](http://www.vak.ed.gov.ru) 30 января 2016 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,

кандидат культурологии

Стракович Юлия Владимировна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Растущая популярность искусства перформанса делает его ярким явлением международной культурной действительности. Маргинальная и оппозиционная форма художественного высказывания середины XX века, зародившаяся на фоне движений авангарда, в начале XXI века приобретает статус одного из самых востребованных жанров современного искусства. Перформансы проходят в крупных музеях мира, элементы языка заимствуются массовой и протестной культурой, а само слово из термина искусствоведческого превращается в термин культурологический.

Обладающий колоссальным коммуникативным потенциалом перформанс являет собой жанр-диалог, вызывающий широкий противоречивый резонанс в обществе, что актуализирует проблему *рецепции перформанса*. Он иллюстрирует одну из тенденций современного искусства: смещение акцента с художника на зрителя. Высокая степень значимости реципиента в процессе восприятия искусства и увеличение роли контекста неизбежно меняют границы искусства, оказывая существенное влияние на взаимоотношения искусства и общества.

Перформанс дискутирует с реалиями массового «общества потребления» и виртуальной коммуникации, создавая альтернативное произведение искусства, противопоставляя артефакту осуществляющийся процесс и тело художника. Ценностью личного интерактивного участия зрителя в перформансе становится его социальный характер, порождающий общую ответственность за происходящее. Нагота, телесность, прямой жест, визуализация жестокости, нарушение этических и эстетических правил, обращение к теме "тварного" и общественного существования человека и другие элементы, определяющие классический перформанс, являются способом публичного обращения и методом определенного социально-психологического воздействия, направленного на борьбу с гуманитарным регрессом. Так, существуя и развиваясь внутри «поля искусства», перформанс неизбежно вторгается в «поле культуры», что обуславливает необходимость междисциплинарного культурологического исследования этого явления. Данные «поля» обозначены в соответствии с подходом американского театроведа и культуролога М. Карлсона, разделяющего перформанс на существующий в микрокосме (в контексте искусства) и в макрокосме (в широком социальном пространстве). «Поле искусства»

является частью «поля культуры», однако данное разделение позволяет подробнее проанализировать процесс взаимопроникновения элементов двух «полей» и рассмотреть особенности разноаспектной рецепции искусства перформанса. Под «*полем искусства*» мы понимаем "внутреннюю" территорию профессиональных институций (музеи, галереи, фестивали и т.д.). Перформанс рассматривается как жанр, представленное произведение, визуальный язык. Реципиентами становятся пришедшая публика, профессиональное сообщество (исследователи, критики, художники, кураторы), случайные свидетели, зрители. Под «*полем культуры*» мы понимаем общую "внешнюю" территорию широкого социокультурного пространства. Перформанс рассматривается как явление культуры, отдельное событие, пример произведения современного искусства, провокация, протест, жест. Реципиентами являются государство, общество, СМИ, социальные институты.

Особый вклад в развитие перформанса вносит сербская художница *Марина Абрамович* (Marina Abramovic', род. 1946), более 40 лет использующая собственное тело и сознание для создания произведений искусства. Перформансистка оказывает существенное влияние на процесс мировой популяризации перформанса как отдельного явления визуальной культуры, а также способствует изменению представлений современной общественности о рамках, функциях и языке искусства. Художественные и философские установки Абрамович, характеризующиеся вовлечением человека в творческий процесс как область социальной практики, а также значимость личности самой известной представительницы жанра позволяют говорить о феномене *художника-перформансиста* в современной культуре. На сегодняшний день можно предположить, что Абрамович пополняет список мировых *художников-ассоциаций* - отдельных фигур, ставших символом целого направления искусства для мирового массового зрителя (П.Пикассо - кубизм, С.Дали - сюрреализм, Э.Уорхол - поп-арт и т.д.).

Деятельность М.Абрамович становится значимым источником развивающегося интереса к теме понимания перформанса *как феномена культуры и языка искусства*. В эпоху техногенности и предметности искусства перформансы художницы, в ряде случаев, являют собой процесс частного или коллективного переживания, основанный на живом человеческом невербальном общении, радикальности и аутентичности действий, а также отличаются фактом непосредственной досягаемости художника на протяжении всего произведения. Отдельный интерес

Абрамович лежит в сфере взаимодействия науки и искусства. Перформансистка участвует в научных конференциях и симпозиумах, поднимая изучаемые в собственных акциях вопросы телесных и психических возможностей человека, подсознания, энергетического поля, восприятия длительности и др. Абрамович соединяет личное и общественное, архаику и инновации, первая преподает искусство перформанса как отдельную дисциплину, разрабатывает собственный метод подготовки перформансистов и зрителей. Перформансистка использует прием популяризации собственной личности в массовой культуре для трансляции своих художественно-философских взглядов и реформаторских идей, реализация которых нередко становится событием западной культуры (например: серия упражнений для публики *Couting the Rice*, открытие Института Марины Абрамович (МАИ) и т.д.). Не покидая «поля искусства», классик мирового перформанса существует как отдельный персонаж «поля культуры», получив статус "живой легенды", "звезды от современного искусства" и "отдельной институции". Прошедшая в 2010 году выставка-ретроспектива художницы «Марина Абрамович. В присутствии художника» становится крупным культурным событием, во многом поменявшим место перформанса в обществе.

Несмотря на востребованность жанра и мировую известность Абрамович как персонажа искусства и популярной культуры, такие факторы, как радикальное соединение жизни и искусства, культурологическая наполненность и провокативная природа художественного языка усложняют общественное восприятие высказываний искусства действия, нередко приводя к противоречивой интерпретации и острой ответной реакции. Отсутствие необходимого уровня понимания языка перформанса и содержательной составляющей термина в период активного использования понятия в СМИ и разных областях массовой культуры порождают своеобразный конфликт «означающего» и «означаемого».

Данное междисциплинарное исследование представляет собой попытку анализа процесса многоаспектной рецепции перформанса в «поле искусства» и в «поле культуры» современности, основанную на рассмотрении взаимоотношений «перформансист – зритель/публика», «художник – общество», «язык коммуникации – общество» на примере работ Марины Абрамович. В связи с этим термин «рецепция» (лат. – принятие, прием) становится одним из инструментальных понятий в данной работе. Он

является синонимом таких слов как «восприятие», «реакция», «отношение», а также основным понятием одного из ключевых для нашего исследования междисциплинарных научных направлений *рецептивной эстетики* (reader's response theory), сформировавшегося в рамках феноменологии и герменевтики и исследующего тему художественного произведения как результата коммуникации между автором и реципиентом.

Можно выделить несколько основных проблем, связанных с темой рецепции перформанса:

1. Тенденцией социальной рецепции перформанса, ярко проявляемой в российском обществе, становится процесс активного присвоения и универсализации транслитерированного термина массовой культурой. Появление метафорических значений слова нередко провоцирует подмену понятий, во многом вытесняя действительное значение искусствоведческого термина (вошедшего в русский язык для обозначения понятия "performance art") и усложняет восприятие собственно перформанса как языка искусства.

2. Существование перформанса в рамках «поля искусства» характеризуется продолжающимся развитием жанра и появлением новых элементов, что приводит к очевидному разночтению в понимании того, что есть искусство перформанса в настоящее время. Отметим, что в данной работе мы рассматриваем ставший институциональным *классический перформанс* (*яркий пример - работы Абрамович*), определение и исторические рамки которого выявлены в ходе исследования.

3. Отдельно встает вопрос о рецепции произведения искусства как процесса, создаваемого художником и новом типе взаимоотношений «художник-зритель».

Проблема рецепции перформанса редко и фрагментарно становится предметом культурологического и эстетического исследования (среди авторов, рассматривающих некоторые аспекты – Р.Шехнер, М.Абрамович, Э.Хоуэлл, М.Карлсон, Ф.Уард, К.О'Дель, Э.Фишер-Лихте), которое позволило бы достаточно полно представить жанровое своеобразие перформанса, объяснить значения и элементы художественного языка и особенности функционирования разнотипных акций в культуре и в обществе. Перформанс и его рецепция как жанра, визуального языка, произведения искусства и явления культуры могут стать предметом не только культурологического и искусствоведческого изучения, но также

философского, лингвистического, семиотического, психологического, социологического анализа.

Проведенный разбор языка перформанса и анализ его восприятия позволяет снабдить диссертационный материал рядом функциональных референций, способствующих распознаванию произведений искусства перформанса, считыванию текстов современного мирового и российского акционизма и пониманию природы перформативной коммуникации в современной культуре. Актуальность обзора особенностей рецепции перформанса имеет универсальный характер и может служить материалом при анализе восприятия и функционирования визуального языка протестных движений, современного театра, рекламы, а также для изучения проблемы конфликта культур и развития межкультурной коммуникации.

**Степень разработанности проблемы.** В современной российской науке очевиден существенный пробел в изучении перформанса как феномена современной культуры, явления искусства и языка коммуникации. Исключение составляют появившиеся в начале XXI века диссертационные исследования Ю.В. Кривцовой ("Перформанс в пространстве современной культуры"), анализирующей текстуальность, семиотическую структуру, инвариативность перформанса и дискурсивную связь текстов перформанса с текстами А.П.Чехова, Д.Ф.Булычевой ("Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ"), рассматривающей формы акционизма как феномены, отражающие социальные, культурные, ментальные и художественные изменения в обществе после распада СССР, М.В. Катковой ("Искусство действия. Перформанс - художественное явление второй половины XX века), изучающей взаимоотношения автора и зрителя, телесность и принцип измененного сознания как творческого метода, Э.Д.Коркия ("Перформансная коммуникация в контексте социальных процессов эпохи постмодерна"), Е.А.Морозовой ("Социально-психологическое исследование художественной провокативности (на примере современного авангардного искусства"), обращающейся к проблеме психологии художественной провокации.

Среди отечественных специалистов, чьи работы посвящены исследованию акционизма в целом (перформанс является одной из его форм), следует выделить Н.Б. Абалакову, Е.Ю. Андрееву, И.М. Бакштейна, В.И. Березкина, Ю.В.Гниренко, Б.Е.Гройса, Е.Ю.Деготь, Е.В. Захарову, А.А.Ковалева, И.А.

Кулик, А.В. Монастырского, А.Е.Обухову, В.В.Савчук, Е.И.Станиславскую, К. Чухров и др, а также серию статей в «Художественном журнале» и исследовательскую деятельность ряда российских институций современного искусства.

В западной науке проблема рецепции языка визуального современного искусства в целом и перформанса в частности затрагивалась в трех контекстах: 1) в контексте **философии искусства и рецептивной эстетики** (для нашей темы важны труды и философские концепции таких авторов, как Р.Арнхейм, Р.Барт, Й.Бойс, П.Бюржер, Э.Гуссерль, Ж. Делез, Ф. Джеймисон, Р.Жирар, С. Жижек, В. Изер, М.Мерло-Понти, С.Фиш, У.Эко, Х-Р.Яусс); 2) в контексте **изучения вопросов телесности в визуальном искусстве действия** (труды А. Арто, К.Бизенбаха, К.О'Делл, П.Кэмбла, Л.Липпард, Х.Уестли, С.Фриса, Э. Хоуэлла, Р.Шнейдер и др.), а также психологии и поведенческих особенностей (труды Л.С.Выготского, В. М. Козубовского, А. Маслоу, А. Пиза, Дж.Фаста); 3) в контексте **изучения искусства перформанса** (посвященные истории перформанса труды В.Аккончи, Р.Голберг, А. Бронсона, П.Гейл, К.Карр, К.Стейлис, М.Уилсон, П.Шиммела и др.; теоретические аспекты перформанса и искусства действия, представленные в трудах Х.Адамса, С.Бейнс, Г.Гомез-Пенья, М.Карлсона, Н.Кэролла, Э.Мазура, М.Рот, Р.Шехнера и др., а также в статьях журнала TDR academic journal) и **перформативности** (труды Дж. Батлер, А.Вуянович, Ж.Деррида, Дж.Л.Остина, Ю. Хабермаса, Э.Фишер-Лихте, М. Шуваковича и др.).

Важными для исследования стали также научные труды исследователей в области **социологии культуры** (Х. Абельса, Г. Зиммеля, Т. Лукмана, К.Манхейма, А. Шюца и др.), работы ряда философов (в частности, В.Беньямина, Ж.Бодрийяра, Х.Ортега-и-Гассет) и теоретиков, объединённых искусствоведом Клер Бишоп в сборнике статей "*Participation*" (2006), который посвящен вопросу интерактивности, рецепции и взаимоотношений между автором, произведением и зрителем/читателем. Автор рассматривает тему участия в создаваемых художниками событиях и ситуациях, во время которых зрители вступают в диалог с контекстом работ и друг с другом. Книга, представляющая теоретический каркас для изучения данной тенденции, составлена из выдержек и эссе теоретиков, философов, художников и кураторов, среди которых Р.Барт, П.Бюржер, Ф.Гваратти, Р.Тиравания, Ф.Гонсалес-Торрес и др.



Несмотря на активное распространение перформанса как внутри музейно-галерейного пространства, так и на территории социального пространства, тема особенностей многоаспектной рецепции перформанса рассмотрена мировой наукой крайне несистематично. Беря во внимание существование общего антропологического направления перформативных исследований (performance studies) и вариативность определения «перформанса», можно предположить, что данный исторический период является начальной стадией системного исследования развивающегося и изменяющегося искусства перформанса как жанра, феномена культуры, художественного языка и способа коммуникации между искусством и обществом.

**Целью диссертационного исследования** стало выявление особенностей рецепции искусства перформанса в современном «поле культуры» и «поле искусства».

Данная цель предопределила постановку следующих **задач**:

- 1) исследовать лингво-культурологические особенности формирования, употребления, различия и общественной рецепции базовых понятий, используемых в работе;
- 2) рассмотреть предысторию языка перформанса, проведя сопоставительный анализ ключевых приемов и основных характеристик современных перформансистов и таких явлений культуры как первобытные сообщества, юродивые, авангардные движения и анатомический театр;
- 3) рассмотреть феномен художника-перформансиста в современной культуре, изучив особенности перформанса М.Абрамович и его рецепции в контексте культур США и России.
- 4) рассмотреть специфику функционирования перформанса как акта коммуникации, осуществляющегося в «поле искусства» и в «поле культуры»;
- 5) выявить особенности и типы «помех», определяющих коллективную и частную рецепцию перформанса как термина, явления культуры, жанра искусства и отдельного произведения этого жанра;
- 6) разработать типологию перформанса.

**Объектом исследования** является рецепция перформанса в «поле искусства» и в «поле культуры».

**Предмет исследования** – творчество Марины Абрамович как пример классического искусства перформанса.

В соответствии с этим **материалом** для **исследования** послужили:

1. работы М. Абрамович;
2. книги, лекции, интервью, манифест М.Абрамович, критическая и аналитическая литература, фильмы, посвященные творческой деятельности и биографии перформансистки, материалы СМИ, демонстрирующие зрительскую и общественную рецепцию перформансов художницы;
3. международные академические словари и материалы национальных СМИ, определяющие «перформанс»;
4. официальные сайты институций (МоМа; мси «Гараж») и художников-перформансистов;
5. материалы полевых исследований, собранные:
  - во время и после проведения в России *выставки-ретроспективы «Марина Абрамович. В присутствии художника»* (2011);
  - во время работы в библиотеках Колумбийского Университета (Нью-Йорк), Нью-Йоркского Музея Современного Искусства МоМа ( аудио-, видео- и фотодокументация перформансов и выставки, каталоги, интервью с участниками выставки, интервью с М. Абрамович);
  - во время работы с личным архивом художницы.
6. Работы и тексты ряда перформансистов и акционистов: В. Аккончи, К. Бердена, Й. Бойса, Т.Бругера, группы «Венских акционистов», группы «Гутай», А. Капроу, М.Коатеса, О.Кулика, О.Мавроммати, А. Мендета, Л.Монтано, Б.Наумана, Орлан, П.Павленского, Д.Пане, Т. Сигала, С. Сьерра, Т.Сье, А. Тер-Оганяна, Р.Хосе Галиндо, Р.Хорн, К.Шнееман, Улая, В. ЭКСПОРТ, А. Элсенаара и др.

**Теоретическую и методологическую основу** диссертационного исследования, обусловленную поставленным вопросом о рецепции перформанса, составили концепции учёных, рассматривающих различные аспекты *интерактивности* и обращающихся к *теории коммуникативного акта* (М.Абрамович, Т.Адорно, А.Арто, Р.Барт, П.Бюргер, Г.Дебор, А.Н. Леонтьев, Г.Г. Почепцов, Дж. Ротенберг, М.Фуко, У.Эко). Теоретические разработки исследования созданы на базе теоретических подходов восприятия многопланового художественного текста и его знаковой системы П.Г.Богатырева, О.Зиха, Я. Мукаржовского, С. Фрис, Ю.М. Лотмана и двух схожих моделей коммуникации: шумовой *модели К.Шеннона-У.Уивера* и дополненной *модели Р. Якобсона*.

**Методология** исследования основана на подходах культурологии, философии культуры, социологии культуры, эстетики, лингвистического, социологического и семиотического анализа, что отвечает принципу междисциплинарного подхода к изучаемому явлению. В числе общенаучных **методов** были применены: исторический, типологический, компаративный, лингвистический, семиотический, биографический, аналитический, эмпирический, полевых исследований, описательный, системный, моделирования.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Истоки и предыстория перформанса как феномена культуры прослеживаются в традициях первобытных сообществ, религиозных обрядах и шаманизме, феномене юродствования, культурной традиции эпатажа и поведения-парадокса как способа коммуникации, а также в традиции публичных научных экспериментов, авангардистских движениях и экспериментальном театре, повлиявших на его появление и развитие. Частная и общественная рецепция перформативного языка визуальной коммуникации, функционирующего с помощью схожего ряда телесных образов-действий, определяется *контекстом*.

2. В ходе исследования было установлено, что временем оформления, установления и презентации мирового классического искусства перформанса можно считать 1974 год.

3. Особенности многоуровневой рецепции перформанса как феномена культуры, языка искусства, жанра и отдельного произведения определяются спецификой и совокупностью *«помех»*, возникающих во время коммуникативного акта и влияющих на процесс декодирования сообщений.

4. Перформанс как феномен культуры, язык искусства и отдельное произведение существует в «поле культуры» и в «поле искусства» на трех уровнях: *внешнем, промежуточным и внутреннем*, определяя *социальную, групповую и личностную* рецепцию соответственно.

5. Марина Абрамович, выступающая в роли философа-реформатора от искусства, является примером феномена художника-перформансиста в современной культуре, влияющего на мировую рецепцию перформанса. Акции перформансистки отличают: 1) антропоцентричность и акт публичного самопознания; 2) утверждение и популяризация нового типа прямой коммуникации между художником и зрителем в пространстве музея;

3) соединение отдельных традиций и элементов национальных культур в контексте современного искусства. Этнокультурный компонент работ сербской перформансистки позволяет ей транслировать знания первобытных обществ и восточных культур в западную действительность, соединив архаику и современность и представив пример межкультурной коммуникации через язык искусства.

6. Разработанная в ходе исследования типология *сольного* и *партисипаторного* перформанса выделяет десять типов современного перформанса: «телесный», «экзистенциальный», «психоментальный», «ритуальный», «карнавальный», «бытовой», «тематический», «техногенный», «инструктивный», «делегируемый».

**Научная новизна исследования.** Представленная диссертация является одним из первых научных исследований, посвященных рецепции искусства перформанса. Перформанс впервые рассматривается с позиции теории коммуникативного акта на основе модели К. Шеннона и У. Уивера и по аналогии с моделью Р. Якобсона. Теоретические разработки были применены в практической части исследования.

Предложена авторская дефиниция понятия "искусство перформанса", модель «*песочных часов*» культурно-исторического развития перформативного языка, которую предположительно можно применить и к другим явлениям мировой культуры и искусства. Введены понятия «*побочной ассоциации*» и «*метафоры массового потребления*», разработана авторская типология перформанса и уровней его рецепции. Новыми являются материалы полевых исследований.

Исследование является первой в отечественной науке диссертационной работой, посвященной обзору и анализу творчества Марины Абрамович.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в комплексном рассмотрении феномена перформанса в целом и творчества М.Абрамович в частности, особенностей многоаспектной рецепции перформанса и его коммуникативной природы в контексте западной и российской действительности. Основные теоретические разработки, отдельные положения и материалы полевых исследований могут быть использованы в дальнейших работах, посвященных перформансу, творчеству М. Абрамович и проблеме восприятия явлений современного искусства в широком спектре научных дисциплин: культурологии, искусствоведении, эстетики, лингвистики, социологии, философии, истории и психологии.

**Практическая значимость** исследования способствует пониманию языка перформанса в отечественной массовой культуре и СМИ, а также развитию направления перформативных исследований в отечественном научном контексте. Обзор работ и идейно-философских установок М. Абрамович, обозначенные особенности жанра и его рецепции, историческая периодизация и типологическая классификация перформанса могут быть использованы в процессе организации курса лекций, выставок и фестивалей перформанса.

**Работа соответствует паспорту научной специальности 24.00.01 «Теория и история культуры», в частности следующим пунктам:** 1.10. Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры; 1.14. Возникновение и развитие современных феноменов культуры; 1.18. Культура и общество; 1.22. Культура и национальный характер; 1.23. Личность и культура; 1.24. Культура и коммуникация; 1.33. Институты культуры и их функции в обществе; 3.21. Социокультурные последствия коммерциализации культуры.

**Апробация исследования.** Основные положения и результаты исследования на разных этапах и по различным аспектам общей проблематики диссертации были отражены в 7 статьях, три из которых опубликованы в издании, рекомендуемом ВАК (в журналах «Вестник Московского университета», «Известия Волгоградского государственного педагогического университета» и «Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета») на круглом столе “Performance of great Magnitude” кафедры перформативных исследований Нью-Йоркского Университета (2013), в рамках открытого семинара факультета искусств Колумбийского Университета (2013), а также были апробированы в художественной практике (работа “I need you back. Consequence of thinking”). На основе материалов исследования были сделаны доклады на международных и всероссийских конференциях, среди которых международная конференция «Россия и Запад: диалог культур» (Москва, 2011, 2014), международная конференция «Феномен творческой личности в культуре. Фатющенкоовские чтения» (Москва, 2011, 2014), международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2013, 2015).

**Структура и объем работы.** Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, библиографического списка и приложений. Содержание работы

изложено на 222 страницах, библиографический список включает 245 наименования источников.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** дается общая характеристика диссертационной работы, обосновывается актуальность темы исследования, определяются цель и задачи исследования, объект и предмет рассмотрения, раскрываются научная новизна, теоретическая значимость и практическая ценность, характеризуется методологическая основа и новизна работы, формулируются положения, выносимые на защиту.

**В первой главе «Терминологический и понятийный аппарат: теоретические аспекты рецепции понятия “перформанс”»** поднимается проблема определения понятий и теоретического осмысления термина «перформанс», проводится компаративный анализ словарных статей, предпринимается историко-культурный анализ смежных понятий «перформанс», «акция», «искусство перформанса», «перформативность», «performing arts», «performative arts», выявляются основные особенности употребления термина «перформанс» в современной культуре России.

Необходимость анализа понятия «перформанс» обуславливается, прежде всего, рассмотрением жанра и языка искусства в период повсеместного использования многозначного англоязычного термина в различных областях массовой культуры и часто противоречащих друг другу контекстах. Несмотря на устойчивое функционирование термина, его содержание остается до последнего времени весьма нечетким. На примере русскоязычного мира ярко прослеживаются культурологические процессы, повлиявшие на использование искусствоведческого термина, показываются особенности возникновения «метафоры массового потребления» и «побочной ассоциации» как в «поле культуры», так и внутри «поля искусства», рассматривающихся как возможная проблема «поглощения» прямого значения термина.

Многие исследователи, занимающиеся темой перформанса, отмечают отсутствие четкого определения жанра, его черт и параметров, позволяющих отличить перформанс от смежных видов художественной и нехудожественной деятельности. Рассмотренные определения и теоретические подходы Р.Голдберга, Р.Шехнера, Н.Кэролла, М. Карлсона, Х.Адамса, М. Рот, Э. Мазур, Дж. Ротенберга, С.Фрис, М.Абрамович,

представляющие перформанс в разных, широких и узких, значениях, показывают необходимость и возможность одновременного разноаспектного анализа перформанса и его многоуровневой рецепции.

Факт увеличения несогласованных словарных определений характеризуется двумя главными особенностями: противоречием некоторых определений друг другу и очевидно неполным обзором характеристик и элементов, определяющих перформанс.

Первостепенная функция словарного определения как основного источника, четко и ясно формулирующего смыслы и сущность самого понятия, в случае «перформанса» (performance art) выявлена в редких случаях в силу целого ряда причин, среди которых: 1) перформанс находится в процессе динамичного развития; 2) факт изначальной многозначности термина «performance»; 3) отсутствие общего манифеста или иных договоренностей и правил; 4) проблема распознавания жанра; 5) «вольное» словообразование, 6) подмена понятий; 7) универсализация термина и др. Также анализируется процесс «расшатывания» или «дробления» перформанса, происходящего на уровне «формы» - словообразования и употребления и «содержания» - элементов жанра одновременно в пространстве внешнего «поля культуры» и внутреннего «поля искусства». Примеры вторжения институционального перформанса и художественной акции в общественное пространство, присвоения термина этим пространством, его популяризации, а также активного заимствования и цитирования акционистского языка в целом демонстрируют процесс заполнения определенной лингвистической и культурологической лакуны.

Во второй главе **«Культурно-исторические аспекты формирования языка перформанса»** рассматриваются истоки и наследие визуального языка перформанса, история становления и рецепции языка искусства действия, дается историческая периодизация искусства перформанса и выявляются особенности бытования жанра в США, Европе, России и ряде азиатских стран.

Рассмотрев исторически важные акции европейских, американских и отечественных художников, таких как Й.Бойс, Т.Сье, В.Аккончи, Й.Оно, К.Шнееман, Дж.Джонас, Т.Бругера, В.ЭКСПОРТ, Б. Науман, М.Абрамович и Улай, А. Элсенаара, Л. Монтано, А.Мендета, Р. Хосе Галиндо, А. Бренер, О.Кулик, А. Тер-Оганян, О.Мавроматти, представители «венского акционизма» и др., а также идейно-филосовские установки художников

Й.Бойса, М.Коатеса, М.Абрамович, был выявлен культурологический базис языка искусства перформанса. Прослеживается очевидное сходство перформативного языка визуальной коммуникации, с рядом языческих ритуалов телесной культуры аборигенов, традициями площадной культуры, примерами первых театральных постановок, феноменом юродства, религиозными ритуалами и многовековой традицией эпатажа, являющихся частью исторического наследия мировой визуальной культуры. Несмотря на разницу контекста данных культур, исторического времени, идеологических и мотивационных составляющих и функций в обществе, выявляется схожесть визуальных телесных образов и единых способов невербальной коммуникации. Истоки визуального языка перформанса можно найти:

1. При компаративном анализе акций перформансистов и элементов культуры первобытных племен и религиозных обществ (церемонии, обряды, шаманизм):

- обращение к подсознанию и поиск\опыт трансцендентности;
- оправдывание физической боли и умерщвление плоти;
- публичное истязание собственного тела;
- обращение к традиции шаманизма;
- ритуализированность действий.

2. При сопоставительном анализе ключевых визуальных приемов и основных характеристик юродивых и современных перформансистов:

- аскеза и умерщвление плоти;
- мотив ухода и скитальчества;
- выполнение функции критиков, обличителей и взрывателей общественного покоя;
- нагота и непристойные жесты и позы;
- парадоксальность поведения и язык молчания;
- присутствие зрителя.

3. В историческом обзоре традиции публичных экспериментов над человеческим телом в научных целях:

- публичные эксперименты с электричеством и человеческим телом;



- анатомический театр.

4. В культурной традиции эпатажа и поведения-парадокса как способа коммуникации (язык эпатажа как способ перекодирования идеи в совершающееся действие).

В ходе анализа были рассмотрены три этапа формирования будущего языка перформанса (две «волны» функционирования перформативного языка как способа обращения и период становления жанра). Существование перформанса в качестве отдельного языка обращения, художественной и социальной коммуникации основывается на ряде установок, часть из которых унаследована из идеологии модернистов:

- освобождение от доминирования жанров и ценностей прошлого;
- разрушение установок "правильного" искусства в сознании общества;
- создание нового способа коммуникации;
- разрушение барьера и границы между искусством и реальностью;
- отказ от подчинения законам институций;
- создание искусства, которое невозможно продать или купить, четкий антикоммерческий характер, отказ от товарно-денежных отношений;
- провозглашение процесса результатом, художника - произведением искусства и его создателем;
- неповторимость происходящего здесь и сейчас;
- необходимость прямого или косвенного присутствия зрителя как фактора завершенности работы, право зрителя на вмешательство;
- разрушение социального расслоения, принципов "высокой" и "низкой" культуры;
- разрушение социо-культурных, моральных и политических табу, провозглашение полной свободы слова, темы и жеста, ответная реакция на мировые социо-политические проблемы и события;
- подлинность, основанная на отсутствии репетиции;
- противопоставление театру.

Результаты исследования исторического развития языка искусства действия показали, что существующая периодизация искусства перформанса авторства Р.Голдберг, настаивающая на столетней истории жанра, может считаться спорной и нуждается в четкой конкретизации.

Культурно-исторический анализ искусства перформанса и развития перформативного языка показал, что процесс структурирования жанрового

своеобразия перформанса проходит по принципу "*песочных часов*". Искусство перформанса возникает вследствие аккумуляции элементов визуального языка авангардистских течений первой половины XX века; проходит этап конкретизации и формирования отдельного самостоятельного жанра; маргинальность перформанса сменяется статусом популярного явления мировой визуальной культуры, он неизбежно подвергается влиянию капиталистической системы общества и глобализации. Элементы перформанса заимствуются формами сценического искусства и мировой визуальной культурой. Перформанс становится частью современного эклектичного визуального языка художественной и нехудожественной действительности.

Анализ этапов исторического формирования перформанса выявил ряд особенностей его зарождения и современной трансформации:

- 1) Заимствование элементов из поэзии, театра, музыки, архитектуры, живописи, видео, кино, фотографии – процесс "дробления", заимствование элементов перформанса поэзией, театром, музыкой, архитектурой, живописью, видео, кино, фотографией.
- 2) Из синтеза зрелищ – в синтез зрелищ.
- 3) Строго антикоммерческий и антиинституциональный характер, маргинальность – коммерческий и институциональный характер, часть массового современного искусства.
- 4) феномен культуры – кросс-культурный феномен глобализации.

В третьей главе **«Коммуникативные аспекты рецепции перформанса»** рассмотрены элементы институционального перформанса (художник, время, пространство, контекст, публика), представлена авторская типология перформанса, проведен анализ перформанса как акта коммуникации и описаны особенности его рецепции.

В процессе исследования коммуникативной природы перформанса рассмотрены вопросы мировой философской мысли, поднимаемые в период установления классического искусства перформанса (1960-1970-ые гг.), среди которых особо выделяются концепция «общества спектакля» Г. Дебора, «теория авангарда» П.Бюргера, «театр жестокости» А.Арто, «тело без органов» Ж. Делеза, труды Р. Жирара ("Насилие и жестокость"), Т. Адорно («Эстетическая теория»), а также работы У.Эко («Открытое произведение») и Р. Барта («Смерть Автора»), М. Фуко («Слова и вещи»),

некоторые положения которых отражены в перформансе (множественность интерпретаций, непредопределенность восприятия и двойственная природа создателя как условия существования произведений; порождение смыслов, деперсонализация, зрительская анонимность и функциональность (со)авторства). Перформанс, с одной стороны, вслед за Фуко и Бартом "убивает" автора в общепринятом понимании того, каким должен быть художник, какова его функция и ожидаемое поведение/саморепрезентация в привычных рамках, с другой стороны, наоборот, "воскрешает" автора, делая его главным элементом произведения искусства, единственно живым, представляющим собой произведение и позволяющим осуществиться соавторству. В зависимости от акции личность перформансиста и/или зрителя может иметь ключевое значение или быть лишь одним из элементов перформанса.

В ходе анализа коммуникативных особенностей перформанса определены два вида классического перформанса («сольный» и «прямо партисипаторный»), выявлены три уровня и три типа рецепции - внешний (социальная), промежуточный (групповая), внутренний (частная), а также охарактеризованы три типа восприятия (эмоциональный, ментальный, ассоциативный).

Перформанс как акт коммуникации рассмотрен с позиции теории коммуникативного акта (на основе шумовой модели Шеннона-Уивера и дополненной модели Р. Якобсона). Применительно к перформансу как к акту коммуникации в «поле искусства» и в «поле культуры» были проанализированы и охарактеризованы следующие элементы коммуникативной модели:

- Адресант
- Адресат
- Контекст
- Код
- Канал
- Сообщение
- Помехи (или шумы)

Многоаспектным и многоуровневым рецептивным процессом является процесс декодирования сообщений под влиянием разноаспектных «помех». Определены следующие типы «помех», определяющие коллективную и частную рецепцию перформанса в обоих полях: 1) профессиональные; 2) фоновые; 3) субъективные; 4) эмоциональные; 5) ментальные; 6) культурно

обусловленные; 7) лингвистические; 8) внутрижанровые; 9) эффект "дробления"; 10) СМИ.

В четвертой главе **«Марина Абрамович. Феномен художника-перформансиста в контексте современной культуры»** рассматривается личность, биография, работы и идейно-философские установки перформансистки, ее роль в современной культуре и в истории формирования жанра. Понимание перформанса как «энергетического диалога», функционирующего в «харизматическом пространстве», определяет природу сольных и партисипаторных перформансов художницы. Длительность и «дематериализация» искусства легли в основу представленного в исследовании рецептивного подхода Абрамович.

Общая ретроспектива работ (среди которых серия «Ритмы», «Губы Томаса», перформансы с художником Улаем, «Дом с видом на океан», «Балканское барокко», серия реперформансов «Семь легких пьес») и методы сербской художницы, в основу которых легли три ключевых элемента - культура аборигенов центральной Австралии, техники тибетских монахов и обряды бразильских шаманов, представляют собой единый продолжающийся многоаспектный "диалог культур" через язык перформанса, возможный благодаря репрезентации и рецепции ее творческого наследия в мировых национальных культурах таких стран, как США, Россия, Япония, Куба, Бразилия, Италия, Испания, ОАЭ и др. Созданные перформансисткой сольные и партисипаторные акции полностью соотносятся с предложенной в исследовании типологией перформанса.

Отдельно рассматривается активизирующий три уровня рецепции «метод Абрамович», связанный с попыткой массового вовлечения общества и трансляции идей и практик перформансистки в социальное пространство. Главным "домом метода Абрамович" художница назначает Институт Марины Абрамович (МАИ), разрабатываемый как (передвижная) площадка для художественных экспериментов, образовательный и научный центр, пространство формирования нового типа публики и подготовки общества к альтернативному способу рецепции длительности, языка искусства действия и институции в целом. Популяризируемый МАИ метод вовлечения мировой общественности в процесс новой коммуникации «зритель-искусство» носит характер эксперимента-утопии, однако уже применяется на практике.

Анализ деятельности Абрамович иллюстрирует феномен художника-перформансиста в современном глобальном мире и определяет особенности

самопрезентации Абрамович, отраженные в двух этапах ее творческой биографии: переход от художника, утверждающего жанр в «поле искусства» и «культуры» (кодирует сообщение о художественном), к художнику-реформатору, "слуге общества" (кодирует сообщение о социальном), работа и эксперименты которого направлены на преобразование существующего социума.

В пятой главе «**Особенности рецепции перформанса на примере работ М.Абра́мович "Imponderabilia", "Свечение", "Обнаженная со скелетом", "Точка контакта" и выставки "Марина Абрамович. В присутствии художника"**» применяются разработанные в третьей главе исследования параметры восприятия перформанса и модель коммуникативного акта в перформансе для анализа материалов полевых исследований, собранных на выставке перформансов Марины Абрамович. Рассматриваются примеры рецепции отдельных произведений в «поле искусства» и перформанса как жанра, языка и явления в «поле культуры» России и США.

В ходе анализа рецепции партисипаторного перформанса в «поле искусства» было выявлено, что помехи являются необходимым условием совершенности интерактивного перформанса, определяют природу конечного декодированного сообщения. Ответное сообщение-обнародованная реакция адресата, становится помехой для исполняющего перформанс первичного адресата. В зависимости от типа перформанса активизируются все три уровня восприятия в разной степени.

В трех из четырех представленных перформансах происходит зрительское столкновение с *наготой*, являющейся основным элементом визуального *воздействия* человека - перформансиста на другого (человека-зрителя) и лишенной эротического контекста. Одной из особенностей прямой рецепции телесного "откровенного" перформанса является быстрое зрительское *привыкание* к наготы в настоящем времени, часто встречающейся внутри одного пространства и являющейся не центральным содержанием акций, а кодом, каналом или контекстом. В процессе восприятия работ, нагота может восприниматься как нарушение морально-этических табу и здравого смысла, однако большее внимание уделяется процессу самоистязания перформансистов и выявлению причины их действий. Сопоставление восприятия рассмотренных партисипаторных и сольных работ иллюстрирует, что при прямой интерактивности, создающей переживаемый зрителем опыт

взаимодействия, происходит понижение степени критики и категоричности личного отношения реципиента и повышение лояльного отношения к представленным работам. При индивидуальном или групповом созерцании сольных акций, степень критики и категоричность отношения публики повышается.

**В Заключении** подводятся итоги и формулируются общие выводы исследования.

В работе впервые затрагиваются такие проблемы, как специфика рецепции перформанса как коммуникативного акта, творчества и рецептивного подхода М.Абрамович, а также вопрос типологии перформанса.

Компаративный анализ и разбор особенностей перформанса показали, что элементы перформативного языка визуальной коммуникации присущи многовековым явлениям мировой культуры, составляющим часть признанного исторического наследия.

Современный перформанс продолжает функционирование визуального языка и приемов ряда культурно-исторических явлений. Использование телесных "образов-действий" в рамках искусства перформанса, имеющих очевидную схожесть с вербальным языком ряда архаичных сообществ и "смеховой культуры", выявляет проблему считывания "кодов" и специфику рецепции одного и того же визуального текста, функционирующего в различных контекстах.

Реконструкция историко-культурного формирования перформанса по авторской модели «песочных часов» позволила обозначить время установления перформанса и рассмотреть процесс его развития в трех фазах: 1) подъем-установление (сер.1960-к.1970-х гг.); 2) застой-рассредоточение (1980-1990-е гг.); 3) возрождение-утверждение и модификация (сер.1990г.-настоящее время).

Разработанная в исследовании методика анализа рецепции перформанса и предложенная типология перформанса были апробированы в практической части работы в рамках изучения материалов полевых исследований, перформансов М.Абрамович и общественного восприятия выставки-ретроспективы «Марина Абрамович. В присутствии художника».

Проведенное исследование показало, что процесс восприятия перформанса как произведения искусства отличается от рецепции

художественных артефактов, видеоарта, музыки, театральных представлений и других форм визуальной художественной деятельности. Рецепция перформанса в современном «поле культуры» и «поле искусства» осуществляется на нескольких уровнях. Восприятие языка перформанса, рассмотренного как акт коммуникации, определяется типами «помех» и главенствующей ролью контекста. Перформанс требует зрительского соучастия, своего рода синергии, что делает его формой невербального обращения. Институциональный перформанс культивирует формирование нового типа частного и коллективного реципиента – представителя общества, меняет роль и функцию музейной публики. Среди особенностей рецепции перформанса в «поле культуры» отмечается реакция общества, которая продолжает время действия перформанса. Перформанс как форма акционизма, диалогизирует с социальным пространством и вторгается в него двумя основными путями: 1. работа порождает ответную реакцию, оставаясь на территории искусства и провоцируя общественный резонанс; 2. работа сама является ответной реакцией, выходя за пределы «поля искусства» и вступая на социальную территорию как художественное произведение. Как в «поле культуры», так и в «поле искусства» адресата и адресанта отличает множественность.

Обращение к личности, творчеству, а также рецептивному подходу одной из ключевых фигур мирового перформанса Марине Абрамович, способствовавшей утверждению и популяризации жанра в современной массовой культуре, позволило проиллюстрировать феномен художника-перформансиста в контексте современной культурной действительности. Исследование показало, что художница адаптирует новый тип коммуникации между художником, зрителем и обществом с помощью нескольких каналов массовой коммуникации. Статус хрестоматийных перформансов Абрамович и популярность самой фигуры художницы способствует считыванию языка акционизма и изменению общественного отношения к прямой визуализации тем физической боли, скуки и длительности. Перформансистка вторгается на территорию социально-общественной жизни, придерживаясь теории возможности изменения общества через язык искусства и наделяя перформативные действия социальной и терапевтической функцией.

Данная работа является одним из немногих отечественных исследований перформанса и Марины Абрамович, в частности, что, безусловно, определяет

некоторую фрагментарность обзора ряда тем, нуждающихся в более широком изучении в будущем.

**Результаты исследования нашли отражение в следующих публикациях:**

*Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:*

1. *Антонян М.А.* Визуальный язык древнерусских юродивых и современных художников-перформансистов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. «Социально-экономические науки и искусство». 2014. N 8(93). С. 62 - 65.(объем – 0,5 п.л.)
2. *Антонян М.А.* Понятия “перформанс” и “performance art” в англоязычной и русскоязычной культурах // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. N 1. С. 128-134.(объем – 0,5 п.л.)
3. *Антонян М.А.* Перформанс как коммуникация: рецептивный метод Марины Абрамович/Философия, культурология и этнология// Вестник Пятигорского лингвистического университета. 2015. N 3. С.267- 270.(объем – 0,5 п.л.)

*Статьи в других изданиях:*

4. *Антонян М.А.* Особенности возникновения и развития перформанса в культуре России и Запада// Россия и Запад: диалог культур. Сборник статей 14-я Международная конференция.— Центр по изучению взаимодействия культур МГУ. Москва, 2012. вып. 16(1). С.24-30.(объем – 0,5 п.л.)
5. *Антонян М.А.* Марина Абрамович. Феномен художника-перформансиста в современной культуре//Феномен творческой личности в культуре: Фатющенковские чтения. Материалы V Международной конференции / МГУ им. М.В. Ломоносова. Москва, 2012. С. 296 - 303.(объем – 0,5 п.л.)
6. *Антонян М.А.* Некоторые особенности употребления понятия *перформанс* в современной культуре// Moscow University Young Researchers' Journal. 2013. N 2. (объем – 0,5 п.л.)
7. *Антонян М.А.* «Modus operandi»: истоки и предтеча языка перформанса// Moscow University Young Researchers' Journal. 2015. N 4. (объем – 0,5 п.л.)