

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

*На правах рукописи*

АНТОНЯН Мария Артуровна

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

Специальность 24.00.01 - теория и история культуры

Диссертация

на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Научный руководитель:  
доктор культурологии,  
профессор Федорова Е.С.

Москва 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава I. Терминологический и понятийный аппарат: теоретические аспекты рецепции понятия «перформанс»</b> .....	<b>20</b>
<b>1.1. Проблемы терминологии: лингво-культурологические особенности формирования и рецепции понятий «performance», «performance art» и «перформанс»</b> .....	<b>20</b>
1.1.1. История теоретического осмысления термина «перформанс».....	22
1.1.2. Компаративный анализ словарных статей.....	27
1.1.3. Определение смежных понятий «перформанс», «акция», «искусство перформанса», «перформативность», «performing arts».....	31
1.1.4. Особенности употребления термина «перформанс» в современной культуре России.....	42
<b>Глава II. Культурно-исторические аспекты формирования языка перформанса</b> .....	<b>53</b>
2.1. Истоки визуального языка перформанса.....	55
2.2. Формирование жанра. История становления и рецепции визуального языка искусства действия.....	71
2.3. Историческая периодизация искусства перформанса .....	82
<b>Глава III. Коммуникативные аспекты рецепции перформанса</b> .....	<b>100</b>
3.1. Типология и элементы институционального перформанса.....	108
3.2. Перформанс как коммуникативный акт.....	115

<b>Глава IV. Марина Абра́мович. Феномен художника-перформансиста в контексте современной культуры.....</b>	<b>136</b>
4.1. Перформанс как «энергетический диалог»: сольные и партисипаторные перформансы.....	138
4.2. Длительность и «дематериализация» искусства: рецептивный подход Марины Абрамович .....	152
<b>Глава V. Методика и опыт анализа рецепции: перформансы «Imponderabilia», «Свечение», «Обнаженная со скелетом», «Точка контакта» и выставка «Марина Абрамович. В присутствии художника».....</b>	<b>160</b>
Заключение.....	192
Библиография.....	199
Приложение № 1 .....	223
Приложение № 2.....	237

## ВВЕДЕНИЕ

Растущая популярность искусства перформанса (англ. - performance art) делает его ярким явлением международной социокультурной действительности. Маргинальная и оппозиционная форма художественного высказывания 1960-х - 1970-х гг. в конце XX - начале XXI вв. приобретает статус одного из самых востребованных жанров современного искусства. На сегодняшний день перформансы проходят во многих крупных музеях мира, элементы жанра заимствуются современной массовой и протестной культурой, а сам транслитерированный термин обрастает новыми значениями и употребляется в различных контекстах. Существовая и развиваясь внутри «поля искусства» (международные институции, профессиональное сообщество, критика и т.д.), перформанс неизбежно вторгается в «поле культуры» - на территорию широкого социокультурного пространства, что обуславливает необходимость культурологического исследования этого явления.

Мировой популяризации искусство перформанса во многом обязано деятельности сербской художницы Марины Абрамович, более 40 лет использующей собственное *тело* и *сознание* для создания произведений искусства. Перформансистка оказывает существенное влияние на процесс становления перформанса как самостоятельного жанра искусства, а также способствует изменению представлений широкой современной общественности о рамках и языке искусства.

Перформанс обладает колоссальным коммуникативным потенциалом, поскольку рассчитан на активное влияние на публику или интерактив с аудиторией. 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 как жанр-диалог, часто вызывает широкий противоречивый резонанс в обществе, что актуализирует проблему рецепции языка перформанса. Такие факторы как радикальное соединение жизни и искусства, многоаспектная культурологическая наполненность и провокативная природа художественного языка, нацеленность на разрушение этических правил, эстетических норм и общественных табу, а также преодоление границ между художником и зрителем, присущие перформансу как одной из *форм акционизма*, усложняют общественное восприятие высказываний искусства действия и нередко приводят к острой ответной реакции<sup>1</sup>. Отсутствие необходимого уровня понимания языка перформанса и содержательной составляющей термина в период увеличивающейся востребованности жанра и активного использования понятия в разных областях массовой культуры, создает целый ряд серьезных проблем.

Ключом к пониманию перформанса, представляющего собой акт коммуникации, может стать детальный многоаспектный анализ его языка и выявление особенностей его *рецепции* в «поле искусства» и «поле культуры».

\*\*\*

Одним из инструментальных понятий для данного исследования является **рецепция**. Термин "рецепция" (лат. *receptio* – принятие, прием) мы понимаем в широком смысле как "особенности реагирования человека или группы людей на кого-то или что-то; синонимы - ответ, реакция, отношение." [200]. Также он является синонимом понятия "восприятие" и основным концептом одного из ключевых для нашего исследования научных направлений **рецептивной эстетики** (*reader's*

<sup>1</sup> Ярким примером неприятия и конфликта интерпретаций визуального языка художественных акций и перформансов в России становятся уголовные дела против художников (А.Тер-Оганян "Юный безбожник" (1998), О.Мавроммати "Не верь глазам" (2000), П.Павленский "Фиксация" (2013), блокировка видеодокументации работ отечественных перформансистов, высмеивание языка перформанса в анекдотах и т.д.

*response theory*), постулирующей что "для понимания художественного смысла необходимо представить и установить его протяженность между двумя началами — художественным произведением и воспринимающим его субъектом (реципиентом), отказавшись от мысли о жесткой и однозначной сращенности художественного смысла и произведения"[114].

Выбор наиболее универсального определения и учитывание дополняющих друг друга значений термина позволяет выполнить ряд задач, поставленных в исследовании.

**Актуальность темы исследования.** В современном мире визуальный язык перформанса приобретает статус одной из главных художественных форм публичного обращения, а само понятия из термина искусствоведческого превращается в термин культурологический.

Используемый для обозначения разных культурных явлений термин "перформанс" все чаще ставится в один ряд с такими широкими понятиями как "демократия" или "искусство"[142,С.1-2] и сравнивается с такими "ключевыми словами" как "культура", которые "существуют в двух областях, часто считающихся отдельными друг от друга - в искусстве и в обществе" [131,С.110]. Появление широкой антропологической дисциплины *performance studies* (перформативные исследования) приводит к образованию отдельных кафедр в ведущих европейских, американских и латиноамериканских ВУЗах<sup>2</sup>.

Значимым источником развивающегося интереса к теме перформанса и проблеме его понимания становится деятельность самой М.Абрамович. Художественные и философские установки сербской акционистки<sup>3</sup>, а также значимость личности самой известной представительницы жанра позволяют говорить о феномене художника-

<sup>2</sup> Например: NYU, UCLA, Texas A&M University, University of Hamburg, Universidade Federal de Goiás, University of Sydney и др. Основателями дисциплины считаются антропологи В.Тёрнер (V.Turner) и Р.Шехнер (R.Schecner).

<sup>3</sup> Синоним слова «перформансистка» ( перформанс является одной из форм акционизма, ср.: проза - литература).

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.).

Художница соединяет искусство и науку, личное и общественное, архаику и инновации, утверждая: «чем быстрее течет жизнь, тем медленнее должно становиться искусство». Продолжая традиции авангарда, она вновь актуализирует вопрос об общественной рецепции произведений современного искусства и представляет широкой интернациональной публике альтернативный тип коммуникации. В эпоху техногенности, мобильности жизни 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. Не покидая «поля искусства», классик мирового перформанса, становится отдельным персонажем «поля культуры», получив статус "живой легенды", "дивы перформанса", "звезды от современного искусства", "отдельной институции", "мифа", "иконы" и "архетипа" [48]. Прошедшая в 2010 году выставка-ретроспектива художницы «Марина Абрамович. В присутствии художника» стала крупным культурным событием и во многом изменила место перформанса в обществе.

Несмотря на востребованность жанра и мировую известность Абрамович как персонажа искусства и популярной культуры, такие факторы, как многозначность самого англоязычного слова *performance*, часто некорректное использование термина в СМИ и отсутствие согласованного академического определения порождают своеобразный *конфликт* «означающего» и «означаемого» и усложняют восприятие этого жанра искусства.

Вопрос разноплановой рецепции перформанса как внутри профессионального сообщества, так и на территории культуры становится одним из центральных. Можно выделить несколько основных проблем, связанных с этой темой:

1. Тенденцией социальной рецепции перформанса, ярко проявляемой в российском обществе, становится процесс активного присвоения и универсализации транслитерированного термина массовой культурой. Появление общей широкой метафоры нередко провоцирует подмену понятий, во многом вытесняет 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 будут обозначены в ходе исследования;
3. Отдельно встает вопрос о рецепции произведения искусства, создаваемого художником и новом типе взаимоотношений «художник-зритель».

Проблема рецепции перформанса редко и фрагментарно становится предметом культурологического и эстетического исследования (среди авторов – 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. 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.

Подробный разбор языка перформанса и определение возможных механизмов его восприятия снабдит диссертационный материал рядом функциональных референций, способствующих распознаванию произведений искусства перформанса, считыванию текстов современного мирового и российского акционизма и пониманию особенностей нового типа коммуникации, существующего внутри художественных институций.

**Состояние и степень разработанности проблемы.** В современной российской науке очевиден существенный пробел в изучении перформанса как явления искусства, феномена современной культуры и языка коммуникации. Исключение составляют появившиеся в начале XXIв. 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.Булычовой ("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.Морозово <sup>4</sup> ("Социально-психологическое исследование художественной

---

<sup>4</sup> Е. Морозова представляет собой пример российского теоретика и практика перформанса ( является действующим российским художником-перформансистом, а также исследователем, преподавателем, автором критических статей, цикла лекций и тематической рубрики).

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, Е.Бобринскую, 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.<sup>5</sup>, а также серию статей в «Художественном журнале»<sup>6</sup> и исследовательскую деятельность ряда российских институций современного искусства<sup>7</sup>.

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.Бюргер, 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.

<sup>5</sup> В большинстве работ российских исследователей акционизм рассматривается в рамках отечественного и мирового концептуализма.

<sup>6</sup> № 19/20; 26/27; 55; 79/80; 81; 82.

<sup>7</sup> Например: семидневные выставки исполняющегося перформанса в государственной галерее на Солянке (Москва, 2013, 2015)

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.Бюргер, Ф.Гваратти, Р.Тиравания, Ф.Гонсалес-Торрес и др.

Несмотря на то, что появление перформанса как внутри музейно-галерейного пространства, так и на внеинституциональной территории, спровоцировало изменения во взаимоотношениях публики и художника, потребовав очередного пересмотра функций искусства, зрителя и художника, тема особенностей многоаспектной рецепции перформанса рассмотрена мировой наукой крайне несистематично. Беря во внимание существование общего антропологического направления перформативных исследований и несогласованность определения «перформанса», можно предположить, что данный исторический период является лишь начальной стадией системного исследования развивающегося и изменяющегося искусства перформанса как жанра, художественного языка и нового способа формирования взаимоотношений между искусством и обществом.

Данная работа представляет собой одну из немногих попыток академического исследования широкой темы восприятия перформанса и его роли в современной культуре, в связи с чем, безусловно, не может охватить все аспекты данной

проблемы, что определяет относительную фрагментарность обзора некоторых вопросов.

**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, юридические, 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;
- б) 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*.

Основу методики работы составляет совокупность подходов культурологии, философии культуры, эстетики, лингвистического, социологического и семиотического анализа, что отвечает принципу междисциплинарного подхода к изучаемому явлению. В числе общенаучных **методов** были применены:

- *исторический*, позволивший рассмотреть изучаемое явление в диахроническом развитии проследить эволюцию жанра и культурно-исторические этапы использования языка жеста и действия в художественном и нехудожественном контексте;
- анализ визуальных образов и жестов, выработанных в различных культурных традициях, опираясь на *типологический* и *компаративный* методы исследования, позволившие выявить универсальные и специфические черты языка действия, присущие перформансу, и его рецепции в различных типах дискурса и разнообразных культурно-исторических контекстах.
- метод *лингвистического* анализа, позволивший выявить особенности определения терминов и их рецепции внутри профессионального сообщества и в массовой культуре;
- *семиотический*, необходимый для выявления структуры языка перформанса, его функций и элементов произведения жанра перформанса;
- *биографический*, позволивший проанализировать личный и творческий путь М.Абрамович;
- метод *сравнительного* анализа, сделавший возможным компаративный анализ: а) существующих определений терминов, б) особенностей исторического развития перформанса в разных культурных сообществах; в) особенностей рецепции перформанса в «поле искусства» и в «поле культуры»;
- *аналитический*, позволивший выявить философско-эстетическое содержание рассматриваемого явления, его место в культуре второй половины XX – начала XXIв., а также установить стадии исторического развития перформанса его типологии, рецептивные и коммуникативные особенности;
- *эмпирический*, позволивший применить предложенную типологию перформанса и теоретические разработки в практической части работы;

- метод *полевых исследований*, позволивший снабдить работу ценным эмпирическим и архивным материалом;
- *описательный*, позволивший представить ряд особенностей рассматриваемых визуальных образов.
- *системный*, позволивший проанализировать явление искусства перформанса и установить проблему рецепции языка акционизма как комплексного феномена и как способа прямой невербальной коммуникации;
- *метод моделирования*, позволивший применить коммуникативную модель Якобсона для анализа перформанса, а также представить схему развития и структурирование перформативного языка и жанра перформанса.

### **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 отличаются:

- 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», «делегированный».

**Научная новизна исследования.** Данная диссертация – одно из первых исследований рецепции искусства перформанса и первая в российской науке диссертация, посвященная обзору и анализу творчества Марины Абрамович.

В исследовании перформанс рассматривался с позиции теории коммуникативного акта. Была предпринята попытка представить перформанс как акт коммуникации (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 классификация перформанса и уровней его рецепции. Новыми являются материалы полевых исследований.

**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.

#### **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:

1. XIV Международной конференции «Россия и Запад: диалог культур». Москва, 2011 .
2. V Международная конференция «Феномен творческой личности в культуре. Фатющенко-ские чтения» . Москва, 2011.
3. VII Международной конференции «Россия и Запад: диалог культур». Москва. 2014 .
4. VI Международная конференция «Феномен творческой личности в культуре. Фатющенко-ские чтения». Москва, 2014.
5. XX Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Москва, 2013.
6. XXII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Москва, 2015.

**Структура и объем работы.** Структура диссертационной работы подчинена целям и задачам исследования. Она состоит из введения, пяти глав, заключения, библиографического списка и приложений. Содержание работы изложено на 222 страницах, библиографический список включает 245 наименования источников.

**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.
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.
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.

*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. Вып. 16, часть 1. — Центр по изучению взаимодействия культур МГУ. Москва, 2012. С.24-30.
5. *Антонян М.А.* Марина Абрамович. Феномен художника-перформансиста в современной культуре// Феномен творческой личности в культуре: Фатющенко-ские чтения. Материалы V Международной конференции / МГУ им. М.В. Ломоносова. Москва, 2012. С. 296 - 303.
6. *Антонян М.А.* Некоторые особенности употребления понятия *перформанс* в современной культуре// Moscow University Young Researchers' Journal. 2013. N 2.
7. *Антонян М.А.* «Modus operandi»: истоки и предтеча языка перформанса// Moscow University Young Researchers' Journal. 2015. N 4.

## **Глава I. Терминологический и понятийный аппарат: теоретические аспекты рецепции понятия «перформанс»**

### **1.1. Проблемы терминологии: лингво-культурологические особенности формирования и рецепции понятий "performance", "performance art" и "перформанс"**

В истории изучения перформанса проблема термина всегда занимала особое место. Спор как о самом понятии, так и о его многочисленных определениях возник с момента зарождения перформанса и продолжает оставаться актуальным по сей день.

Исторически искусство перформанса зарождалось на базе разных форм искусств и движений авангарда, однако считается, что сам термин впервые появился на афише концерта Дж. Кейджа (J.Cage) "4'33" только в 1952 году [26]. К началу 1970-х годов специализированные издания заговорили о перформансе как о самостоятельной художественной практике. Вопрос дефиниции стоял особенно остро, поскольку слова, употреблявшиеся для обозначения этого явления, существовали в истории искусства и раньше. Универсальное слово *performance*, переводящееся с английского языка как *выступление* или *представление*, использовалось для описания практически любого публичного артистического действия, включая чтение манифестов, поэтические вечера, музыкальные и театральные представления, концерты и т.д.

Факт образования нового значения слова, вытесняющего или поглощающего прежние, стал одной из причин, по которой введенное специалистами понятие *перформанс* вызвало споры в научной и художественной среде. "*Живую акцию тяжело было поместить в рамки одной дефиниции и художники создали разные термины, чтобы описывать свои работы: хепенинг, Флюксус, акции, ритуалы,*

демонстрации, прямое искусство (*direct art*), искусство разрушения, событие (*event art*), бодиарт и др. Тем не менее, к 1973 году стилистическое разнообразие и идеологические различия между этими формами искусства были включены критиками в единую дефиницию искусства перформанса (*performance art*), несмотря на протест многих художников, которые объявили, что этот термин деполитизирует их замыслы, обезоруживает их работы своей близостью к театру и будет ассоциироваться с развлечением"<sup>8</sup>. [217, с.199]

Термин не принимали в ряде европейских стран, среди которых особо выделялась Германия, где работал и преподавал один из классиков акционизма Й.Бойс (J.Beuyts). Немецкий художник Клаус Ринке (K.Rinke) воспринимал понятие как сугубо американское и предпочитал ему "*Aktion*" или "*Demonstration*": «Почему слово «перформанс» и почему этот американский технический термин, сужающий бойсовский принцип?".[168, с.55]

Несмотря на критику и многозначность слова, понятие "перформанс" утвердилось в среде критиков, искусствоведов и художников, официально используясь для обозначения одного из жанров современного искусства. В 1970-ом году одна из важнейших фигур американского перформанса В.Аккончи публикует статью «Vito Acconci on activity and performance» ("Вито Аккончи о действии и перформансе"), а в 1973-м году словосочетание *искусство перформанса* ("performance art") появляется в заголовках журнальных статей по искусству как отдельное понятие, обозначающее новую форму акционизма [132, с.186].

Считается, что окончательно термин вошел в употребление после издания в 1979-ом году первой книги о перформансе "Performance: Live art 1909 to present" [153] известного американского арт-критика и куратора РоузЛи Голдберг (RoseLee Goldberg). Тогда же Голдберг начала преподавать историю перформанса в Нью-

---

<sup>8</sup> Здесь и далее перевод мой – М.А.

Йоркском Университете, параллельно подобный курс создала историк искусств Кристин Стайлс (K.Stiles) в Калифорнийском Университете Беркли [186, С.11-12].

Несмотря на то, что термин *перформанс* широко принят в профессиональном сообществе, проблема определения понятия продолжает оставаться одной из ключевых. Это обусловлено двумя основными причинами. Во-первых, перформанс нашего времени разнопланов как по своей художественной и идейной наполненности, так и по структуре и форме, а восприятие каждого конкретного произведения настолько индивидуально, насколько индивидуально само это произведение. Во-вторых, одна из основных исторических установок перформанса - игнорировать какие-либо общепринятые правила, раздвигать рамки, разрушать любые границы между художником и зрителем. Эта позиция декларировала свободное существование свободного искусства и освобождение зрителя от всех навязанных ему условностей и изначальных ожиданий.

Установка перформансистов на разрушение границ между художником и зрителем становится также одним из средств размывания границ географических, что позволяет говорить о перформансе как о феномене культуры глобализации.

### **1.1.1. История теоретического осмысления термина "перформанс"**

Многие исследователи, занимающиеся темой перформанса, отмечают отсутствие четкого определения жанра, его черт и параметров, позволяющих отличить перформанс от смежных видов художественной и нехудожественной деятельности. Практически каждый крупный теоретик, художник или искусствовед пытается проанализировать, осмыслить и сформулировать свое понимание того, что такое искусство перформанса и что делает перформанс перформансом.

Р. Голдберг называет перформанс "авангардом авангарда", примером искусства, которое нельзя было купить или продать [156, с.7], ответом на выстрелы культуры, "формой апелляции к широкой публике, толкающий ее к пересмотру собственных представлений об искусстве и его связи с культурой». В спор с Голдбергом вступает крупный американский культуролог и театровед Марвин Карлсон (Marvin Carlson), отрицающий принадлежность перформанса к авангарду. С точки зрения теоретика, в перформансе прослеживаются схожие черты с экспериментальными развлечениями в Средние века и сольными выступлениями движения "Chautauqua" в Америке конца 19 века [132, р.8]. Карлсон говорит о проблеме чрезмерной востребованности термина в мировой культуре и интересе различных гуманитарных наук к человеческому действию, его повторению и процессу самопознания во время этих действий, разделяя перформанс на существующий в *микрокосме* (собственно искусство перформанса) и в *макрокосме* (широком социокультурном пространстве) в качестве критической метафоры современной культуры [142, с.9].

Клаус Бизенбах (K.Biesenbach), куратор отдела медиа и перформанса Нью-Йоркского Музея Современного искусства (MoMa) и соавтор выставки "100 лет перформанса" определяет перформанс, как *"все, что нельзя уместить в рамки и поставить на пьедестал"*, как *"живое искусство, которое появляется на глазах у зрителей, момент, когда художник высвобождает процесс творчества, отделяет его от продукта."* [235]

Известный теоретик театра Ричард Шехнер (R. Schechner) под перформансом подразумевает *"воплощенное поведение"* (embodied behaviour) [212], любое человеческое действие перед другими людьми в повседневной жизни различных мировых обществ, в которых каждое событие, ритуал, традиция и повседневное действие носят некий перформативный характер. Искусство перформанса, таким образом, входит в один из восьми типов перформанса по Шехнеру: наряду с перформансом в бытовой жизни, в спорте, бизнесе, технологиях, половой жизни,

ритуалах и пьесах [207, С.25]. М. Карлсон назвал бы это перформансом в макрокосме.

Специалист по философии искусства Ноэль Кэрролл (N.Caroll) рассматривает искусство перформанса как двухстороннее явление. С одной стороны, художники используют собственное тело как материал "живого" и развивающегося искусства[191,с.63-79]. Производство искусства предопределяет событие, которое заканчивается тогда, когда останавливается художник, а сам процесс и тело художника становятся объектом. С другой стороны, художник и происходящий перформанс становятся одновременно и субъектом, т.к. определяются и зависят от степени вовлеченности публики, техники, желания самого художника.

Арт-критик Хью Адамс (H.Adams) характеризовал перформанс как "игнорирующий правила, меняющий ценности и имеющий непостоянную основу" [128] , критик Мойра Рот (M.Roth) говорит о том, что перформанс "пронзает собой жизнь" [205, С.86], религиовед Эрик Мазур (E.Mazur) видит основные черты перформанса в "глубокой ритуализированности и частой жестокости"[178, С.125].

*Вышеперечисленные определения и теоретические подходы, представляющие перформанс в разных, широких и узких, значениях, определяют тенденцию одновременного разноаспектного анализа перформанса и его многоуровневой рецепции.*

Эту линию восприятия перформанса и его функций продолжает поэт и переводчик Джером Ротенберг (J.Rothenberg), выделивший несколько основных черт перформанса: 1) по своей сути перформанс имеет этнологическую и культурную основу, и, соответственно традиционное устное творчество связано с авангардистскими выступлениями. Идея "прогресса в искусстве" отрицается; 2) в перформансе происходит разъединение между искусством и жизнью, между

дискретными формами искусства, между категориями "искусство" и "не искусство" или "высокое и низкое искусство"; 3) процесс дематериализации искусства разрушает статус произведения как "шедевра", товара или предмета, что сопутствует изменению статуса художника на неспециалиста; 4) функция ценнее формы; 5) акцент ставится на акцию и/или процесс, присутствие художника в работе; 6) зрители становятся участниками или, в некоторых случаях совсем исчезают; 7) время воспринимается в антитеатральном значении, как реальное время или продолжающееся время[132, с.3].

Особый интерес для нас представляет подход британского критика и социолога музыки Саймон Фрис(S.Frith) и понимание перформанса одним из главных художников-перформансистов нашего времени Мариной Абрамович. Фрис рассматривает искусство перформанса как *средство изображения и "лицензирования" текста, как способ понимания текста при его "нетекстуальности"*. *"Другими словами, искусство перформанса - это форма риторики, риторики жестов, в которой и благодаря которой, телодвижения и знаки (включая использование голоса) преобладают над другими коммуникативными знаками, такими как язык или иконография"*<sup>9</sup>. Наряду с этим рассматривается вопрос природы живого исполнения перформанса и его "обрамления" в публичном пространстве.

Для Абрамович перформанс - *это момент, когда перформансист, имея определенную идею, вступает в свою собственную "ментально-физическую конструкцию перед аудиторией"*. [234] *Перформанс являет собой особую форму искусства, которая исчезает и появляется как в прямом смысле законов живого произведения, так и в более широком: "Каждый раз, когда в мире происходит экономический кризис - искусство перформанса становится очевидным явлением"*.

---

<sup>9</sup> Frith Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press p.205

*Так, оба автора выделяют коммуникативную природу перформанса, активизирующуюся, следуя терминологии Карлсона, одновременно в микрокосме и макрокосме.*

В конце XX - начале XXI века перформанс становится предметом изучения в различных научных направлениях, что приводит к увеличению разрозненных и разноаспектных определений одного и того же явления и усложняет решение вопроса о создании единой универсальной дефиниции.

Очевидную несогласованность определений можно усмотреть также в том, что в различных дефинициях перформанс назван «видом», «типом», «формой», «направлением» искусства или не причислен ни к одному из понятий. Этот вопрос требует отдельного и глубокого изучения теоретиками искусства и не входит в задачи нашего исследования. Однако мы согласимся с такими исследователями как Э. Мазур, Э. Хоуэлл, С. Бейнс, Э.Брайзгель и др., которые, в силу исторического развития и определения ключевых черт перформанса, относят его к одному из жанров современного искусства. Говоря о перформанс как о жанре, уместно провести аналогию с жанрами литературы, которые, как "явление историческое... постепенно приобретают и накапливают свои признаки — необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем «живут», разделяя участь всего живого, то есть, терпя изменения; иногда «умирают», уходят из живого литературного процесса, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде» и отмечая, при этом, всю «обобщенность и подвижность» категории. [2,С.104]

*Понимание перформанса как самостоятельного жанра может позволить отделить его от смежных направлений и форм перформативного и процессуального искусства, и сохранить его «идентичность» в пространстве искусства и не-искусства.*

### 1.1.2. Компаративный анализ словарных статей

Обращаясь к теме проблемы дефиниции и рассматривая ряд существующих словарных статей на русском и английском языках, можно выделить две главные особенности: *противоречие* некоторых определений друг другу и лишь *частичный обзор* характеристик и элементов, определяющих перформанс, каким он был в период своего зарождения и становления и каким он является на сегодняшний день. Рассмотрим несколько примеров, не привязываясь к конкретной классификации или специализации словарей.

Неоднозначность термина «перформанс» (*«performance»*, в переводе с англ. – «исполнение, представление»), которое очевидно ассоциируется с театральным выступлением, увеличивается в связи с тем, что исторически искусство перформанса выступало против театра. Противопоставление «перформанс» - «театр», проблема их границы и ее разрушения - одна из основных тем, которых касаются классики-перформансисты, искусствоведы и критики при обсуждении сущности перформанса. Знаменитая фраза М.Абрамович «театр – это фальшивка, там все ненастоящее – нож, кровь, переживания. В перформансе же наоборот: нож, кровь, переживания – все настоящее»[179] часто используется как лаконичное объяснение этой позиции.

Одно из существенных различий заключается в том, что *«...если в театре актеры представляют персонажей, то создатели акций не представляют никого и ничего, кроме самих себя, и все их действия – это их собственное поведение, происходящее в некой смоделированной для себя или просто вполне обыденной ситуации»*[10].

Тем не менее, согласно ряду словарных определений, перформанс (*performance art*) – это *«вид театрального представления, составной частью которого является личность художника и процесс выражения и развития его идей»* [193]; *«театральное представление, которое включает в себя различные формы искусств, такие как танец, скульптура, музыка и т.д.»* [195]; *«спектакль, который*

*развёртывается перед публикой, в музее или картинной галерее с равноправным участием музыки, танца, видео, поэзии, театра, кино. В перформансе подчёркивается не столько завершённый результат, сколько сам процесс творчества, где личное присутствие автора-исполнителя (перформера), имеющего прямое отношение к представляемым объектам и ситуациям, играет главную роль.* [96] Использование слова «спектакль» или фразы «театральное представление» представляется малоподходящим и противоречащим самой природе перформанса.

Из последнего определения выделим необязательное, но все чаще встречающееся место действия *«музей, картинная галерея», личное присутствие художника* (физическое присутствие является ключевым, но необязательным, т.к. существует, например, «делегированный перформанс» (термин, использованный К.Бишоп), важность *процесса*, а не результата. Последнее свойство позволяет называть перформанс одной из форм *процессуального искусства* [196].

Другой тип определений отличает перегруженность информацией, которая не отражает сущность перформанса или нуждается в уточнении. Речь идет, в первую очередь, об упоминании пантомимы, танца, музыки, живописи, поэзии, видео и кино как составных элементов любого перформанса.

Важно отметить, что ни один из приведенных примеров не говорит о возможной и *сознательной театральности*, которую может использовать художник как часть эстетики своих работ, противопоставляя при этом перформанс театру. Таков, например, знаменитый перформанс Й.Бойса «Как объяснить картины мертвому зайцу» (1965), работа М. Абрамович "Entering the Other Side" (2005) («Заходя на другую сторону») или перформанс Г. Виноградова «Океанариумом Садко Сладкозвучного» (2013).

Если одни определения содержат лишь немногословное, общее и некорректное представление перформанса как вида театрального искусства, то другие, как было представлено выше, выделяют только одну или несколько черт, присущих и объясняющих перформанс.

Оксфордский словарь американского искусства (The Oxford dictionary of American Art and Artists) определяет перформанс как *«вид междисциплинарного и обусловленного временем высказывания, сосредотачивающего внимание на теле и психологической подготовке художника»*, достигшего своего пика в 1980-х, выросшего из хеппенинга, Флюксуса, концептуального искусства и элементов современного танца, также как и *«периодов контркультурного индивидуализма и антикоммерциализации»*. У перформанса нет цели развлечь зрителя. Перформансисты в основном представляют самих себя, но возможны и некоторые стереотипные характеры, к которым прибегают в случае необходимости иронического комментария. В основном перформансы не репетируются, что позволяет использовать подлинность как элемент [197].

Выделим элемент присутствия *тела и психологической подготовки*, упоминание исторических корней, дающих определенную ассоциацию и референцию, *отсутствие установки на развлечение зрителя*, наличие зрителя, антикоммерческий характер (на сегодняшний день трансформировался), *отсутствие репетиции во имя подлинности*. Многие перформансисты не знали, как именно закончится их перформанс и как будет вести себя публика во время акции.

Пример определения, легко доступного любому российскому интернет пользователю, объясняет явление как *"разновидность акционизма, возникшую в авангардистских движениях в 1960-х годах. Акция перформанса представляет собой короткое представление: - исполняемое одним или несколькими участниками в художественной галерее или в*

музее;

- представляющее публике живые композиции с символическими атрибутами, жестами и позами. Акции перформанса заранее планируются и протекают по некоторой программе»[76]. При всей относительности слова «короткий», необходимо отметить явное несоответствие определения многим историческим работам искусства перформанса. Больше количество известных перформансов, определивших жанр, проходили в течение нескольких часов и дней. *Длительность* – один из главных элементов современного перформанса. Спорно также утверждение о символических атрибутах, жестах и позах как обязательных элементах, сформированное таким образом, что напоминает определение пантомимы. Выделим здесь разновидность *акционизма, принадлежность к авангардистским движениям 1960-х*, наличие изначального плана - личной инструкции художника, разработанной для себя.

Тем не менее, существует ряд определений, относительно точно отражающих общую природу перформанса. Например, перформанс представлен как "*публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных проф. навыков и не претендующее на долговечность. Его сердцевина - жест. Эпатаж, провокационность - органичные свойства перформанса. Его эстетической спецификой является акцент на первичности и самодостаточности творческого акта как такового. Художественной сверхзадачей - утверждение идентичности творца. Перформанс - искусство мгновения, балансирующее на грани бытия и небытия*»[51].

Выделим здесь синтез *искусства и не-искусства* (при всей сложности понятия «искусство»), *недолговечность*, близкое с английским вариантом «*time-based art form*» (условно «случающееся\происходящее во времени», «значимое во времени», «временное») [224], акцент на *первичность* и *самодостаточность* самого творческого акта.

Подобная нечеткость и «недоговоренность», возникшая в словарных определениях, становится одним из препятствий при ознакомлении и восприятии перформанса непрофессионалом и усложняет процесс академического исследования темы, делая невозможным ориентирование на одну общую дефиницию. Пользуясь терминологией теории коммуникативного акта, можно сказать, что это первый тип «помех», не позволяющих воспринимать и распознавать перформанс как самодостаточный жанр современного искусства и как цельное произведение этого жанра.

### **1.1.3. Определение смежных понятий «перформанс», «акция», «искусство перформанса», «перформативность»**

Первостепенная функция словарного определения как основного источника, четко и ясно формулирующего смыслы и сущность самого понятия, в случае «перформанса» (performance art) можно считать несостоявшейся в силу целого ряда **причин:**

1. Перформанс находится в процессе активного динамичного развития;
2. Фактор *«исторической разрозненности»*. Исторически искусство перформанса сформировалось на базе различных исполнительских искусств 60-х гг. XX века. В то время термин мог использоваться для описания практически любого живого художественного события, которое включало поэзию, музыку, режиссуру, концерты, выступления дадаистов и т.д. Несмотря на то, что сегодня искусство перформанса является неотъемлемой частью мирового современного искусства, тенденция называть «перформансом» любой визуальный и не всегда художественный жест существует до сих пор;

3. Изначальная *многозначность термина*. На языке оригинала «performance» как существительное имеет несколько категорий значений, не относящихся к категории значения какой-либо творческой деятельности. Помимо «представления, исполнения, спектакля», существует также общее значение процесса проведения какого-либо действия или выполнения задачи или функции. Например: «*performance of the processor*» (*производительность процессора*), «*linguistic performance*» (*употребление языка*), «*performance bond*» (*гарантия выполнения обязательств*), «*school performance*» (*успеваемость в школе*) и т.д. [197]. В связи с этим, в английском языке образовывается термин performance *art*, а в Европу он переходит транслитерировано и «art» (искусство) употребляется опционно. Например: «(el arte de)la performance» ж.р. – исп., la performance – фр., la performance-итал., performance - польский и т.д. На русском языке «арт» или «искусство» практически не употребляются;

4. Отсутствие общего манифеста или иных договоренностей и правил, на которые можно было бы ориентироваться как художникам, так и исследователям и зрителям. Перформанс никогда не имел ни официального создателя или группы создателей, ни общей политики, выраженной в манифесте, как, например, у таких «противоборствующих» направлений XX века как футуризм, дадаизм или сюрреализм. Его никогда отдельно не провозглашали и не утверждали. В основном, создателями манифестов были сами художники, однако они говорили не о перформансе как таковом, а о философии своего искусства, будь то Й. Бойс и его манифест о «социальной скульптуре» или М. Абрамович и ее «Манифест художника». Попытки манифестирования перформанса были предприняты в начале XXI века. В 2011 году, американская перформансистка Мерлин Арсем (M.Arsem) написала манифест «ЭТО есть перформанс» ("THIS Is Performance Art") для фестиваля перформанса «Infr'Action Venezia'11» в связи с тем, что «истинные черты, присущие искусству перформанса, спутаны с понятием о «live art»

и «re-enactment» (реконструкция, воспроизведение) и тонут в неясной сущности противоположных ему свойств—срежиссированному, театрализованному, зрелищу.»[218]. Его содержание, однако, сразу же вызвало споры.

**5. Действие «эфекта дробления».** Само слово стало «модным» и востребованным как вне поля искусства, так и внутри него. Рассматривая примеры употребления термина в русском языке, мы условно выделяем два поля, проводя аналогию с "микро-" и "макрокосмом" Карлсона: «поле *искусства*» - процессы, происходящие изнутри, на территории искусства и «поле *культуры*» - на территории социокультурной реальности. Описывая первую группу, можно отметить, что сам термин (словообразование) и элементы перформанса (визуализация и содержание) используются в создании иных форм художественной деятельности, таких как противоречивое «театральный перформанс», «органный перформанс», «танцевальный перформанс», «психиатрический перформанс»[5] и т.д. Более того, внутри самого искусства перформанса образуются новые формы и меняются основополагающие черты, что делает более актуальной тему о критериях и отличительных характеристиках искусства перформанса. Что касается второй группы, здесь речь идет о метафорическом использовании или подмене понятий в таких фразах, как «митинг-перформанс»[96], «оппозиционный перформанс в Госдуме» [69], «авангардный перформанс на производственную тему» и т.д.

**6. Проблема распознавания жанра.** Несмотря на то, что в профессиональной среде, сходства и различия между такими понятиями как «performing arts» (исполнительские\сценические виды искусства), «хэппенинг», «акционизм», «акция», «боди арт» определены относительно четко, в непрофессиональном, более широком, социокультурном пространстве, часто возникает смешение понятий и, как следствие, неправильное их понимание или употребление в качестве метафоры в новом контексте. Например, использование термина «перформанс» на русском языке при описании происходящих на митингах акций или выступлений или некорректное

использование термина, не взятого в кавычки («Перформанс активисток FEMEN в поддержку Pussy Riot в Киеве обернулся вандализмом»[98], «В прошлом году художественное сообщество активно обсуждало бойкот премии Кандинского в связи с вызывающим невключением в лонг-лист знаменитого перформанса группы Pussy Riot в ХХС.»[25].

Для выявления особенностей схожих жанров и направлений, рассмотрим группу **performing arts – performance art- body art**.

*Performing arts* – самое широкое из приведенных понятий. Его можно перевести как сценические, театральные, или, если быть точнее, исполнительские виды искусства. Иногда также встречается перевод «перформативные искусства». Включает в себя различные виды театра, танца, цирк, пантомиму и другие формы выступления перед публикой[198].

Так, перформанс - это *performance art*, а театр (или любое театральное действие, которое на английском часто называют перформансом) – это один из видов *performing arts*. «Если спросить что делает *performing arts* перформативными, предположительный ответ - все эти формы искусств требуют физического присутствия, натренированных или искусных людей, процесс демонстрации способностей которых и является перформансом (представлением)» [141].

Понимание термина *body art* в англоязычной и русскоязычной культуре отличаются тем, что на русском языке термин ассоциируется, в первую очередь, с искусством нанесения рисунка на обнаженное тело (*body painting* – часть бодиарта), с его декорированием, а в английском «искусство тела» соотносятся с разными формами творческой деятельности, где тело используется как объект и субъект - художественные практики 1970-х, перформанс, татуировки, рисование на теле и т.д. [137]

Основная проблема выявления различий, смешений и определений касается группы смежных жанров и понятий *акционизм (акция) - хеппенинг - перформанс*. Определение принадлежности действия к тому или иному понятию может вызвать затруднение не только для обычного наблюдателя, но и для специалиста.

*Акционизм* (англ. action art — искусство действия) как обобщающее понятие напоминает термин «performing arts», так как включает в себя различные формы процессуального искусства, возникшие в авангардистском искусстве 1960-х гг. - перформанс, хеппенинг, эвент, искусство процесса, искусство демонстрации и др. «Представители А. считают, что художник должен заниматься не созданием статичных форм, а организацией событий, процессов, таких, как демонстрация различных жестов, акций, разыгрывание коротких представлений или провокация «событий» [85]. Соответственно акция – широкое понятие, которое может быть заменяющим словом-синонимом как для перформанса или хеппенинга, так и, например, для выступлений в рамках протестных движений. ***Так, не каждая акция - перформанс, но каждый перформанс - акция.*** Перформанс возможно понимать как жанр современного искусства и как единичное произведение этого жанра, которое изначально обозначено как некое так или иначе художественное высказывание. Акция не обязательно должна быть художественным произведением или произведением искусства. Тем не менее, нередко наблюдается «сужение» акционизма до жанра перформанса, приводящее к тому, что любую протестную акцию на митинге или у здания суда, эпатажное поведение на улице, акции группы "Femen" или панк-молебен "Pussy Riot", исполненные обычными протестующими разных профессий или художниками, не определяющими себя как перформансисты, называют «перформансом».

Чаще всего «акционизм» сопровождается дополнительным утончающим определением, указывающим на его тематику и характер (политический акционизм)

или место возникновения и развития («Венский акционизм», «Московский акционизм»).

Другая форма акционизма, *хэппенинг* (англ. - *случаться, происходить*; в буквальном значении - *происходить здесь и сейчас, непреднамеренно*) - «театрализованное сиюминутное действие на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью....Теория и практика Х. опирается на худож. опыт футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда. Стремление к спонтанности, непосредств. физич. контакту с публикой, повышенной действенности искусства выливаются в концепцию карнавализации жизни»[27]. Импровизация, неожиданность, спонтанность, сиюминутность, принцип «вторжения» составляют основу хэппенинга и отличают его от более продуманного, осознанного, ожидаемого аудиторией перформанса.

Отличием процесса установления термина "хэппенинг" в обществе и СМИ от стадий образования и употребления понятия "перформанс" заключено в существовании конкретного автора термина "хэппенинг" - американского художника и теоретика искусства Аллана Капроу (А.Капроу): « Я сомневаюсь, что термин приемлем для всех художников. Эта была реплика, включенная в статью в далеком 1959 году в «Anthologist» университета Ратджерс (Rutgers University) (30, No.4). Он употреблялся в Нью-Йорке. В октябре того же года я сделал « 18 хэппенингов в 6 частях» в «Рубен-Гэллери».... Несколько художников неофициально начали использовать это слово, а пресса потом его популяризировала. У меня не было никакой цели дать название какой-либо форме искусства и я какое-то время безуспешно пытался предотвратить его использование»[165, С.184 ]. На сегодняшний день можно сказать, что термин «хэппенинг» практически вышел из употребления и заменен более общим «акция», что, однако, только усложняет процесс дифференциации.

Отдельно необходимо затронуть вопрос определения и понимания широкого междисциплинарного термина «**перформативность**». Существует три основных контекста, в которых он употребляется:

**1. Лингвистический контекст.** Впервые термин «перформативность» использует философ Дж.Л.Остин (J.Austen) в своей знаменитой работе 1962 г. «*How to Do Things With Words*» («Слово как действие» или «Как производить действия при помощи слов»), основанной на его лекциях середины 1950-х гг. Он выделил 2 типа высказывания: перформативное (подразумевающее осмысленный осуществляющийся акт) и дескриптивное (описывающее). Использование слова для обозначения и объявления осуществляющегося действия (ответ «да» во время церемонии бракосочетания, употребление глагола в первом лице единственного числа «объявляю войну», «обещаю», «клянусь» и т.д.) является сутью перформативного высказывания, т.к. действие совершается во время самого речевого акта [70, с.12-19].

**2. Поле перформативных исследований.** Понятие перформативности становится популярным в таких областях как социология, философия, антропология, литературоведение и культурология. Автор труда "Performance theory" и один из основателей антропологической дисциплины *performance studies* (перформативные исследования) Р. Шехнер использует понятие перформанса для обзора широкого спектра поведенческих особенностей человека. В современном обществе каждый представитель своего социума является носителем перформативности, передающейся через модель поведения, одежду, еду и т.д. В данном случае, теория перформативности очевидно перекликается с некоторыми положениями теории «карнавальной культуры» М.Бахтина.

Американский философ Джудит Батлер (Judith Butler)использовала понятие перформативности в гендерной теории, рассуждая о том, каким образом

перформативность может влиять на гендерную идентичность и ее установление в социуме. *«...Установка идентичности условно изображается через репетицию актов тела — жестов, движений, которые создают иллюзию гендера как такового. ... Следуя ее идее, гендерные нормы — быть женщиной или быть мужчиной — мы создаем каждый день в повседневной жизни, следуя известным нормам. Но главный вопрос, который она затронула, это как на самом деле гендер и нормы наших гендерных ролей — быть женщиной или мужчиной — действуют друг на друга как перформативность. Она заключила, что нормы являются перформативами, что значит — им нужно следовать, чтобы они были нормами»*[89].

К понятию перформативности в своих работах обращались Ж.Деррида( об «успешном» перформативе, контексте, воздействии и контрасте перформатива (работа «Подпись-событие-контекст», 1972), Ю. Хабермас (о перформативности как коммуникативном способе самопрезентации [100] и др.

Некоторые ученые, использующие понятие перформанса и перформативности, в то же время отмечают проблему повсеместного употребления термина. "Если некоторые филологи свели все не интересующие их понятия под одно название "перформанс", то антропологи и фольклористы сделали немного, чтобы прояснить ситуацию. Мы, как правило, относим к понятию "перформанс" все, что нас интересует"[152,с. р.13].

**3.«Перформативность» в искусстве и искусство перформанса.** Проблема понимания перформативности в искусстве ярко иллюстрирует сложности, возникшие в русскоязычном переводе англоязычных терминов. Как было упомянуто выше, понятие *performing arts* следует переводить как «исполнительское» или «сценическое» искусство, которое включает в себя главным образом театральные искусства (театр, танец, цирк, оперу и т.д.). Однако встречается также перевод

«перформативные искусства», который является не совсем корректным т.к. перформативные искусства включают в себя как минимум два разных, противопоставленных друг другу понятия, о которых говорилось выше: собственно *performing arts* и *акционизм*, частью, которого является перформанс.

Данная проблема очевидного противоречия существует также и на языке оригинала, в связи с чем возник отдельный термин "performative arts" или "performance based arts", (который и следует переводить именно как «перформативные искусства»). Тем не менее, подобное уточнение не избавляет от проблемы переизбытка одинаково звучащих запутывающих понятий и лишь усложняет понимание темы.

Перформативность в разных формах процессуального искусства понимается как действие художника, проиллюстрированное с помощью тела, где художник представляет самого себя перед другими людьми, т.е. он использует невербальный язык для обозначения совершающегося действия. Говоря об авангардных театральные экспериментах ранних 1960-х, сербский философ и искусствовед Мишко Шувакович отмечает: «Если я скажу “быть или не быть” — это не мой вопрос, это вопрос Шекспира. Я только представляю эти слова вам. Но если я сделаю так (*кусает себя за руку*), то я окажу воздействие на свое тело перед вами. Это мое действие и моя боль. Это не представление шекспировской боли или идеи»[110].

Итак, отметим, что сущ. «перформативность» или прил. «перформативный» как черта существуют как в «поле культуры» - **перформативные виды деятельности в жизни**, так и в «поле искусства» - **понятие «перформативные формы искусств»**. Перформативность как характеристика в широком смысле объединяет любое преформативное высказывание в жизни с искусством перформанса или другой формой акционизма наличием собственно совершаемого действия, зрителя-

слушателя и подразумеваемым восприятием и реакцией публики. Можно сказать, что перформанс как произведение всегда перформативен, но не любое перформативное произведение или действие является перформансом.

Попробуем представить вышесказанное в виде расширенной схемы:

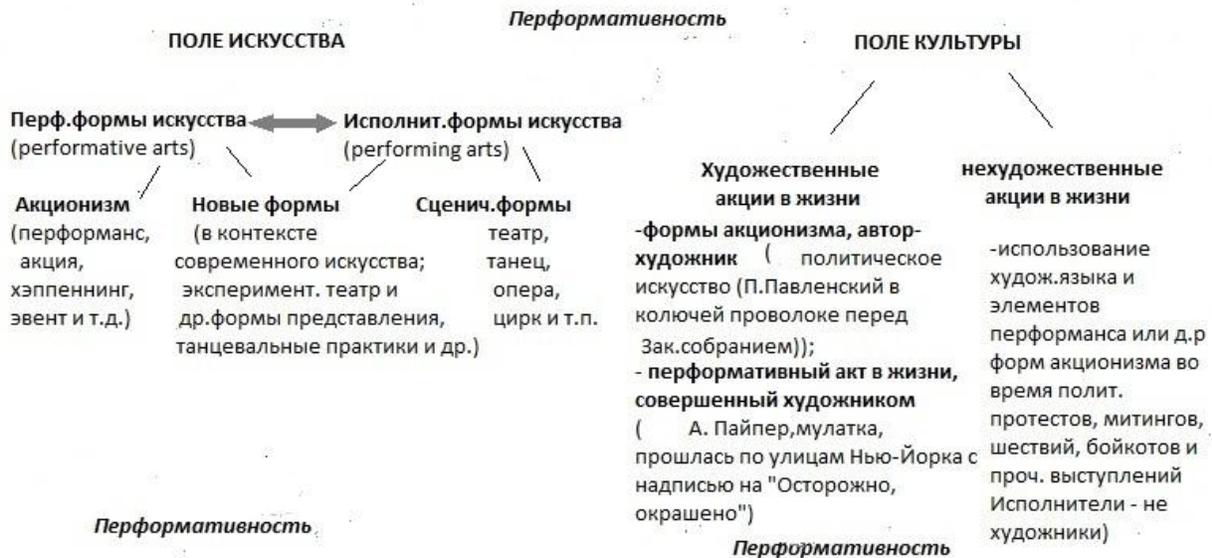


Схема 1.

В реальности данные составляющие могут пересекаться.

**7. «Вольное» словообразование.** Особенно ярко проявляется в русском языке на примере русскоязычной прессы и в употреблении представителями различных творческих профессий. Например: «психический перформанс», «веб-перформанс», «перформанс-концерт», «спектакль-перформанс», «представление-перформанс», «митинг-перформанс» и т.д.

Рассмотрев некоторые причины, повлиявшие на проблему образования единой дефиниции перформанса, сформулируем рабочее определение искусства перформанса, которого будем придерживаться в данной работе. Для этого обратимся к одной из главных мировых институций современного искусства МоМа (Нью-

Йоркскому Музею Современного Искусства), во многом определяющему политику и направление перформанса и активно культивирующему его развитие.

Определение перформанса, отнесенное к разделу «концептуального искусства», объясняет: *«В искусстве перформанса (performance art) материалом для художника является собственное тело, а живые акции, которые он совершает — произведением искусства.... Обычно, перформанс состоит из 4 элементов: времени, пространства, тела художника и взаимоотношений между художником и публикой. Традиционно, работы носят междисциплинарный характер и могут включать другие формы визуального искусства, видео, звук и объекты. Несмотря на то, что перформанс являет собой живую акцию, он был представлен широкой аудитории с помощью документации»*[78].

Также ознакомимся с определением, которое дает одна из ключевых фигур перформанса художница Марина Абрамович: *"Перформанс — это умственная и физическая конструкция, созданная вами в специальном месте и в специальное время перед аудиторией. И в момент, когда вы вступаете внутрь этой конструкции, начинается перформанс. Дальше может произойти все что угодно, и все что случится — часть произведения. Для перформанса особое значение имеет стопроцентная включенность, очень важно находиться в нем полностью телом и душой. То же касается зрителей — они должны на сто процентов телом и душой быть в нем... И задача художника — создать такой образ, такую энергетическую связь, которая не даст вам выбора, не позволит не быть «здесь и сейчас», в этом пространстве, с человеком, который обращается к вам, и тогда в вашем сознании больше ничего не остается — только «здесь и сейчас»"* [231].

Несмотря на то, что на сегодняшний день можно говорить о еще не описанной и утвержденной, но уже формирующаяся и постоянно меняющаяся типологии перформанса, представленные два определения отсылают к *основополагающим*

элементам классического перформанса. Основываясь на определениях перформанса, данных МоМа и М.Абрамович, выведем определение классического институционального перформанса, которое будет использоваться как рабочее определение в данном исследовании:

*Искусство перформанса (или Перформанс-арт) – это жанр современного искусства, одна из разновидностей акционизма, корни которого восходят к перформативным практикам и процессуальному искусству второй половины 20 века. Перформанс как произведение этого жанра противопоставляет себя театральному представлению и являет собой визуализированное высказывание художника в реальном и обозначенном заранее времени и пространстве. Художник использует человеческое тело и энергию как главные медиумы для создания акции, где необходимо прямое или косвенное присутствие и участие зрителя. В начале XXI века перформанс стал предметом исследования в области культурологии, социологии, психологии, а внутри самого жанра образовались разные типы перформанса, такие как «делегированный перформанс» или «реперформанс», отклоняющиеся от изначальных установок.*

Более подробно вопрос об основополагающих элементах и отличительных чертах перформанса, а также о новых типах перформанса, основанных на отклонениях от этих элементов и черт, будет рассмотрен в третьей главе.

#### **1.1.4. Особенности употребления термина «перформанс» в современной культуре России**

Ряд искусствоведческих терминов после своего возникновения и установления, а иногда и параллельно этому процессу, становятся терминами культурологическими, употребляясь как часть общей фразы или приобретая

собирающее значение. Например, подобный процесс происходит с иностранными словами, вошедшими в русский язык и до конца не понятыми или со словами на русском языке, требующими определенного понимания и объяснения, а главное, базовых фоновых знаний. Для представителей так называемой массовой культуры оно звучит непривычно, однако нередко употребляется для обозначения ярких событий современной жизни, рождая таким образом, *«метафору массового потребления»*, использующуюся во всевозможных смыслах и контекстах.

В одном случае, само художественное направление исчезает, а слово остается в общем разговорном лексиконе, в другом случае, общий разговорный лексикон может представлять некую проблему, «поглощая» значение художественного жанра. Есть, однако, примеры, когда оба значения – прямое и переносное, сосуществуют и популяризируют друг друга. Яркий пример - слова «авангард» или «сюрреализм», а вернее его сокращение «сюрр» (*«В голове моей сплошной сюрр»*, *«сюрром поездочка началась, сюрром и закончилась»*). На сегодняшний день этот ряд продолжает слово "перформанс", существующее транслитерировано во многих языках. На примере русскоязычного мира ярко прослеживаются культурологические процессы, постигшие искусствоведческий термин.

Иностранное слово "перформанс" вошло в современную культурную действительность как одно из главных слов современной "карнавальной культуры" и как пример восприятия относительно нового жанра западного искусства.

"Перформансом" может называться как неожиданное выступление политика[32], публичный протест, сундук на Красной площади [60], митинг[4], акции болельщиков и т.д., так и работы классиков жанра Т. Сье, Э.Феррер, Й. Оно или М. Абрамович. Будучи, в определенной степени, неологизмом во многих европейских и русском языках, слово может существовать вне каких-либо правил

употребления в качестве метафоры, приставки, жанрообразующего слова, примеры которых часто бывают противоречивы, неуместны и некорректны.

Непонимание и некорректная интерпретация содержательной части иностранного термина российским обществом приводит к появлению "**побочной ассоциации**" (массового непонимания или неверного понимания, переходящего в предубеждение) и создает *вторую волну "помех"*, усложняющую рецепцию перформанса как жанра искусства на уровне широкой аудитории.

Факт того, что само слово выходит за пределы территории искусства может объясняться изначальным стремлением перформансистов к размыканию пространства институционального и обращению к массовому пространству культуры. **Реакция общества продолжает время действия акции**, что делает особенно значимой тему рецепции перформанса: общество становится участником акции, которая длится столько, сколько длится общественная реакция на то или иное произведение акционизма.

Основной **причиной** подобного явления можно назвать тот факт, что перформанс как форма акционизма, диалогизирует с социальным пространством и вторгается в него двумя основными путями:

**1. Из институционального пространства: работа порождает ответную реакцию, оставаясь на территории искусства и провоцируя общественный резонанс.** В качестве примеров можно вспомнить перформанс А. Тер-Оганьяна "Юный безбожник" 1998 года, во время которого автор рубил иконы и который закончился сначала дракой, потом судебным обвинением и эмиграцией художника [96]; серию перформансов «Преображение святой Орлан» (1990-1993), во время которых художнице Орлан делали пластические операции, меняя части лица по образцу различных произведений классической живописи (подбородок от "Венеры" Боттичелли, губы как у "Европы" Ф.Буше, лоб как у "Моны Лизы" Леонардо да

Винчи) и вживив импланты для увеличения скулы в лоб. Весь процесс досконально записывался на видео, транслировался впоследствии во французских и американских музеях и вызвал особо острую реакцию у феминистического сообщества.

**2. Вне институционального пространства: Работа сама является ответной реакцией и может породить активную рецепцию, выходя за пределы поля искусства и вступая на социальную территорию как художественное произведение,** совершенное вне институции и воспринимаемого как художественный язык, элементы которого используются для публичных действий(см. схему 1). Иллюстрирующими примерами можно считать перформанс испанского художника О. Хереса, боснийки Е. Топич и российского акциониста П. Павленского. Херес прошел по улицам Сан-Себастьяна, одного из главных городов Страны Басков, с окровавленным лицом и телом, и имитацией завернутого трупа в руках. Таким образом, художник, уже не единожды, выступил против деятельности баскской террористической группировки ЕТА[219]. Топич, безработная выпускница экономического и актерского факультетов, около месяца простояла на коробке на одной из улиц Приедора. Горожане и международная пресса предполагали, что идея перформанса заключена в том, чтобы привлечь внимание к проблеме безработицы и потерянного поколения, однако, в конце работы, выяснилось, что перформанс был благотворительной акцией для сбора средств на лечение больного ребенка.[37] Обе художественные акции П.Павленского "Туша" ( обнаженный художник пролежал у здания Законодательного собрания, обернутый в колючую проволоку) и "Фиксация" (Обнаженный художник прибывает свои половые органы к брусчатке на Красной Площади) вызвали большую общественную реакцию, были широко освещены российскими и западными СМИ и послужили причиной заведения уголовного дела на художника.[103]

Результатом подобного вторжения *институционального* перформанса и *художественной акции* в общественное пространство является немедленное

присвоение термина этим пространством, его популяризация, свободное с ним обращение, а также активное заимствование и цитирование акционистского языка в целом, заполняющего определенную лингвистическую и культурологическую лакуну.

*Так, процесс "расшиатывания" или "дробления" перформанса происходит на уровне "формы" - словообразования и употребления и "содержания" - элементов жанра, и наблюдается одновременно в пространстве поля искусства (внутренняя, профессиональная территория) и поля культуры (внешняя территория, общественная среда):*

## **I. «Поле культуры». Внешнее.**

### **1. На уровне употребления и словообразования.**

авторы: СМИ, блогосфера и социальные сети, протестные движения, разговорный язык

#### **- Масс-медия:**

Термин фигурировал в неслучайном количестве статей различных СМИ, освещавших проходившие в 2012-2013 годах митинги и демонстрации. *Перформанс* выступил в качестве собирательного слова и использовался в **переносном** значении, однако, практически никогда не был взят в кавычки. Им часто обозначаются визуализированные высказывания групп людей в неожиданной форме и в неожиданных местах, в особенности, если речь идет об акции протеста: «*Митинги оппозиции, как политический перформанс. Кто режиссер?*», «*Полиция задержала участников перформанса у приёмной Путина в Новосибирске*», «*После митинга на Болотной один из его организаторов говорил, что следующая акция пройдет в форме перформанса, а не обычного митинга или шествия*» [5], «*Массовая*

*политическая активность москвичей уверенно трансформируется из уникального перформанса в бытовую повседневность, отпугивая так называемый креативный класс» [14].*

Другой тенденцией можно назвать **подмену понятий**. Например, одна из самых распространенных неточностей – понимание *перформанса* как абсолютного синонима слова «акция». *"Несколько дней назад на Толоконникову, в последний день перед УДО, наложили взыскание – и это свидетельство прямого политзаказа", – процитировали в блогах мнение Марии Алехиной. Осужденные уверены, что власть мстит им за дерзкий перформанс в главном храме страны»[90].* Несмотря на продолжающиеся споры о категориальной принадлежности "панк-молебна", назвать появление девушек в храме *перформансом* некорректно по целому ряду причин.

Еще один распространенный пример употребления слова в непривычном значении – *перформанс* как **синоним** «спектакля» или «представления». Будучи вариантами перевода английского «performance», в русскоязычном контексте подобная подмена понятий звучит во многом неясно (иногда кажется, что даже для самих авторов статей) и воспринимается как искусственно насаждаемое. - *«В воскресенье сотрудниками федеральной миграционной службы был прерван шедший в Сахаровском центре интерактивный спектакль "Московские процессы",... Сотрудники ФМС потребовали документы у автора этого перформанса, швейцарского режиссера Мило Рау»[107].* Другой пример - русскоязычный перевод книги Р.Голдберг «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней». В первых 4-х главах понятие “performance” переводится как «перформанс» вместо более корректных и близких по значению «выступление, представление». Подобные неточности или неуточненности дезориентируют русскоязычного читателя.

Ярким примером **универсализации термина** являются те случаи, когда *перформансом* уверенно называют практически любой публичный монолог:

«В качестве арены перформанса Родман выбрал бар гостиницы Тайм, но потоки славословий в адрес юного Кима там не пришлись никому по вкусу». Или еще шире – обычное вывешивание плаката в публичном месте: «Во время игры поклонники "железнодорожников" призывали руководство не увольнять Юрия Сёмина, посвятив наставнику "Локо" красочный перформанс – Северная трибуна арены в Черкизове была украшена огромным баннером: "Палыч – наше всё"[21].

#### **- Профессиональная лексика:**

Помимо существования термина в СМИ, популяризирующих и властвующих над контекстом, "перформанс" также используется в узкоспециализированных значениях, требующих разъяснения.

Так, отдельной жизнью термин живет в статьях про спорт - «После такого «перформанса» американская пресса запестрила заголовками вроде «Алекс Овечкин возвращается в элиту», а НХЛ назвала его звездой №1 за неделю» и фигурирует в вокабулярии лексики по энергетике («перформанс контракт»[98]. Любопытным и иллюстративно неуместным является употребление термина в не очень определяемом значении при прямом переводе-транслитерации: «Бюст-перформанс». Речь идет о косметическом средстве по уходу за женским телом.[17]

#### **- Разговорный язык:**

Возросшая популярность термина, превратила его в слово массовой культуры, фигурирующее в анекдотах и активно используемое в разговорном языке: "Он вчера ночью такой перформанс устроил, что сегодня уже ничего не помнит", «Вот смотрю я на этот перформанс в Киеве и испытываю сложные чувства: как будто за стенкой сосед бьёт смертным боем жену, которая к тебе захаживает" [86] и т.д.

Переходя и укореняясь в "народном языке" в качестве универсального слова, "перформанс" все меньше ассоциируется со своим основным значением.

## 2. На уровне жанра.

В связи с тем, что в русскоязычной действительности слово во многом стало популярнее и моднее самого жанра, *"перформанс"*, обозначающий лишь одну из форм акционизма, стал *"покрывать"* любую художественную и нехудожественную акцию или действие. По причине чрезмерного употребления термина работниками СМИ, блогерами и представителями разных творческих профессий, язык современного уличного акционизма, а также эпатажных действий или различных видов исполнительской деятельности сегодня часто помещается в емкое и практически укоренившееся "перформанс". Иностранное слово заполнило одну из терминологических лакун современной культуры, развивающейся в условиях преобладания силы прямого жеста над силой слова, визуального образа действия или бездействия над текстовым высказыванием.

Так, протестная культура в лице граждан своих стран, продолжает использовать художественный язык, заимствуя, в том числе, определенные элементы, присущие перформансу ( телесность, вызов и т.д.), но создавая при этом (перформативные) акции, а не произведения искусства перформанса. Яркий пример - деятельность организаций по защите прав животных " AnimaNaturalis", имеющая свои представительство в Испании и во многих странах Латинской Америки, и "Animal Equality", имеющее свои филиалы в Испании, Великобритании, Германии, Италии, Венесуэле и Индии. Активисты этих организацией часто совершают свои акции на улицах и площадях разных городов, выступая против корриды, продажи и эксплуатации животных, убийства животных ради мяса и меха и т.д. Среди красочных акций, привлечших широкое внимание мировых СМИ и общественности, можно назвать акцию на мадридской площади, где около ста обнаженных

"окровавленных" активистов лежали на меховых пальто и шубах (2012 год) [199], созданный из раскрашенных тел активистов поверженный бык (2010 год) и другие художественными протесты, где тела активистов стали "громким" языком манифестации. Другие примеры протеста - *инсценировка* нападения на парламент Болгарии [206] или акция московских ЛГБТ-активистов(2013 год), во время которой " «жертвы» гомофобии лежали в луже крови у здания администрации президента РФ" [64].

## **II. «Поле культуры». Внутреннее.**

авторы: институции, художники, кураторы, представители различных творческих профессий.

### **1. На уровне употребления и словообразования.**

В связи с институализацией и востребованностью перформанса, использование термина, с одной стороны, становится неким гарантом привлечения внимания аудитории к тому или иному, не всегда художественному, событию, с другой стороны, является "прикрытием" для все новых форм (*см. схему 1*). Так, "перформансом" может называться любое относительно творческое мероприятие, что приводит к абсолютному нивелированию как прямого значения термина, так и жанра.

На уровне словообразования и употребления, добавочное слово "перформанс" существует вне каких-либо правил и ограничений, например, для образования новых видов старых форм искусства, основываясь на их тематике и используя прилагательное-характеристику. В далеко неполном списке вариация велика и разрознена: есть литературный, музыкальный, танцевальный, театральный, политический, поэтический, психический, уличный, терапевтический, бард-, хип-хоп-, медиа-, веб-, арт-перформанс; более терминологическое - «провокативный»,

«брутальный», «концептуальный», «экзистенциальный», «интерактивный», а также «пейзажный», «авангардный перформанс на производственную тему», «органный», «огненный», «алкогольный», «кулинарный», «перформанс-путешествие», «молодежный перформанс», и еще много других видов перформанса, малоизвестных, не существующих или еще не возникших.

## 2. На уровне жанра

Авторитетные институции, кураторы и критики - основные силы, влияющие на развитие современного искусства и определяющие кто из художников будет представлять и ассоциироваться с институциональным перформансом. Однако если посмотреть на большинство мировых фестивалей или выставок перформанса - перед нами явный и очевидный синтез различных видов визуальных искусств. Коммерциализация требует новых имен и новых зрелищ, и ставит вопрос о сохранении классического традиционного перформанса. Другой очевидный процесс - вторжение театра на территорию перформанса и заимствование ряда элементов и приемов в процессе поиска новых форм. В определенном смысле, отсюда рождается исторически противоречивое "театральный перформанс", которое можно считать некорректным априори, если вспомнить, что перформанс всегда противопоставляет себя театру. Другие сферы, которые так или иначе обращаются к перформансу - поп-культура и мода. Нередко перформансисты приглашаются представить свои новые работы во время различных Недель моды или фэшн-показов.

Во всех вышеперечисленных примерах перформанс приобретает функцию, которая ему исторически *чужда*: развлекательную. Именно поэтому весьма спорно, являются ли все новые названия, формы и виды визуального художественного действия перформансом. Очевидно, что несмотря на период расцвета или трансформации, в котором предположительно находится перформанс, подобная

картина указывает на возможность полной деформации классического перформанса, или вытеснение его новыми формами и повсеместным использованием термина.

Можно сказать, что на сегодняшний день наблюдается некий парадоксальный процесс: *из-за отсутствия согласия внутри арт-сообщества относительно понимания и определения "перформанса", возникает столь широкое и вариативное употребление термина в обществе. И, наоборот: из-за столь широкого и вариативного употребления термина в обществе, мы сталкиваемся с отсутствием четкости внутри арт-сообщества относительно понимания и определения "перформанса".*

## ГЛАВА II. Культурно-исторические аспекты формирования визуального языка перформанса

Перформативный язык визуальной коммуникации, функционирующий с помощью телесных образов-действий, возник в истории человечества задолго до того, как перформанс стал отдельным жанром искусства. Языческие ритуалы, телесная культура аборигенов, публичные бои и казни, площадная культура, история первых театральных постановок, феномен юродства, эпатажные акции представителей мировой художественной среды и т.п. являются теми примерами групповых и авторских монологов\диалогов, которые ставят вопрос о точке отсчета истории перформанса.

В связи с этим, среди исследователей существует несколько разных взглядов на историческую периодизацию перформанса.

Некоторые специалисты считают, что перформанс по своей сути, существовал со времен образования первых сообществ. Так, Шехнер видит корни перформанса в комплексе взаимосвязанных элементов, среди которых шаманизм, (доисторические) обряды и церемонии, бытовая жизнь, игры, спорт, развлечения, ритуалы, творческая деятельность и т.д. Наиболее емко эта позиция представлена в двух схемах "веер" (fan) и "паутина" (web) [207, с.16-18]. *"Иногда ритуалы, разные виды спорта и эстетические жанры (театр, танец, музыка) смешиваются настолько, что становится невозможным давать этому действию какое - либо одно ограничивающее название. ... Эти действия имеют несколько общих базовых особенностей: 1) особое управление временем; 2) особая ценность объектов; 3) непродуктивное использование вещей; 4) правила. Часто сооружаются особые места для проведения действия"* [207,с.7-8] - описываемые Шехнером характеристики и особенности напрямую связаны с жанрообразующими элементами искусства перформанса.

Р.Голдберг и М.Уилсон (M.Whilson) относят первое появление будущего языка перформанса к периоду Первой мировой войны и послевоенному времени. Голдберг, очерчивая историю перформанса названием своей книги "Искусство перформанса: от футуризма до наших дней", относит первую попытку прибегнуть к перформансу как к живому языку, позволяющему выразить новые идеи и бороться со старыми традициями, к 1909 году - периоду, во время которого футуристы представили свои первые перформансы-манифесты, ставшие "способом заставить аудиторию напрямую записывать их идеи". [156, 11-14]. Уилсон начинает свою версию истории перформанса с акции итальянских футуристов, выбросивших 8 июля 1910 года 800.000 копий своего манифеста на головы выходящих из собора прихожан [245].

Ключевым событием, определившим отсчет истории перформанса с первой четверти XXв. стала выставка "100 лет перформанса", организованная Голдбергом в 2009-ом году совместно с кураторами MoMa. Авторы, однако, уточняют, что "100 лет перформанса - это провоцирующий вопрос, а не ответ". Выставка представляет собой набросок и никогда не бывает полностью завершенной[235]. Следствием популярности выставки и влияния одной из авторитетных институции современного искусства стала попытка введения новых мировых стандартов периодизации истории перформанса. К 2014 году в Москве было проведено три выставки и одна конференция с подобным названием.

Тем не менее, большинство специалистов настаивают на утвержденной в истории искусства XX века хронологии, относя время зарождения перформанса к периоду после Второй мировой войны. Мы также придерживаемся данной позиции, считая дату «100 лет» *преувеличенной и нуждающейся в четкой конкретизации.*

В 1960-70-х гг. появились первые исторически важные акции европейских и американских художников, таких как Б.Науман, Й. Бойс, В.Аккончи, Й.Оно, К.Шнееман, Дж.Джонас, Т.Бругера, В.ЭКСПОРТ, Б. Науман, М.Абрамович и Улай,

и т.д. Их работы сегодня являются хрестоматийными и жанрообразующими для искусства перформанса примерами. В это же время начинается и академическое исследование перформанса, интерес к которому впоследствии только увеличивается.

Таким образом, беря во внимание все три вышеперечисленные темы, особенности образования перформанса как социокультурного явления, языка искусства и отдельного жанра, его следует рассматривать, разделив на два культурно-исторических пласта:

**I. Истоки и предтеча визуального языка**, элементов и философии перформанса, существовавших: 1) в первобытных и традиционных культурах, наделяющих жест особой значимостью и силой, религиозных обрядах, феномене юродствования, примере поведения-парадокса древних философов и др.; 2) в новых направлениях мировой художественной и философской мысли, протестной культуре, авангардских движениях, экспериментальном театре, партисипаторном и провокативном искусстве и др., являющихся предтечей перформанса и повлиявших на его появление и развитие.

**II. Становление жанра.** История возникновения и развития перформанса в полях искусства и культуры.

### **2.1. Истоки визуального языка перформанса**

Истоки визуального языка перформанса можно найти:

**1. В культуре первобытных племен и религиозных обществ (церемонии, обряды, шаманизм).**

Сходство визуализированных телесных образов, *существующих в двух разных контекстах*, ярко прослеживается при рассмотрении элементов и общих черт, присущих традиционным действиям племенных сообществ и акциям перформансистов.

- *Обращение к подсознанию и поиск\опыт трансцендентности* - практики, существовавшие, например, в культуре индейцев бразильских племен Яномама, использовавших галлюциногены для изменения сознания и связи с духовными силами [113,С. 145]. Публичным экспериментом с сознанием и подсознанием считается перформанс М.Абрамович "Ритм 2", во время которого здоровая художница принимает два вида таблеток для людей с психическими заболеваниями.

- *Оправдывание физической боли и умерщвление плоти* присущи обряду инициации аборигенов, "танцу солнца" американских индейцев, (подвергавших себя «наивысшей разновидности самоистязания», считавшихся "всею лишь одним из тех бесчисленных способов, которыми по всему свету искупается сознание греха и обеспечивается непрерывная щедрость вселенной, и это часто после соразмерно буйного прощания со всем плотским"[150, с.122], также как христианской (мученики и мусульманской религиозной культуре (например: Ашура - день поминовения имама Хусейна у общины шиитов, особо радикальные из которых бьют себя цепями и штыками по голой спине и режут кожу лезвиями).

*Публичное истязание собственного тела* также является одной из главных составляющих телесного перформанса и акционизма послевоенного периода, спровоцировавшего многочисленные социальные и духовные кризисы по всему миру. Многие из акций того времени носили *ритуальный* характер и затрагивали тему физической и духовной боли, уязвимости человека и смерти. Яркий пример - работы группы "Венских акционистов", отличающиеся садомазохистской жестокостью и направленные на высвобождение докультурной человеческой сущности. Акционисты нарушали общественные табу, протыкали забинтованную голову штопором, разрезали мужские половые органы, раскрашивали тела, театрализуя свои акции, использовали христианскую символику (кровь, крест, вино) и деконструкции трупов животных, а также создавали "Театр Оргий и Мистерий" для получения "трансгрессивного опыта" и достижения катарсиса,

"который позволил бы преодолеть скрытые травмы, излечить общество от насилия и обрести желанную свободу" [115].

Собственное тело и кровь стали главными материалами в работах Дж.Пане (G.Pane), которая наносила себе увечия "во имя любви" к смотрящему (протыкала руки шипами от белых роз (*Sentimental action* (1973), резала бритвой кожу и веки, "плача" кровавыми слезами (*Action Psyché (Essai)*, 1974) и т.д.). Работы Пейн рассматривались как акт мученичества и жертвоприношения, осуществляемого ради остального "племени", которое состояло из зрителей: "Если я открываю тебе свое тело таким образом, что ты можешь видеть в нем свою кровь, то это во имя любви к тебе. ... Поэтому я так сильно стремлюсь, чтобы ТЫ присутствовал во время моих акций.[188, с.47]

Традиция пирсинга, нанесения рисунков на лицо, использование туш животных во время обрядов [147, с.101], специфические телодвижения и звуковое сопровождение во время ритуалов, полуобнаженное или полностью обнаженное тело - набор визуальных приемов, унаследованный акционистами. Во время задокументированного перформанса Линда Монтано(L.Montano), проколов лицо иглами и закрыв глаза, читает своеобразную мантру-молитву, рассказывая о том, что она должна уйти к своему умершему бывшему мужу (*Mitchell's Death*, 1977). Обнаженная М. Абрамович танцует 8 часов подряд под звуки традиционного африканского барабана, до тех пор, пока не упадет от изнеможения ("Освобождая тело", 1976), О.Кулик и В.Аккончи во время своих работ кусают сами себя, оставляя отпечатки зубов на теле, Таня Бругера вешает на себя тушу обезглавленного барана и ест землю, смешанную с водой и солью, воспроизводя ритуал коллективного самоубийства индейцев во время вторжения испанцев на Кубу (*Тяжесть вины*, 1997) и т.д.

Многие классики перформанса обращаются к культуре и традициям различных племен, как к одному из главных источников познания и вдохновения. Среди них М.Абрамович и Й.Бойс - две ключевые фигуры мирового перформанса, чье цитирование первобытных традиций и элементов напрямую связано с личными биографиями художников. Бойса часто называют художником-шаманом, пережившим мистический опыт во время Второй мировой войны, когда его спасли и вернули к жизни крымские татары, практиковавшие шаманизм. Так, большое место в его работах занимают темы взаимоотношений человека и природы, и использование энергии.

Напрямую к практикам *шаманизма* также обращался художники-антропологи Маркус Коатес. Если Й. Бойс в своих ритуализированных перформансах ("Я люблю Америку, Америка любит меня ( 1974)) цитирует лишь отдельные элементы "самой архаичной и широко распространенной оккультной традиции"[212], то Коатес воспроизводит действия шаманов полностью без изменений, наделяя себя функцией *художника-терапевта*, работающего с современным западным обществом в контексте искусства [202,С.46](Journey to the Lower World,2004). Перформансист, осуществляющий живую акцию перед публикой повторяет путь шамана во время камланий, который " *теряет* свою внутреннюю субъектную позицию как сознательно действующего, ответственного за свои действия, регулирующего свое поведение субъекта, но *приобретает* особую позицию и роль субъекта для других людей как осуществляющий значимые для них действия"[81].

Несмотря на разницу трех ключевых составляющих - контекста, функций и мотивации, унаследовавший визуальные элементы первобытных и религиозных культур перформанс, можно поместить между "ритуалом" и "театральным представлением" в созданной Р. Шехнером классификации "Сила воздействия - развлечение": "*Действие называют театром или ритуалом в зависимости от того,*

где оно осуществляется, кем и в каких обстоятельствах. ... Не одно действие не является только воздействием или развлечением [207,с.130].

<b>Сила воздействия (efficacy)</b>	←————→	<b>Развлечение (entertainment)</b>
<b>Ritual/ Ритуалы</b>	<i>Performance art/перформанс</i>	<b>Theatre/театральное действие</b>
<b>Results (результаты)</b>	<i>Процесс как результат, отсутствие элемента развлечения как необходимого</i>	<b>Fun (развлечение)</b>
<b>link to an absent Other (ссылка на неизвестную Силу)</b>	<i>Олицетворение\обращение к неизвестной силе для присутствующих</i>	<b>Only for those here (</b> только для присутствующих)
<b>symbolic time(</b> символическое время)	<i>Акцент на настоящее, время может не играть роли</i>	<b>emphasis now (акцент</b> на настоящее)
<b>performer possessed, in trance</b> (исполняющий находится в трансе)	<i>И то, и другое</i>	<b>performer knows what s/he is doing</b> (исполняющий знает, что делает)

<b>audience participates</b> (зрители участвуют)	Одновременно	<b>audience watches</b> (зрители наблюдают)
<b>audience believes</b> (зрители верят)	Индивидуально	<b>audience appreciates</b> (зрители оценивают)
<b>criticism discouraged</b> ( критика не одобряется)	И то, и другое	<b>criticism flourishes</b> (критика приветствуется)
<b>collective creativity</b> ( коллективное творчество)	И то, и другое	<b>individual creativity</b> (индивидуальное творчество)

## **2. При сопоставительном анализе ключевых приемов и основных характеристик древнерусских юродивых и современных перформансистов**

Проводить прямую параллель между юродством и перформансом было бы, безусловно, некорректно по причине разницы контекста, исторического времени, идеологических и мотивационных составляющих и функций в обществе. Однако нельзя не отметить сходство визуальных элементов перформанса с языком тела и действия "блаженных похабов"[42] существовавших в русской культурной действительности на протяжении нескольких веков и принятых, до определенного момента, как обществом, так и властью.

Акционист, как и "похаб", "пользуется грубым языком и образами *телесного низа* для достижения *высоких духовных целей*"[22]. Образ юродивого, как и образ перформансиста, часто имеет двойную природу: с одной стороны он безумец, сумасшедший и провокатор, с другой стороны - мудрец, провидец и блаженный, обладающий особыми знаниями и пониманием мира.

Многие перформансисты, как и юродивые, при кажущейся обывателям безумности, чаще всего были образованными людьми ( В.Аккончи закончил отделение поэзии и литературы, К.Бёрдан, Дж.Пане и М. Абрамович учились на факультете изобразительных искусств, Й. Бойс был профессором Дюссельдорфской академии и т.д.) и сами занимались преподавательской деятельностью. Их работы становились одной из форм интеллектуальной и эмоциональной критики и переосмысления мира.

Если юродивые юродствовали "ради Христа", то перформансисты создавали свои акции и выбирали особый путь маргинального художника ради своего понимания функции и языка искусства. В обоих случаях акцент делался на содержание и силу визуализированного жеста, и способы его публичной репрезентации. У перформансиста, как и у юродивого есть две стороны существования - "пассивная", обращенная на себя, включающая "крайнюю аскезу, самоуничтожение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти, основанное на буквальном толковании Нового Завета" и "активная", заключенная в "обязанности «ругаться миру» [72,С.79], обличая грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия".

Так, сходство визуальных приемов и действий юродивых и классиков-перформансистов целесообразнее всего рассмотреть, сопоставив следующий ряд элементов:

*1. Аскеза и умерщвление плоти*, выраженные, в том числе, и в публичном самоистязании - ключевые черты как юродства, так и классического перформанса. Андрей Тотемский соблюдал посты, страдающий от истязаний Иоанн Соловецкий был осужден на сожжение[41,С.20], Исаакий Печерский и Михаил Клопский вели затворническую жизнь [42,С. 238], Иоанн Устюжский лежал на горячих углях [53], флагелланство было формой самобичевания с помощью плетки с шипами и "часто вело на Западе к эксцессам, которые были способны шокировать зрителя" [42,с.345].

Практически идентичные мотивы представлены современной мировой общественности через работы главных аскетов классического перформанса 70-х — М.Абрамович, согласно манифесту которой "художник должен страдать", "находить время, чтобы остаться в одиночестве", "иметь все больше и больше меньшего" и "понимать тишину", и ушедшего от мирской жизни американского перформансиста тайваньского происхождения Тейчина Сье, чьи работы длятся от одного года до 13 лет.

Современный телесный перформанс как и юродство требует публичной презентации физического страдания и "мучительства, перемешанного с самоистязанием"[42, 397]. Телесные перформансы ранней Абрамович, напрямую повторяющие визуальные приемы юродивых, являются примерами преодоления болевого порока ради духовной и энергетической трансформации: обнаженная Абрамович била себя плетью до потери чувства боли и вырезала коммунистическую звезду бритвой на животе перед зрителями ("Губы Томаса"), пролежала 7 часов на раскаленной от горящих свеч железной кровати, держала пост в течение 12 дней [123].

2.Мотив *ухода* и *скитальчества*, отраженный в житиях многих юродивых (уход Иоанна в Устюг, укоры, унижения и побои, полученные от окружающих[53], В.Блаженный, в любую погоду ходивший нагим и босым по улицам [18] и т.д.) также созвучны многим работам и жизненном пути ряда перформансистов. Во время одного из своих перформансов "Под открытым небом" художник Т.Сье провел целый год на улицах Нью-Йорка с одним спальным мешком, обязавшись при любой погоде не заходить ни в какие помещения. - "И хотя правила перформанса не имеют никакого отношения к религии, мир этого действия мыслится как неприкосновенный. Последовательная и самоотверженная реализация перформанса изо дня в день на протяжении года жизни делает работы Сье похожими на персональный культ, сравнимый с религиозным."[49]

Путь скитальцев также прошли М. Абрамович и ее многолетний партнер художник Улай, прожившие несколько лет в машине и ушедшие жить к австралийским аборигенам. Отечественный художник Олег Кулик, один из основных представителей "брутального акционизма" 1990-х гг., также отказался от городского социума и на несколько лет поселился в деревне, где жил в одиночестве.

3. Как юродивые, так и перформансисты нередко выполняют функцию **критиков, обличителей и взрывателей общественного покоя**. "Юродивый везде обличает условный характер тех институций, которые, хоть и призваны обеспечить божественный порядок, но сами при этом неизбежно остаются земными: в Византии это в первую очередь Церковь, на Руси — Царство" [42, с.375]. Так, Иоанн Московский обличал Бориса Годунова, а Василий Блаженный и Никола Салосом осуждали тиранию Ивана Грозного и угрожая ему, "спасли" Новгород и Псков от разгрома.

Обнажение социально-политических "грехов" и угрозы в адрес власть имущих поступали и со стороны московского радикального акционизма 1990-х гг.[71] Группа Э.Т.И. выкладывает своими телами матерное слово на Красной Площади, А.Бренер во время военных действий в Чечне выходит на Лобное место в боксерских перчатках и вызывает на бой президента Б.Ельцина.[45] Против акционистов, создавших как художественные перформансы (А.Тер-Оганян "Юный безбожник",1998, О.Мавроммати "Не верь глазам",2000), так и политические акции (П. Павленский "Фиксация", 2013) возбуждаются уголовные дела. М.Абрамович получает "Золотого льва" и мировое признание за свой антивоенный перформанс "Балканское барокко"(1997), посвященный гражданской войне в Югославии, Й.Оно и Дж.Ленон проводят перформанс против войны во Вьетнаме "В постели за мир" (1969). Теме политической тирании в Гуантанамо и критике официальных властей США посвящены перформансы Регины Хосе Галиндо, публично испытывающей на себе пытки, применяемые при допросах [76].

4. *Нагота*, "идеальный костюм юродивого", и *непристойные жесты и позы*. Глennое обнаженное тело юродивых, подвергающееся самоистязанию и переносящее неизменно жару и холод — прообраз телесных перформансов. У перформансистов обнаженность служит не только для открытого самобичевания, исследования себя и наглядности, но и для достижения предельной открытости и уязвимости перед зрителем. В некоторых перформансах художники используют половые органы, превращая работу в радикальный жест, направленный на разрушение общественных табу. Среди известных работ перформанс феминистки К. Шнееман "Внутренний свиток" (1975), во время которого обнаженная художница прочитала поэму на тонком свитке, достав его из полового органа в крови, работы В. Аккончи ("Seedbed" 1972) и А. Бренера ("Вышка" 1994).

5. *Парадоксальность поведения и язык молчания* — основа невербальной коммуникации юродивых и перформансистов. Юродивые, вложившие на себя "вериги этого подвига были убежденные, упорные молчальники", однако общались со зрителем "по сугубо важным поводам, обличая или прорицая" и высказывания их были "либо ясны, либо невразумительны, но всегда кратки, это выкрики, междометия, афористические фразы» [72,С.95]. Безмолвие или, редко, невразумительная речь - одна из ярких характеристик произведений перформанса, т.к. слова заменяются "повествованием" физического присутствия. Иллюстрацией парадоксального поведения могут служить перформанс Й. Бойса "Как объяснить искусство мертвому зайцу" (1965) и действия палестинского монаха Симеона: художник, покрыв свою голову мёдом и тонкими пластинами золота, рассказывал об искусстве тушке мертвого зайца, а "честной Симеон, увидев на гноище перед стенами дохлую собаку, снял с себя веревочный пояс и, привязав его к лапе, побежал, волоча собаку за собой, и вошел в город через ворота, расположенные вблизи школы" [72, с.130]. Похожие визуальные приемы парадоксальности, которая "в юродстве выполняет функцию эстетической доминанты", можно встретить в действиях Василия Блаженного, который "на глазах потрясенных богомольцев

разбил камнем чудотворный образ божией матери на Варварских воротах" и в перформансе Авдея Тер-Оганяна, рубившего репродукции икон.

6. Как перформанс, так и юродство представляют собой некую форму обращения, требующего прямого или косвенного *присутствия зрителя*. Юродивому, как и перформансисту "нужен зритель, которому предназначена активная роль", т.к. " юродивый - не только актер, но и режиссер", который " руководит толпой и превращает ее в марионетку, в некое подобие коллективного персонажа", из наблюдателя она превращается в участника действия и реагирует "непосредственно и страстно"[72,с.86]. В перформансе нет режиссуры как таковой, но есть созданный контекст и опционное наличие интерактивности. Часто телесный перформанс, также как и юродство, которое "потрясало зрителя", а "самое безобразное зрелище претендовало на роль зрелища самого душеполезного"[72, с.114], направлен на достижение катарсиса.

7. С развитием и популяризацией перформанса на мировой художественной арене, жанр становится все более востребованным, его элементы заимствуют другие формы искусств, увеличивается количество начинающих художников, обращающихся к языку перформанса. Перформанс видоизменяется и "разбирается" на разные подвиды. Из-за многообразия вариаций и чрезмерного, часто некорректного использования термина, становится сложнее определить качество и "подлинность" работ [5]. Данный процесс развития перформанса можно сравнить с таким явлением, как "*лжеюродство*" : "Для толпы распознание юродивого «Христа ради» от мнимого юродивого было невозможно. Если рассматривать феномен не апологетически, а с позиции здравого смысла, то разница между мистическим преображением и притворством не может быть замечена. Противопоставление юродства лжеюродству было аксиомой для древнерусского человека, но при созерцании юродственного зрелища он не в состоянии был решить, кто лицедействует перед ним — святой или убогий дурачок, подвижник или

притворщик. Поэтому зрелище юродства с его драматическим, страстным напряжением и парадоксальностью разыгрывалось снова и снова, пока иные времена, иные аксиомы и иные зрелища не отодвинули его в область предания".[72,с.116]

Сопоставление языка юродивых и перформансистов иллюстрирует *ключевую роль контекста и общекультурного отношения к одному и тому же визуальному тексту*. Общее принятие юродивых в древнерусской культуре, чье существование обуславливалось религиозным контекстом, оправдывало необходимость и значимость их присутствия в обществе, налагая функции полноправных обличителей, блаженных и мудрецов. Аналогичный визуальный язык современных акционистов, представленный одновременно на территории современного искусства и в социально-культурном поле, существует в условиях отсутствия идеологически "оправдывающего" контекста, что приводит к неприятию большинства акций, направленных на разрушение моральных, этических и социокультурных табу.

Наблюдающийся на сегодняшний день возврат к провокационному визуальному жесту обращения, свидетельствует о заполнении культурологической лакуны возрождающейся визуальной "смеховой культуры".

**3. В историческом обзоре традиции публичных экспериментов над человеческим телом в научных целях**, ярким примером которой являются методы воздействия на тело с помощью электричества, существующие почти три столетия. Обращение к данной теме становится основой работ нидерландского исследователя и художника Артура Элсенаара (Arthur Elsenaar) и приводит к возникновению отдельного типа современного перформанса "electric performance art" [148], а также развитию Institute of Artificial Art в Амстердаме.

Человеческое тело как физический объект для публичных экспериментов с электричеством впервые используется Стефаном Греем в 1730-ом году и носит

научный характер (например: знаменитый эксперимент с электризируемым телом восьмилетнего мальчика, подвешенного горизонтально шелковыми веревками, с помощью которого была открыта электропроводность человеческого тела). Через десятилетие ученый Герог Матиас Босе вводит в свои эксперименты художественный элемент (процесс демонстрации электризирующегося тела человека в темноте, образ которого напоминал " изображение сияния святого с помощью потока света" [148, С. 17–28], работа "Electric Venus" или "электрический поцелуй", во время которого наэлектризованная женщина целовала пришедших на вечер гостей и т.д. [159, с.267]. Публичные демонстрации силы переменного тока и беспроводной передачи электричества известного изобретателя к.ХІХ- н.ХХ века Николы Тесла, пропускавшего напряжение в 250.000 вольт через собственное тело [175, с.49] (Всемирная ярмарка в Чикаго, 1893 г.), и использующего различные объекты во время лекций в Европе и Америке приобретают характер развлекающих и просвещающих представлений, собиравших толпы зрителей. Впоследствии способы электризации тела использовали в перформансах ряд профессиональных художников (Sterlac, A.Elsenaar, М.Абрамович, Barry Schwartz, Dick Raaijmakers и др.) Также на языке акционизма отразились эксперименты по изучению силы электрического воздействия тело, носившие разрушающий или лечебный характер (вызывающее конвульсии лейденская банка [148, с.19] электрошок, электрический стул, система контроля лицевых мышц Дюшена де Булона т.д.).

Другим примером соединения науки и художественного действия, отразившегося в традиции радикального телесного перформанса, является **анатомический театр**, существовавший в период с к.ХV по ХVІІ вв. в Италии, Англии, Франции, Голландии и России. Изначально задуманный как закрытое помещение для вскрытия трупов в учебных целях, в эпоху барокко анатомический театр приобретает статус публичного представления, зрителями которого становились люди, не имеющие отношения к медицине.

Анатомирование человеческого тела проходило в зале, представлявшем собой амфитеатр, в центре которого находился прозекторский стол. Вскрытие трупов проводилось медиками в парадных костюмах под музыку перед смешанной аудиторией и приобретало характер зрелища, смотреть на которое приходят " добровольно с познавательной, эстетической или этической целью. ...У науки появилась своя публика. Это знаменовало ее качественно новое состояние...Анатомический театр открыл новый способ взаимодействия науки и общества. Он уже не ограничен вербально-интеллектуальными возможностями, а открывает для науки фигуративно-визуальный простор." [57, С.117]

Список примеров, в которых разрушительное воздействие на человеческое тело приобретает характер зрелищности и включает в себя необходимый компонент - присутствие и запрограммированную, поведенчески предсказуемую реакцию публики, продолжает мировая традиция публичных пыток и телесных наказаний [58; 33], распятий, харакири (осознанная жертвенность), гладиаторских боев, корриды и т.д.

#### **4. В культурной традиции эпатажа и поведения-парадокса как способа коммуникации.**

Традиция эпатажа, присущая любому обществу "homo ludens" [101], в начале XX века становится одним из ключевых составляющих обновляющегося языка искусства. "Метафизический бунт"[44,с.132] отдельных мыслителей, направленный на призыв к переосмыслению социальных и моральных норм в обществе, обрел художественную форму, сохранив при этом единую социокоммуникативную функцию. Художественная среда переняла и использовала прием парадоксального "поведение воздействия" как традиционный метод громкого протеста и вскрытия табу, способствующего общественному прогрессу, соединив темы материального,

духовного и телесного. Ряд крупных художников-философов, включающий представителей разных форм акционизма, создают собственные учения, эссе, манифесты, техники, философские концепции и т.д., и обращаются через свои работы к зрителю, представляющему общество в целом и отдельного человека. Эпатажные действия, таким образом, являют собой акт публичного философствования, затрагивающего темы политики, социального устройства, рамок искусства и особенностей его восприятия, также как и вопросы эстетики, границ сознания, понимания категории свободы и функций зрителя и художника.

Известной иллюстрацией "философии действия" в культуре считается пример древнегреческого философа-маргинала Диогена Синопского, являющегося одним из главных прообразов поведения "на грани и за гранью дозволенного", унаследованного акционистами. Диоген, как и многие художники XX века поднимал вопрос свободы и познания человеческой природы, находящейся вне подавляющих ее общественных норм: "Знать себя - абсолютно необходимо. Человеческая природа расходится с человеческими обществами, и мы должны выявить в себе ненужные и неестественные желания, спроектированные обществом, освободиться от шаблонов, жить согласно нашим простым, минимальным, естественным желаниям и делать то, что хотим, где и когда хотим. ...Он делал философию своеобразным искусством перформанса, доходил до крайности в своих жестах для того, чтобы надсмеяться над социальными договоренностями" [240]. Живший в бочке мыслитель (многие перформансисты будут использовать замкнутые или ограниченные пространства - клетки, постаменты, углы и т.д.) считался афинскими жителями «бесстыдником», который, отказавшись "от традиционных ценностей цивилизации", призывал обратиться к «природе» [33] (мотив работ таких художников, как А. Мендета, М. Абрамович, Й. Бойс) и вел "разговор" с цивилизацией через жест: публично занимался рукоблудием (венские акционисты, В. Аккончи, А. Бренер), "искал человека" с зажженным фонарем при дневном свете; рассуждая о философских

вопросах в одиночку, начинал верещать как птица, чтобы собрать аудиторию, называл себя человеком-собакой, кричал на тех, кто не давал ему денег, кусал людей, они кидали ему кости. Практически идентичный образ человека-собаки, ставший самым известным русским перформансом на Западе, создал Олег Кулик, взяв за основу опыты ученого И.П. Павлова над собаками. "Собакой" Кулик был несколько раз - перед дверью московской галереи (1993), в музее Кунстхауз в Цюриха, « в течение некоторого времени публика не могла проникнуть в здание, поскольку вход на вернисаж «охранял» голый человек на четвереньках» (1995) и на выставке в Стокгольме, во время которой "покусал шведского куратора", чем вызвал большой скандал[34,с. 269].

В период зарождения эпохи новой культурной реальности XX в., **язык эпатажа как способ перекодирования идеи в совершающееся действие**, становится элементом визуализированного (художественного) высказывания, выраженного в двух формах:

- *"перформативные акты в жизни"* [110] ( эпатажный жест в "социокультурном" поле (например: денди XIX в., выгуливающие черепах на поводке; парадокс и провокация как прием в политических выступлениях; провокационные действия представителей футуризма, дадаизма, сюрреализма; эпатаж, как составляющая образа С.Дали, С.Параджанова, К.Швиттерса, М.Дюшана и т.д.; эпатаж, гротеск и сатира, использующиеся при создании художественного образа на публике ( В.Мамышев-Монро, А. Бертенев и т.д.)

- Эпатаж как содержательная часть (исполняющегося) художественного произведения. Возникновение *"эпатажной эстетики"* [23, с.25-28] авангардных форм «бунтарского» искусства. (Например: работы акционистов, экспериментальный театр, театральные выступления дадаистов)

Само же выраженное через поведение-парадокс обращения к реципиенту осуществляется на двух уровнях, которые могут совпадать:

- *общем* (мировоззренческий\идеологический\философский протест, критика, указание на проблемы в устройстве общества, провокация внимания) Например: политический акционизм, "социальный" перформанс;
- *частном* ( способ внутреннего высвобождения как исполняющего, так и смотрящего, манифестация субъективных идей, способ познания). Например: экзистенциальный перформанс.

## **2.2. Формирование жанра. История становления и рецепции визуального языка искусства действия**

Переосмысление функций, эстетики, правил создания, презентации и восприятия произведения искусства, выделение коммуникативной и интерактивной роли искусства, отрицание предшествующих художественных форм и поиск новых - лейтмотив взаимоотношений художников XX века с официальными институтами и национальными сообществами. Искусство перформанса становится своеобразным катализатором политической, социальной, философской и художественной интенсивности и событийности первой половины XX века, породивших и отразившихся в визуальном языке искусства второй половины XX века. Вобравший в себя результаты экспериментов, философских и идеологических установок раннего авангарда перформанс представляет собой яркую иллюстрацию искусства 1960-70-х гг. в "состоянии постмодерна" [52], становится одним из феноменов неоавангарда и, согласно изначальным установкам художников-перформансистов, противопоставляет себя постмодернистским "симулякрам" [15].

Несмотря на то, что постмодернизм - антитеза модернизма, перформанс как сформировавшийся жанр, представляет собой логическое продолжения языка и установок авангардистских течений модернизма во второй половине XX - начале XXI вв.

***Первая волна перформативного акта как способа обращения(1910- 1950-ые гг.)***, установившая язык будущего акционизма в целом и перформанса в частности, провозгласила жест громким словом бунта, провокации и эксперимента. Художники и авторы итальянского и русского футуризма и конструктивизма, немецкого дадаизма, сюрреализма, авангардического театра и ряда экспериментов Баухауса использовали живые выступления как форму прямого выражения и популяризации своих идей, прописанных в зачитываемых манифестах и отраженных в новаторских постановках ("Король Кутеж", "Манифест Сладострастия", "Безумие", "Спектакль отменяется", работы О. Шлеммера ("Триада" и др.) [156, с.123]. Футуристические вечера и чтение манифестов, заканчивающиеся арестами, модифицированная версия анти-академичных кабаре и водевилей, спектакли-провокации, поэтические выступления, новый стиль публичной декламации, эксперименты в театре и т.д. становятся символом европейской революции в искусстве, происходящей параллельно с политическими революциями, внутриполитическими волнениями, мировой войной и широко освящаются прессой (*Time, Daily Mail, Lacerba* и т.д.)

Русский и европейский футуризм использует прием "пощечины общественному вкусу"<sup>10</sup>, ставший одним из главных провокационных ходов, унаследованных акционизмом и повлиявших на общественное восприятие нового искусства: «Дикие выходки» русских футуристов были значительно скромнее и тише скандальных выступлений их итальянских коллег. Они никогда не

---

10 Изначально - название манифеста(1912) авторства Д. Бурлюка, А. Крученых, В. Маяковского, В.Хлебникова

связывались с политикой, не выплескивались в уличные манифестации. Все провокационные действия на футуристических вечерах, неистово раздувавшиеся прессой, как правило, были эстетически осмыслены и рационально просчитаны.»[13]

С первой половины XX века как европейская, так и российская публика, попавшая на представления авангардистов, начинает *"принимать шок в качестве произведения искусства"* [156,с.107], а художник получает от общества право на провоцирующее, но ожидаемое нестандартное поведение.

Большинство реформ и нововведений идеологов, призывающих к отказу от художественного и интеллектуального опыта прошлого, проходят в области литературы и сценического искусства, однако приводят к появлению отдельного несценического языка акционизма и отражаются в перформансе начиная с третьей четверти XX века по сегодняшний день. В эпоху модернизма возникает новое содержание художественных выставок, используется прием преувеличения и пародии, организовываются художественные протестные демонстрации и реконструкции (например: "Взятие Зимнего дворца"); "биомеханика" В.Мейерхольда становится первой новаторской системой упражнений, направленной на физическое и психологическое развитие исполнителя; театр дадаистов бросает вызов моральным ценностям, продолжая тему обращения к границам сексуальности и непристойности, вводит традицию фестивальности в галереи ("Галерея Дада"), создает перформативные акты, ставшие прообразом хеппенинга и эвента (акции в интеллектуальном "Клубе де Фобур" (*Club du Faubourg*)) и новую манеру письма, презентации текста и отношения к нему; сюрреализм обращается к подсознанию художника и публики, отказывается от самоконтроля (автоматическое письмо) и повышает авторитет и популярность художника-новатора в обществе.

*Попытка слияния разных художественных форм в едином произведении, предпринятая в первую очередь итальянскими футуристами и русскими*

*конструктивистам, впоследствии служит импульсом для зарождения искусства перформанса в 1960-х гг. и становится основой его современной модернизированной версии 2000-х гг.*

В связи с темой синтеза зрелищ, необходимо еще раз обратиться к труду Р.Голберга, т.к. во многом эта книга и подход автора повлияли на восприятия перформанса мировой общественностью и СМИ, и послужили основой для его спорной официальной периодизации.

Несмотря на то, что первые пять глав очерчивают этапы развития раннего визуального авангарда, которые привели к возникновению перформанса как жанра, аккумулировавшего часть элементов предшествующих течений, *текст этих глав можно без изменений переставить в начало книг о современной музыке, хореографии, поэзии, фотографии, кинематографе или архитектуре.*

Таким образом, не совсем корректно позиционировать подобный материал, как относящийся главным образом или исключительно к истории перформанса (например: выставка "Сто лет перформанса"(2010\2011)), т.к. рассматриваемые в книге работы и тактики ранних авангардистов не в меньшей степени повлияли на развитие других вышеупомянутых форм искусства (шумовая музыка, синтетический театр, футуристические балеты и фильмы, "биомеханика" и соединение сценических форм искусства в театре "Синей блузы", идея театра Балля, "звуковые стихотворения" дадаистов, алогичное письмо, теория танца и пространства О.Шлеммера и т.д.), о чем, однако частично говорится и в самой книге: "По сути, сюрреалистический перформанс, с присущей ему сосредоточенностью на языке, оказал более сильное влияние на театральный мир нежели на последующие практики искусства перформанса"[156,с.121].

Ключевая коммуникационная особенность всех трех "измов" - превращение перформативных практик, атакующих табуированные темы и эпатажирующих

общественность, в отдельный тип визуального обращения к мировому сообществу в эпоху социально-политических изменений и философских переосмыслений исторического опыта. Скандал становится главным способом привлечения внимания публики и властей, что было необходимым условием внедрения анархических идей в массы и стало приемом, унаследовавшим некоторыми формами акционизма.

Перформанс продолжает традицию живых выступлений самих исполнителей в присутствии зрителя. Анархизм и непристойность представлений раннего авангарда носили характер эпатжа и театрализации, в перформансе этот принцип вытесняется желанием художников максимально приблизить свои работы к жизни и противопоставить себя театру. В выступлениях первой половины века, авангардисты представляют свои идеи, создавая произведение с помощью акта и действия (особенность, унаследованная хэппенингом), во второй половине века в основе акций находится телесность, а тело художника-перформансиста уже является частью произведения в действии.

*Началом **второй волны*** послужил очередной период мировых социально-политических кризисов. Установление авторитарных режимов в Европе, революции и смена власти, усиление профашистских сил в Германии, Италии и Испании и начало Второй мировой войны привели к неизбежной массовой эмиграции свободомыслящих европейских художников, интеллектуалов и реформаторов в США, что положило начало формированию будущих форм акционизма параллельно на двух материках.

Переехавшие в **США** преподаватели распавшегося немецкого Баухауса начинают работать в открывшемся в 1933 году Блэк-Маунтин-колледж (Black Mountain College), продолжая междисциплинарные эксперименты европейской школы в новом демократичном учебном заведении, отличавшимся свободным подходом к обучению. Реформаторы-европейцы разработали учебные

программы, основанные на синтезе искусств и науки, и взрастили новое поколение деятелей искусств, изменивших зрительское и общественное восприятие разных художественных направлений.

Двумя главными фигурами, чьи идеи и принципы повлияли на формирование перформанса, становятся авторы новых "зрелищ" - пересмотревший структуру и технику танца хореограф Мерс Каннингем (Merce Cunningham) и объявивший шум и тишину музыкой композитор Джон Кейдж ("4'33", 1952). Оба реформатора используют в качестве источника *повседневную жизнь и окружающую среду*, и внедряют в свои работы элементы *случайности, неопределенности и непреднамеренности действия*.

Тема места и работы с пространством и зрителем приобретает новый статус после того, как Кейдж устраивает авангардный концерт с использованием предметов быта вместо инструментов в Нью-Йоркском Музее Современного искусства (1943), а в 1952 г., объединившись с Каннингемом, создает в Блэк-Маунтин-колледж импровизированное представление, направленное *на изменение как зрительского восприятия, так и восприятия самого зрителя*: меняется посадка зрителя, который теперь смотрит на происходящее со всех четырех сторон квадратной площадки, в проходах танцуют Каннингемом с группой, пока за ними гонится собака. Данный прием вовлечения зрителя в контекст и превращения публики в составную часть контекста позже перенимает перформанс.

Согласно увлекавшимся дзен-буддизмом Кейджу "искусство должно быть ни чем не отлично от жизни, но действием внутри жизни. Как и вся жизнь с ее совпадениями, случайностями, разнообразием, хаосом и мимолетными мгновениями красоты" 156, с.160].

Принцип хаоса и случайности параллельно развивает в своей "живописи действия" американский художник Джексон Поллок. Располагая холст на полу и

разнонаправлено расплескивая на него краску, он превращает написание картины в главенство неконтролируемого акта, который и определяет содержание полотна [162, С.17-18].

Реформаторские взгляды Кейджа и Каннингема оказали большое влияние на учащихся у них студентов, среди которых были такие художники как Джим Дайн, Эл Хансен и Аллан Капроу.

Фигура Капроу играет для истории акционизма особую роль по ряду причин, среди которых стоит выделить две основные: 1) он становится основателем хэппенинга и публикует радикальное эссе-инструкцию "How to Make a Happening"; 2) переносит акции "живого искусства", проходившие ранее в узком кругу особой публики, на территорию нью-йоркских галерей и в места скопления горожан (улицы, чердаки, подвалы).

Таким образом, акционизм становится частью культурной жизни города, который оказывает влияние на остальной мир.

Знаменитая полуторачасовая работа Капроу "18 хэппенингов в шести частях"(1959) положила начало новому языку общения и игры между художником и обществом, она была лишена появившихся позже основных принципов классического хэппенинга - случайности, неожиданности, вовлечения неподготовленного зрителя, ликвидации границ между жизнью и искусством, отсутствия сценария. Однако в этой работе присутствовали элементы, которые легли в основу двух событий в мировом визуальном искусстве, развивавшихся *параллельно: перформанса* - и *site-specific theatre* или *environmental theatre* (театра, связанного с местом или средой, переосмысливающего пространство и вовлекающего зрителя).

Существование перформанса и *environmental theatre* в одном временном и территориальном пространстве создавало определенный эффект "диффузии" и,

несмотря на вероятность вытеснения одного вида визуального искусства другим, только способствовало их популяризации и развитию в американском и мировом обществе, усиливая и распространяя новый стиль коммуникации.

Основанная в 1968-ом Р.Шехнером труппа "Performance Group" и движение нового американского театра "The Living Theatre" создавали альтернативные бродвейским представлениям спектакли, нарушающие общественные табу, обращенные к инстинктам, психофизике и архаике (" *Paradise Now*", " *Dionysus in 69*", " *Macbeth*"), а в ранних работах режиссера Энн Богарт (A. Bogart) театральное действие подчиняло себе пространство комнат в обычной квартире, в которой размещались зрители. Под влиянием европейских теоретиков театра - Б.Брехта, Е.Гротовского, А.Арто, и философии американских писателей-битников, экспериментальный "живой театр" делает акцент на происходящий здесь и сейчас процесс, во время которого осуществляется высвобождение исполнителя, изменение зрительского восприятия и визуального содержания театрального действия. Изменяется статус и роль зрителя, ставшего участником: публика попадает в контекст, сконструированный инициированной атмосферой церемониальности, нарушением табу (нагота, "дионисийские танцы", имитация полового акта), неизбежной, активизацией и получает право на содействие, при котором возможно вмешиваться в процесс или остановить представшие [207,с.53].

Подобное соединение пространства жизненной и сценической реальности превращает новую социальную коммуникацию в тип племенных отношений, обладающих одновременно "социальной и религиозной, мистической и экономической, утилитарной и сентиментальной, правовой и моральной значимостью"[170,С.52].

В 1970-х гг. новый курс сценического искусства формировался усилиями режиссеров-экспериментаторов - Р.Уилсона (R. Wilson), монументальные постановки

которого длились по 10-12 часов, Р.Формана, основавшего Ontological-Hysteric Theater ("Онтологически - истерический театр") и плеяды хореографов, видящих в танце продолжение повседневной жизни и изучающих возможности тела и пространства (например: Театр танца Джадсона).

Продолжается развитие направления сливающегося с жизнью *свободного танца*, последователи которого боролись за утверждение силы женского начала и высвобождение личности через раскрепощенное естественное движение. Позже, в 1972 году хореограф Стив Пакстон развивает метод *контактной импровизации*, наиболее часто сравниваемый с перформансом и не уступающий ему в популярности и востребованности по сегодняшний день. В ее основе лежит естественный порыв, коммуникативный характер движений, инерция и другие кинетические законы соприкасающихся человеческих тел, поддерживающих друг друга своим весом [187,с.183].

Физический контакт между людьми обоих полов происходит в присутствии остальных участников или зрителей. Сегодня контактная импровизация, как и перформанс, является международным явлением - универсальным упражнением, используемым танцорами, людьми с ограниченными физическими возможностями, детьми, спортсменами, а также в качестве приема в психотерапии, акциях социальных активистов и новых формах визуального искусства.

Концепции А.Халприн, М.Грэхем, Т.Браун, И.Райнер, С.Пакстон коснулись также темы *пересмотра функций и восприятия общественного пространства* - импровизированные танцы и хеппеннинги устраивались в нью-йоркских галереях, церквях и вдоль стен зданий ("Человек, идущий вниз по стене дома"1970). Именно в этот период *Нью-Йорк* становится городом, определяющим вектор общего развития мирового современного искусства и репутационной составляющей того или иного жанра, что остается неизменным по сей день, несмотря на активное развитие европейского и азиатского акционизма.

В Европе 1950-х-60-х гг. проходили схожие процессы развития визуального языка, приобретающего статус главенствующего медиума художественной и социальной культуры, и формировавшегося в атмосфере активизации протестной и философской мысли. В связи с этим обращение к телу, жесту и приему живого взаимодействия и партисипаторности в искусстве происходило в двух направлениях и напрямую повлияло на дальнейшие пути развития разных форм акционизма:

1) *со стороны и внутри поля искусства*: продолжающая традицию модернизма атака на художественные ценности и разрушение барьеров, созданных искусством и обществом прошлого, через провокацию общества. Главные фигуры - современники и полемисты Ив Кляйн и Пьеро Мандзони использовавшие (обнаженное) человеческое тело и акт, основанный на договоренности, как два основных элемента в процессе создания произведения изобразительного искусства на публике.

В 1960-ом году в парижской мастерской Кляйн проводит публичную демонстрацию "Антропометрий", изваяв обнаженных натурщиц в синей краске и прижимая их к хосту вместо кисти. Все действие проходило на глазах у сидящей публики под живое исполнение "Монотонной симфонии" одной нотой, длящейся 20 минут с одним перерывом [189]. Процессуальность, прямое использование человеческой плоти как инструмента и монотонности как условия восприятия позже становятся важнейшими элементами в жанре перформанса.

Также художник обращается к теме наполненности пустоты, представив в пустой парижской галерее несуществующую работу, и развивает прием концептуального искусства - действия по всеобщей договоренности. Кляйн продавал несуществующую "нематериальную живопись чувствительности" за золотую фольгу, которую после церемонии покупки сжег и развил над Сеной вместе с квитанцией покупателя (1962г.).

Мадзони также развивает концептуальный подход, соединив тело и акт. Во время своей миланской выставки 1961 года, художник создает "живые скульптуры", подписывая какую-нибудь часть обнаженного тела посетителя, после чего тот становится произведением искусства и получал сертификат подлинности. Позже ряд исследователей анализировал эти подходы с точки зрения феминизма [170, С.118].

2) *переход границы, из территории искусства в территорию социально-общественной жизни*: акцент на атаку и преобразование социо-политической действительности. Основные примеры - арт-движение "Флюксус" и художник Йозеф Бойс, обращающиеся и существующие в обязательном контексте социальной жизни. Акции и перформансы междисциплинарного и интернационального "Флюксуса" (лат. - "течение, поток") главным образом были нацелены на общество и на его освобождение с помощью приемов сарказма, вандализма, вовлечения зрителей, эксперимента, эклектики и спонтанности. Среди плеяды художников и музыкантов (Дж. Мацюнас, Дж. Кейдж, Дж.Брехт, Нам Джун Пайк, Й. Оно и др.) особый интерес со стороны современного искусства, институций и критики (например: Б.Бухло) вызывает фигура **Йозефа Бойса**, создавшего собственную теорию, мифологию и способ существования. Обращенный к людям европейской культуры манифест "*Призыв к альтернативе*" представляет собой инструкцию по изменению мирового общества, т.к. "капитализм и коммунизм завели человечество в тупик". Создание "*социальной скульптуры*" и возвращение духовности даст возможность преобразовать мир путем художественных практик. «Каждый человек — художник»...«...и он благодаря своей свободе учится формировать другую позицию в совокупном произведении искусства — будущем общественном порядке». [68]

Не менее важной являются внутренние преобразования с помощью очищения сознания, обращения к архаичным практикам, шаманизму и ритуалам - основы творчества Бойса. Позже эту линию продолжает М.Абрамович.

### 2.3. Историческая периодизация искусства перформанса

Рассмотренные выше этапы развития визуального языка искусства действия и его восприятия следует рассматривать как культурно-историческую *предысторию* процесса аккумуляции опыта предыдущих и параллельно создаваемых художественных экспериментов, функций жеста и способов обновления художественного языка, итогом которого становится образование нового отдельного жанра процессуального искусства, официально названного американскими критиками **искусством перформанса** в 1973 году. Фактически, перформанс формируется еще в 1960-х гг. европейской (испано-итальянская группа Zaj), азиатской (японская группа "Гутай") и американской культуры (эпоха расцвета культуры хиппи ("Лето Любви" 1967 года), хэппенинги, первые перфомансы), т.к. главным медиумом художника в это время становится собственное тело.

До образования перформанса, акционизм в целом культивирует две основные тематические линии - социально-политическую рефлексию и установку на обновление языка искусства. Перформанс становится искусством *антропоцентричным*, фокусируясь на физических и психологических изменениях художника и зрителя и на разработке нового способа их индивидуальной коммуникации, базой которой является сконцентрированное визуальное и психологическое *внимание*. Человеческое тело объявляется формой и содержанием произведения, устанавливая первенство человека над объектами.

Ряд историков связывает главенство телесности с "историческим контекстом последствий Холокоста, провозглашением атомной эры и небывалой угрозой уничтожения"[217,С.679].

*Позиционирование (обнаженного) тела как произведения, публичное исследование его психофизических возможностей в контексте искусства и использование в качестве отдельного языка обращения, художественной и социальной*

*коммуникации* основывалось 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, принципа "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;
- отсутствие четких правил и законов.

Если раньше художников интересовала театрализованность действий, созданных с помощью тела ( Кляйн, Поллок, Венские акционисты и проч.) [106, с.15],

то перформансисты настаивали на максимальной и часто радикальной приближенности к жизни.

*Обнаженность* тела перформансиста имела три основных значения: 1) являлась вызовом буржуазности и символом сексуального освобождения; 2) частью культуры протеста, выступающей против капитализма, действующей политической системы и военных действий (ввод войск в Чехословакию, война во Вьетнаме и проч.) Яркие примеры - акция обнаженной Я. Кусамы на Бруклинском мосту (1968) и продолжающего сегодня тему незащитного человеческого тела, наготы и жестокости акционист П.Павленский [236]; 3) открытая демонстрация физического воздействия на уязвимое тело во имя духовного опыта, преодоления боли (радикальные телесные акции).

Ряд теоретических работ, посвященных перформансу, рассматривает публичные живые акции как *сеанс коллективного психоанализа или психотерапии* [182]. Интерес к психологии и психоанализу открыто проявляют и сами художники, используя *научные знания* для разработки собственных подходов (Абрамович, Аккончи, Венские акционисты). Например, А.Райнер повторяет жесты и действия людей с подорванной психикой, практик А.Хоуэлл пишет одну из первых книг о технике перформанса, рассматривая перформативные термины в контексте психоанализа [160, С.256]. В.Аккончи вводит понятие "психологического поля", сформированное на базе работ психолога К. Левина. "Начиная с 1971 года он исследовал в своих произведениях это поле, возникающее между ним и другими, в специально сконструированном пространстве; его занимал вопрос о том, как «создать поле и поместить в него публику, чтобы она стала частью того, что я делаю и частью физического пространства, в котором я двигаюсь»" [156,с.196].

Помимо антивоенных и протестных движений к перформансу обращались представители *феминизма*, что впоследствии привело к появлению большого количества женщин-перформансистов, целого ряда международных исследований [226] и не всегда корректной трактовки акций, созданных женщинами, в

феминистическом ключе. Во-первых, женщины-художницы получили возможность равноправного высказывания и откровенного обсуждения тем, редко затрагиваемых художниками-мужчинами, так и представителями Западной интеллектуальной мысли в целом [190,с.171]. Во-вторых, обнаженность тела считывалась скорее как элемент уязвимости и открытости, чем как гендерный указатель (М.Абрамович). В-третьих, перформансисты обратились к теме андрогинности. Вопросы о месте женщины в христианстве и патриархальности взглядов посвящены перформансы У.Розенбах, представляющей символ Мадонны с младенцем ("Не думаете ли вы, что я амазонка", 1975) и Х.Уилке, изобразившей себя Христом женского пола [147,с.144], тему гендерных отношений и трансформации женского тела затрагивает Р. Хорн, С.Лейси и Л.Лабовиц посвящают свои акции проблеме насилия над женщинами и т.д.

На сегодняшний день прослеживается тенденция обнародования интимности - в галереях прошли освящаемые прессой беременность и роды перформансистки и 28-ти дневная демонстрация особенностей женского организма[91].

Исторический процесс развития искусства перформанса можно разделить на три классических фазы:

- 1) подъем-установление (сер.1960-к.1970-х гг.);
- 2) застой-рассредоточение (1980-1990-х гг.);
- 3)возрождение-утверждение и расширение-модификация (сер.1990г.- настоящее время).

1. В начале 1970-х возведение визуального жеста и действия жизни в полноправное произведение искусства, носящее маргинальный и альтернативный характер, обрело отдельную форму жанра "искусство перформанса". Здесь мы выделяем **1974** год, считая его временем оформления, установления и презентации мирового классического перформанса. В этот год среди большого количества

художников-маргиналов вырисовываются будущие корифеи перформанса, которые создают свои исторические работы, определившие черты и характер жанра: **Крис Берден** распял себя на капоте работающей машины (Trans-Fixed), **Йозеф Бойс** прилетает из Германии и перевозится из аэропорта в нью-йоркскую галерею, не ступив на американскую землю, где проводит несколько дней в обществе дикого койота, символа коренных американцев, (I like America, America likes me), **Брюс Науман** представляет инструкцию к действию для зрителей в галерее (Body Pressure), обращенная к теме религиозных церемоний индейцев **Джоан Джонас** показывает живое действие художника и его одновременную видео документацию (Funnel), **Джина Пане** представляет серию «констатаций» (сфотографированные сцены) радикального телесного перформанса, во время которого делает порезы на лице и животе (Psyche). Наконец, сербка **Марина Абрамович**, названная позже "бабушкой перформанса" и являющаяся главным символом жанра по сей день, делает сразу три работы из цикла "Ритмы" - ложится внутрь горячей пятиконечной звезды (Rhythm 5), принимает два типа таблеток для людей с психическими расстройствами, будучи здоровой (Rhythm 2) и отдает себя в руки итальянской публике на шесть часов (Rhythm 0), - акция, ставшая одним из главных хрестоматийных перформансов в истории жанра.

Большинство перформансистов, как и модернисты начала века, получили классическое художественное или гуманитарное образование, и также были причастны к эстетической традиции и искусству прошлого, которое сбрасывали с корабля третьей четверти XX в. Личность художника становится не только ключевым элементом в переживании перформанса, но также регулятором его общественного восприятия, фигурой-авторитетом и определителем жанра.

Так, художники-классики, в список которых также входит упомянутый ранее **Вито Аккончи**, пишут теоретические статьи, книги и манифесты, представляя и очерчивая жанр, и определяют основные *особенности классического перформанса*:

- инструкция, активизация зрителя (из пассивного наблюдателя в активизированного (со)участника), появление элемента ответственности публики, обнажение инстинктов, партисипаторность;
- переосмысление присутствия тела и процесса коммуникации во времени и пространстве, использование статики и динамики;
- визуализирование ритуала и боли, мазохистский характер акций, достижение аристотелевского катарсиса через действие и его зрительское созерцание (сострадание, ужас, очищение);
- исследование физических и психологических возможностей человека и сознательная готовность к летальному исходу;
- внедрение видеодокументации и элемента видеотрансляции;
- выделение значения места, где проходит перформанс;
- главенствующая роль контекста.

Эфемерная и сиюминутная природа перформанса заставляет многих из "ответственных" за перформанс художников документировать происходящее, снимая акции на видео для доказательства и архивации. Позже задокументированный перформанс будет сочетаться с видеоартом и впервые изменит одному из главных принципов живого исполнения перед аудиторией, став отдельной формой "*видеоперформанса*" - исполнения акции художником перед камерой ("Лук" М.Абрамович, 1993).

Перформанс, с доминирующими телесной, ритуальной, экзистенциальной и общественно-политической тематикой и нечастым гротескно-игровым началом, становится ярким и бескомпромиссным языком современного искусства, одним из главных жанров, представленных на крупнейших альтернативных фестивалях по всему миру, темой для редких исследований и новым культурным явлением, освещаемым международными СМИ.

2. В эпоху 1980-х гг. альтернативный некоммерческий и нематериальный язык искусства и "социального разговора" вытесняется капиталистической культурой глобализации - тягой к массовым развлечениям, засильем поп-культуры, главенством славы и денег, коммерческим характером галерей, потребностью которых являлось искусство как в товар, способный существовать в системе купли-продажи. В связи с этим, большинство лидеров перформанса прекращают заниматься развитием перформанса, покидают «поле искусства» или работают в других направлениях. Искусство классического перформанса пошатнулось и впервые стало существовать в двух состояниях одного хронологического периода: массового "*нарушенного*" и маргинального "*уединенного*".

"... В глазах публики "Соединенные Штаты" стали символом выхода перформанса в сферу массовой культуры: если к концу 1970-х мир искусства с его иерархической структурой признал перформанс самостоятельным медиумом, то в начале 1980-х жанр оказался поглощенным миром коммерции"[156,с.238].

Сфера развлечений перенимает ряд элементов перформанса, происходят первые процессы подмены понятий, нарушается целый ряд принципов классического перформанса в пользу зрелищности и шоу, о перформансе начинают писать не только искусствоведы, но и театральные критики. "По сути, возвращение художников в лоно буржуазного общества было связано с наступлением эры крайне консервативной политики в той же степени, что и с появлением подросткового медиапоколения. Воспитанные на круглосуточном телевидении, фильмах категории В и рок-н-роле, перформансисты 1980-х воспринимали издавна звучавший призыв стереть границу между искусством и жизнью по-своему: им казалось, что все дело в стирании границ между искусством и медиа" [156,с.237].

Противостоянием классического перформанса быстрому ритму денег и коммерческих отношений стала тема *уединенности* и *длительности*, провозглашенная, например, художниками Т.Сье, Л. Монтано, М. Абрамович и Улаем.

Повлиявший на дальнейшее развитие перформанса *Т.Сье* создает серию работ, длящихся по году, во время которых изучает и визуализирует вопросы длительности, скуки, выносливости, уединения. В тот же период (1983-1984) он делает перформанс о взаимоотношениях, преодолении эго, отсутствии личного пространства и сосуществовании совместно с художницей Линдой Монтано ("Искусство/жизнь"). Художники были связаны веревкой длиной 2м.40 см, не имели права прикасаться друг другу и продолжали жить обычной жизнью :«это было похоже на жизнь, только сложнее... мы должны были концентрировать свое внимание на каждом действии, иначе двери лифта могли захлопнуться, и один из нас остался бы снаружи» [143, С.4-5].

Согласно манифесту, написанному к другому перформансу ( "Клетка", 1978-79), во время которого Т.Сье провел год в запертой клетке, "художник обязался в течение 365 дней ни с кем не говорить, ничего не читать, не слушать радио, не смотреть телевизор и не делать других привычных вещей — только считать дни, проведенные в клетке, и думать, не имея возможности записывать собственные мысли. Сье предельно ограничил свои физиологические потребности, довольствуясь минимумом ресурсов, необходимых для выживания, а также сознательно поставил себя в условия полной изоляции от внешнего мира, исключив из своей жизни любые социальные контакты и позволив публике наблюдать перформанс лишь один-два раза в месяц." [49]

Отдельное значение для развития перформанса имеют *выставки*, не только освещающие историю жанра, но и создающие ее. В 1980 усилиями американских теоретиков Мойры Рот и Люси Липпард создается выставка " A Decade of Women's Performance Art" в Новом Орлеане, представившая и закрепившая спектр работ, фотодокументаций и текстов художниц-перформансистов за первое десятилетие существования официального перформанса. Позднее выставка станет важнейшим культурным событием для окончательного установления и

популяризации независимого жанра перформанса в мировом массовом обществе ( «Марина Абрамович: В Присутствии Художника», 2010/2011).

3. В 1990-х гг. перформанс постепенно переходит в пространство известных галерей, музеев и арт-рынка, оставаясь там по сей день и становясь одновременно феноменом искусства и социальной культуры. Сотрудничество и, со временем, подчинение институциям дает новый толчок развития жанра, приобретающего массовую популярность в начале 2000-х. В начале 1990-х М. Абрамович впервые начинает преподавать искусство перформанса как отдельную дисциплину в немецком университете, продолжает выпускать книги, создает новые акции, развивает и популяризирует традиционный перформанс практически единолично.

Среди ее студентов были представители европейских, азиатских и латиноамериканских стран, большинство из которых продолжили традицию классического перформанса на мировой арене [120]. Примечательно, что ряд работ, сделанных первыми группами учеников Абрамович, как и модель учебного воркшопа, разработанная художницей, позже повторяются другими перформансистами, без каких-либо ссылок на оригинал.

На мировой статус перформанса влияет также победа работы Абрамович на Венецианском Биеннале ("Балканское барокко", 1997), отделение перформативных исследований открывается в ряде американских университетов, основным из которых является Нью-Йоркский университет, Р.Шехнер выпускает одну из ключевых теоретических работ книгу "Performance theory"(1998), появляется большое количество исследовательских работ, конференций и фестивалей. Нью-Йорк укрепляет статус главной мировой столицы современного искусства. Кураторы музея Уитни, МоМа, The New Museum, экспериментального центра The Kitchen и другие арт-пространства формируют разные направления перформанса и нового

искусства. Перформанс становится частью нью-йоркской культуры и функционирующим способом коммуникации и критики.

В конце 1980-х - начале 1990-х перформанс отличается культурологической насыщенностью. Особую актуальность приобретает тема этноса и мультикультуризма. Художники из Латинской Америки, Африки, Китая, Индии, Сербии и др. используют перформанс как возможность публичного *исследования национальной идентичности, просветительской деятельности и создания межкультурной коммуникации* (А. Мендета, Г. Гомес-Пенья, Т. Бругера и т.д.).

С увеличением популярности жанра, перформанс затрагивает все больше социально-политических болевых точек мирового общества: проблему СПИДа, наркомании, проституции, торговли оружием, половой и расовой дискриминации и проч. Подобные "громкие" акции широко освещались СМИ и получали отклик в обществе. С развалом СССР и общеполитическими мировыми изменениями, перформанс развивается в постсоветском пространстве, ряде азиатских и латиноамериканских стран, становясь главным образом языком социального протеста, критики, борьбы с репрессиями и несвободой, и частично подчиняясь национально-культурным особенностям.

Развитие перформанса в **России и ряде азиатских стран** относительно изолированных от западного современного искусства 1970-х, имеет ряд схожих черт.

Визуальный язык художественного и нехудожественного жеста и действия становится языком реформ и реакции, представляя собой как ответ на репрессивную и контролирующую политику диктаторской власти по отношению к искусству и новаторам, так и публичную рефлексию на темы войны, дегуманизации общества и коллективного страха.

На ранний азиатский акционизм повлиял поток информации о новаторских работах в Европе, Северной Америке и Японии и их документация начала 1960-х -

70-х гг. Азиатское, в частности китайское искусство перформанса 1970-80х гг. формировалось под влиянием национальной культуры и развивалось примерно по той же схеме, что и советский и частично постсоветский акционизм. В начале 1980-х гг. художники, обратившиеся в своих работах к природе акционизма, заявляют вслед за своими западными предшественниками о выходе из-под контроля институций. Образовывается китайское национальное искусство перформанса, названное *xingwei yishu* ("поведенческое искусство"), тело становится основным медиумом, позволяющим визуализировать критику китайского общества, художник приобретает социальную функцию. На десятилетие 1978 - 1989 гг. приходится китайский авангард "высокого модернизма". [223]

Однако, в отличие от Запада, централизованная авторитарная система власти Китай 1970-90х гг. контролирующая сферу искусства, обращает особое внимание на работы акционистов, часть которых подвергается запрету. В то же время, параллельно с активизацией азиатского арт-рынка, создается ряд радикальных перформансов. В конце 90-х - начале 2000-х гг. перформанс в Китае и Сингапуре расценивается как пример "негативного влияния западной культуры", попадает под негласные репрессивные меры официальных институций, ряда критиков и государства, нежелающих видеть в публичных местах и в центрах массового скопления людей отдельные провокационные акции или фестивали перформанса с участием обнаженных художников (запрет на участие в международных выставках, аресты, запрет на публикации в СМИ, неприятие термина, и т.д.) [133, с.19-20].

Развитие акционистского искусства, его диалог с потенциальным зрителем, как представителем национального общества, продолжает оставаться под контролем властей и иметь определенную, созданную национальной властью и СМИ репутацию, выработанное общественное отношение, построенное на представлениях о морали и табу. Иное восприятие к акционизму в Индонезии, где перформанс расценивается как продолжение традиции существования различных форм

национальных танца и театра, "намного лучше подготовленность и осведомленность зрителей о традициях перформативных практик в Корее и Японии" [133, с.21].

До распада СССР, падения "железного занавеса" и возникновения русского перформанса в 1990-х, российский акционизм носил маргинальный характер и существовал в рамках Московского концептуализма 1970-80-х гг. Маргинальность русского акционизма, сформированного под влиянием документации западных работ, выражалась, главным образом, в уходе как из контролируемого социального советского пространства, так и с территории искусства: большинство акций проходили на природе или в частных квартирах в присутствии небольшого количества знакомых художникам зрителей. Основными представителями советского концептуального акционизма были группы "Коллективные действия" во главе с А. Монастырским (с 1976-ого года совершавшие "поездки за город", документация которых стала в последствии одноименным многотомником), "Гнездо", Мухоморы" и др. Регулярные акции на природе, на которые группа "Коллективные действия" вывозила зрителей, становятся "акционным жанром, в котором делается содержательный акцент на эстетическом значении разных этапов пути к месту действия и формах оповещения о нем" [29, с.224].

Процесс обретал некую церемониальность, одиночные акции были нацелены не на зрителя-участника, а на зрителя-наблюдателя ("Семь ударов по воде", Н.Алексеев), акция являлась личным актом художника внутри коллектива единомышленников, осознанная маргинальность являлась ценностью и элементом, создающим контекст.

Русский акционизм как впоследствии, и русский перформанс *интеллектуален, не идеологичен, национально и культурно окрашен, основан на отсылке к российской социо-политической и бытовой действительности, в большей степени социальный, пародийный и саркастичный, в меньшей - универсальный и*

*антропоцентричный*. Авторы акций являются одновременно теоретиками, практиками, историографами, издателями и составителями словарных статей.

В контексте национальной культуры и политики зарождается *"брутальный акционизм"* русских художников поколения постсоветского периода. Работы группы "ЭТИ" во главе с А. Осмоловским и А. Бренером, созданные в эпоху политической и экономической нестабильности, используют язык действия как жест политического искусства, совершая свои акции, обращенные к власти, на Красной площади и Лобном месте. Провокационные перформансы А. Тер-Оганян ("Юный Безбожник") и физически воздействующего на свое тело О. Мавроматти ("Я не сын Бога", "Не верь глазам") стали причиной вынужденной эмиграции художников в связи с возбужденными против них уголовными делами[45]. Наиболее известным русским перформансистом, участвующим в крупнейших мировых фестивалях, становится Олег Кулик, представший в повторенном несколько раз образе "человека-собаки" - брошенного обнаженного существа в ошейнике, стоявшего на четвереньках и кусающего прохожих («Бешеный пес, или последнее табу, охраняемое одиноким Цербером», Москва, 1995; позже - Швейцария и Германия, "Я кусаю Америку, Америка кусает меня", Нью-Йорк, 1997).

В 2000-х гг. радикальный бунтарский перформанс 1990-х, сменился работами художников нового поколения - Е.Морозовой, Е.Кавылиной, А.Кузькина, Ф. Павлова-Андреевича и др., на которых повлиял классический западный перформанс и художники прошлых поколений. В это же время, к перформансу обращаются официальные институции, он становится одним из самых популярных культурных феноменов современной России, англоязычный термин входит в язык СМИ и протестной культуры.

Основные события, послужившие изменению статуса перформанса в российском массовом обществе связаны с деятельностью институций и кураторов. Цси "Гараж"

организовывает две крупнейшие выставки и фестиваль перформанса (2010-2011), которые стали культурными событиями города и привлекли широкого массового зрителя. Историческим событием в процессе восприятия и принятия перформанса российским обществом становится привезенная из Нью-Йорка на шумевшая выставка-ретроспектива "В присутствии художника" живых и задокументированных перформансов М.Абрамович, широко обсуждаемая в прессе и социальных сетях.

На сегодняшний день развитие мирового искусства перформанса происходит в двух параллельных направлениях. С одной стороны, активизируется модификация и расширение перформанса внутри жанра и в пределах поля искусства, детально рассмотренные в первом параграфе в связи с некорректным использованием термина "перформанс". С другой стороны наблюдается период последовательного образования "суррогатов" и процесса "дробления" перформанса, элементы которого заимствуются разными видами сценических искусств, протестной и поп-культурой, телевидением и СМИ.

Перформанс 2010-х гг. отходит от основных установок и независимой природы работ отцов-основателей, находясь под влиянием глобализации: он синтетичен, мультикультурен, абстрактен и зависим от человеческого прогресса. Жанр развивается на территории музея и арт-рынка, особую роль исполняет куратор, по значимости и функции практически приравняющийся к художнику - он является либо представителем художника, либо автором или соавтором планируемого перформанса (К.Шин, К. Бизенбах, Х.-У. Обрист). Появляется тип *воспроизводимого и гастролирующего* перформанса ("Ножницы и бумага" С.Абе). В ряде случаев перформансист, работающий с мировыми и национальными музеями приравнивается к статусу звезды современного искусства, приобретая мировую известность и экономический успех.

Если изначально перформанс формировался и управлялся внутри искусства, то сегодня развивается под влиянием капиталистического и техногенного социума. За счет нарушения принципов классического периода появляются новые вариации перформанса, однако создатель-художник продолжает использовать живое тело в настоящем времени и пространстве.

Создается форма «делегированного перформанса» — "акта найма непрофессионалов или специалистов из других сфер для выполнения работы присутствия и для исполнения перформанса от имени художника по его/ее указаниям"[12]. Художники "нанимают людей для воплощения характеризующих их социо-экономических категорий, таких как гендер, класс, этническая группа, возраст или инвалидность" или для иллюстрации и инсталлирования задуманного автором действия. Практически все акции одного из крупнейших художников современности Сантьяго Сьерра (Santiago Sierra ) нацелены на критику современных социально-политических условий. Он эксплуатирует тела нанятых людей, представляющих низшие классы капиталистического общества - граждан неблагополучных стран, эмигрантов, проституток, наркоманов и проч. За рекордно низкую плату, нуждающиеся люди соглашались выполнять все физические и временные требования художника, посыл работ которого часто отражался в названиях акций ("Линия в 30 см, вытатуированная на человеке за вознаграждение", 1998, Мехико; "Десятидюймовая полоса, выбритая на головах двух наркоманов, получивших порцию героина в качестве оплаты", 2000, Пуэрто-Рико; "Расстановка 30 рабочих в соответствии с цветом их кожи за плату", 2002, Вена и др.)[77]

Работы современного художника Тино Сигала, отказавшегося от термина "перформанс" в пользу собственного понятия "ситуации", основаны на контроле и вовлечении музейной публики в диалог с нанятыми им профессиональными танцорами, актерами, студентами или детьми. Представитель направления relational art, изучающего человеческие отношения внутри художественных практик, Риркрит Тиравания (Rirkrit Tiravanija) стирает границы между искусством и жизнью,

превращая пространства галереи в кухню или квартиру, куда приглашались посетители. Марина Абрамович вводит понятие "реперформанса" как способа документации перформанса, повторив классические акции прошлого для зрителей XXI века ("Семь легких пьес", 2005).

Параллельно развитию перформанса внутри институций, проходит процесс его рассредоточения. Элементы перформанса и сам термин присваиваются практически всем современным сценическим формам искусства, существуют в уличной культуре, политическом протесте, моде, рекламе и поп-культуре[167]. В результате **синтеза зрелищ и стирания границ жанра**, образуются некие "*суррогаты*" перформанса – например, актерская импровизация К.Оунса, составленная из записок пришедших зрителей ("Come to Me", 2013), этнофутуристические концерты музыкантов, сценки во время театральных фестивалей и т.д.

Отсутствие экспертного совета, единого мнения специалистов об исторических и жанровых составляющих перформанса, контроля и грамотной политики СМИ, перенасыщение современного языка действия, переизбыток нематериального искусства и количества молодых художников, обращающихся к языку акционизма, активизируют проблемы определения качества акции, ее принадлежности к жанру перформанса, зрительской дезориентации и усложнения общественного восприятия перформанса.

Основываясь на проведенном культурно-историческом анализе искусства перформанса, можно сказать, что развитие перформативного языка и структурирование жанрового своеобразия проходит по принципу "*песочных часов*" (схема 2). Предположительно модель "песочных часов", можно применить и к другим явлениям мировой культуры и искусства.

Так, искусство перформанса возникает вследствие аккумуляции элементов визуального языка авангардистских течений первой половины XX века. Далее 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 другими формами сценического искусства и общей визуальной культурой мирового общества. Классический перформанс становится частью современного эклектичного визуального языка художественной и нехудожественной действительности.

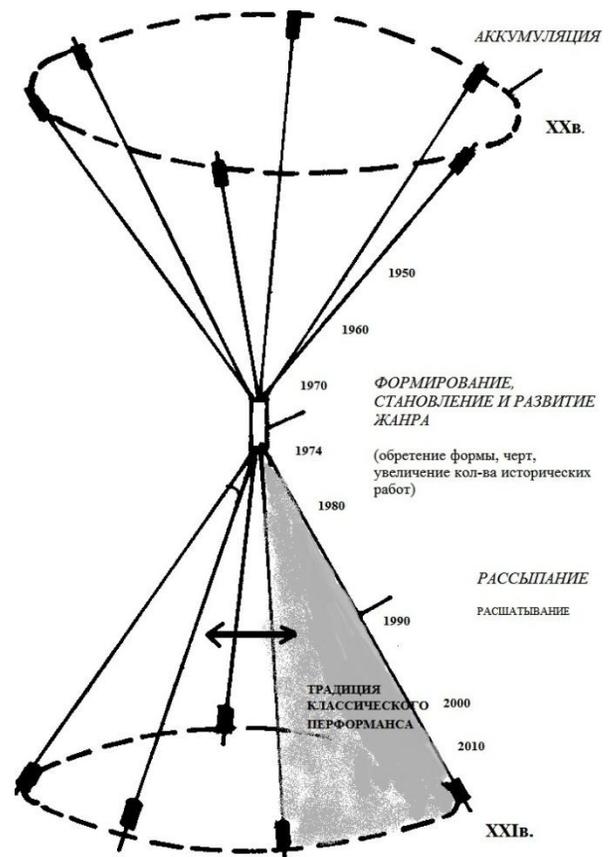
Выявленные особенности зарождения, рецепции и современной трансформации перформанса можно представить в виде следующей схемы:

(Схема 2)

1. Заимствование элементов из поэзии, театра, музыки, архитектуры, живописи, видео, кино, фотографии
2. Из синтеза зрелищ...
3. Строго антикоммерческий и антиинституциональный характер, маргинальность
4. культурное явление

Цикличность:

- обновление языка искусства



- язык коммуникации и социокультурной критики

- новое содержание выставок и фестивалей(док -я акций, живые перформансы\живые перформансы,реперформанс,делегир.перформанс,видеоперформанс)

- Нью-Йорк- один из основополагающих центров

1. Процесс "дробления", заимствование эл-тов поэзией, театром, музыкой, архитектурой, живописью, видео, кино, фотографией.

2...в синтез зрелищ

3. Коммерческий и институциональный характер, часть массового современного искусства

4.кросс-культурное явлени

### ГЛАВА III. Коммуникативные аспекты рецепции перформанса

Основной особенностью искусства перформанса, является его *коммуникативный* характер. Визуальный язык перформанса и сама форма акционизма противостоят техногенности развивающегося массового "общества потребления" (термин Ж.Бодрийяра), создают альтернативное произведение искусства в "эпоху его технической воспроизводимости» (одноименная статья В.Беньямина), усиливают ключевую роль интерактивности и иллюстрируют превосходство образа, прямого жеста и действия над мобильностью и избыточностью текстовых сообщений.

Нагота, телесность, визуализация жестокости, провокация, эпатаж, нарушение этических и эстетических правил, обращение к теме человеческого "тварного" и общественного существования, и другие элементы, определяющие классический перформанс являются способом визуального *обращения* и методом социально-психологического воздействия, направленного на преодоление процесса "дегуманизации искусства" (термин Х.Ортега-и-Гассет) и на борьбу с гуманистическим регрессом в период новой волны мирового технического прогресса.

В связи с этим, целесообразнее всего рассматривать перформанс как форму коммуникации, для анализа особенностей которой необходимо:

1. обратиться к ряду вопросов мировой философской мысли, поднимаемых в период установления классического искусства перформанса (1960-1970-ые гг.), что позволит легче анализировать и воспринимать ряд особенностей и установок жанра перформанса;
2. разработать *типологию* современного институционального перформанса, позволяющую структурировать разные типы визуального высказывания в рамках

одного художественного жанра. Также рассмотреть основные *элементы* "классического перформанса";

3. Определить особенности рецепции перформанса, рассмотрев его с точки зрения теории коммуникативного акта, где *рецептивным процессом является процесс декодирования сообщений под влиянием разноаспектных помех.*

Будучи жанром эпохи неоавангарда, перформанс формировался не только в атмосфере послевоенной социально-политической действительности, но и под влиянием постмодернистской философии и критической мысли. Витавшие в воздухе идеи третьей четверти XX в. отразились одновременно в ряде работ по философии искусства (теория) и в художественных направлениях, среди которых ярко выделяется акционизм (практика и визуализация). Фундаментальные философские труды разбирали как социальные проблемы и изменения, так и новый характер художественных произведений и тенденций в искусстве, что также демонстрировалось реагирующим акцианизмом - визуальной иллюстративностью языка и самим существованием явления.

Одной из главных *взаимопроникающих тем* стала проблема *интерактивности*, являющаяся определяющей основой перформанса как коммуникации. Ценностью личного интерактивного участия зрителя является его социальный характер, порождающий общую ответственность за происходящее. Вовлекая зрителя в произведение искусства, художники и теоретики воплощали идеи максимального приближения искусства к жизни через сотрудничество и социальный опыт, что в свою очередь влияло на ход общественного развития в целом. Таким образом, разработки внутри поля искусства должны были вторгаться в «поле культуры».

Подобные идеи отражены, например, в труде создателя художественно-политического движения "*Ситуационистского интернационализма*" Ги Дебора. В работе "*Общество спектакля*" (1967г) французский философ критикует массовую культуру и общественные отношения между людьми, превратившихся в созданный политикой (тоталитарное управление условиями существования), экономикой (общество потребления), СМИ ("троянский конь" и орудие диктата) и культурой спектакль [28,с. 184]. Искусство должно избавиться от подчинения условиям спектакля, в котором существует, через бунт, плагиат, искажение и акт протеста.

Повлиявшие на ряд мировых интеллектуалов, арт-групп, радикальных художников и Французскую революцию 1968 года ситуационалисты продолжали традиции авангарда, критикуя общество потребления и вторгаясь на территорию политики, в том числе с помощью акций и провокаций (распространение листовок, публикация памфлетов, организация бунтующих студенческих групп и т.д.).

Философия реформаторства и попытки авторов вовлечь зрителя в произведение искусства отразились в большинстве художественных направлений, начиная с 1960-х гг. - от знаменитого утверждения Й.Бойса о том, что "любой человек является художником", способным изменить окружающий его мир, до подхода М.Абрамович, создающей техники работы со зрителями, которые направлены на преобразование современного общества.

Обсуждаемые с 1950-х гг. вопросы о взаимоотношениях искусства и социума, новой роли реципиента (читателя, зрителя, слушателя), пересмотре функций автора и искусства в целом представлены в книге Клер Бишоп "*Participation*"(2006), объединившей ключевые тексты философов, теоретиков искусства и художников [136, С.208].

П.Бюргер ("*Теория Авангарда*",1974) говорит об относительности автономности искусства, которая иллюстрируется в разработанной типологии

развития, институционализации и коммерциализации европейского искусства ( религиозное, дворцовое, буржуазное) на основе трех элементов: цели или функции искусства, типа производства и типа восприятия [135,с.47-48]. "Авангард, по Бюргеру, совершил покушение на «статус искусства» в буржуазном обществе, то есть на условия создания, распределения и рецепции искусства с целью разрушить автономность искусства и перенести его в практику жизни." [43]

Представители "*рецептивной эстетики*" (reader's response theory) Умберто Эко и Ролан Барт затрагивают коммуникативные аспекты взаимоотношений реципиента и художественного произведения. В авторитетном труде У.Эко "*Открытое произведение*" (1962) ученый разбирает феномен "открытого" (художественного) произведения, условиями функционирования которого являются необходимость свободы, множество интерпретаций и соавторство: *восприятие произведения искусства является одновременно и его интерпретацией, и его исполнением.* "... Произведение искусства — это принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означающем. ... Многозначность становится (в современных поэтиках) одной из ясно определенных установок автора, задачей, которую надо осуществить прежде прочих". "Поскольку нередко для того, чтобы осуществить эту задачу, современные художники обращаются к идеалам ненормальности, неупорядоченности, случайности, неопределенности результатов", автор также исследует проблему "диалектической связи между «формой» и «открытостью»" и делает попытку установить " в каких пределах то или иное произведение может быть максимально многозначным и зависеть от деятельного вмешательства человека, который его воспринимает, не переставая, однако, быть «произведением»." [112,С.6-7]

В знаменитом эссе Р. Барта "Смерть Автора" (1968) утверждается абсолютная независимость смысла произведения от намерения и личности автора, и главенствующая значимость индивидуального активного восприятия читателя,

вследствие чего и формируется смысл. Читатель должен быть свободен от информации о биографии и критического толкования авторского замысла для более "чистого" и объективного восприятия и самостоятельной интерпретации. Он создает смысл, существующий столько, сколько длится восприятие и осмысление произведения: " Читатель - это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель - это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст." [9, С.390]

В перформансе отражены темы, разобранные как Эко (*множественность интерпретаций, непредопределенность восприятия и двойственная природа создателя как условия существования произведений*), так и герменевтические вопросы, поднятые Бартом (*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.

Под влиянием французского режиссера и автора концепции "театра жестокости" Антонена Арто, Ж.Делез вводит философское понятие "*тело без органов*" (1969), продолжая обсуждения темы телесности и эксперимента. Общий подход Арто ("Театр и его двойник", 1938) впоследствии отражается в темах и формах акционизма и повторяется в классическом перформансе 1970-х как новой форме

сценического языка. Арто говорит о крайней степени "истощения" восприимчивости публики, нуждающейся в новом театре, который "разбудит и наши нервы, и наше сердце" и который "что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью"[7, С.91,96]. Единственное, что действительно воздействует на человека, — это жестокость, которая понимается как идея отказа от поэтических образов, высвобождения и творческого действия "доведенного до крайности и до своего логического предела". Противопоставленный "'отфильтрованной машины кино" Театр жестокости предлагает вернуться к "идее физического постижения образов и средств погружения в транс". Он направлен на активирование чувственной витальности массового зрителя через катарсисное переживание: "Мы хотели бы создать из театра реальность, в которую действительно можно было бы поверить, — реальность, которая вторгалась бы в сердце и чувства тем правдивым и болезненным ожогом, который несет с собою всякое истинное ощущение." [7,С.93]

Утверждение Арто о том, что тело не есть организм, а органы являются ограничивающими его врагами-паразитами, взято за основу введенного Делезом понятия "тела без органов". В определенной степени оно схоже с идеей Барта об индивидуальном независимом восприятии текстов и временного существования смыслов одного и того же произведения. Тело без органов представляет собой нулевую интенсивность, отсутствующую стабильность, виртуальность и неоформленную материю, равняющуюся энергии; это "пустое тело" свободно наполняемое принципиально временными вариативными органами. "В этом аспекте семантическая фигура "пустых тел вместо наполненных" у Делеза и Гваттари аналогична семантической фигуре "пустого знака" в постмодернистской текстологии, основанной на радикальном отказе от идеи референции"[63]. Другим предметом системы восприятия изучаемый Делезом на примере рецепции

кинематографа становятся «несобранный» (не-индивидуализированный) субъект и природа аффекта[31,с.65-82].

Для полноты теоретической и философской базы восприятия коммуникативных особенностей языка акционизма и визуализированной жестокости, присущей телесному радикальному перформансу необходимо также упомянуть фундаментальный труд теоретика Теодора Адорно "*Эстетическая теория*" (1970) , являющийся подробным многоаспектным анализом природы искусства модерна, и работу антрополога Рене Жирара "*Насилие и священное*" (1972) рассматривающего насилие, жестокость и жертвоприношение как составляющие человеческого существа и основы создаваемого им общества и культуры.

Адорно обращается к вопросам морального, этического и эстетического содержания произведения искусства, категориям безобразного и прекрасного, визуальному языку страдания, проблеме социального комментария и эксперимента, упадка жанров, прогресса, сублимации и общественной рецепции искусства и т.д. Говоря о природе восприятия нового искусства в целом, он отмечает: "То, что враги нового искусства, обладающие более тонким инстинктом, нежели его боязливые апологеты, называют негативностью искусства, является воплощением всего, что вытеснено официальной культурой. А вытесненное притягивает к себе, манит. Наслаждаясь вытесненным, искусство воспринимает и все то зло, все то уродливое и жестокое, что олицетворяется в принципе вытеснения, вместо того чтобы просто, хотя и тщетно, протестовать против него. Именно то, что искусство выражает это зло посредством идентификации с ним, предвосхищает победу над злом, лишает его власти и силы; именно такой способ борьбы с ним, ..." [3, с.30].

Разбирая пример музыкального произведения, Адорно выделяет одну из главных функций языка (нео)авангарда по отношению к обществу и к самому

искусству: "взамен традиционной классификации — «низкое» и «высокое» искусство — Адорно вводит термины «халтура» и «авангард». Под халтуру подпадают, таким образом, все прежние классики — в особенности, чувствительный Чайковский, обещающий сладкое утешение. Так называемая возвышенная, «серьезная» музыка приспособляется к уху современного слушателя, сформированному шлягерами и неспособного к концентрированному восприятию. Погоня за успехом на рынке, конкуренция с чисто коммерческими творениями преобразует былую святошу, превращая ее в наперсницу прежде презираемой «низкой» музыки... . Сегодня только радикальная музыка модерна, избегающая ловушки культурной индустрии, может выполнять высокую миссию искусства — оставаться прибежищем всего чистого, не затронутого печатью калькулирующей рациональности"[93,С.157].

Генезис общественных отношений, основанный на насилии, агрессии, жертвоприношении и их рецепции - тема, публично визуализируемая и изучаемая перформансом с момента его зарождения. Теоретическая работа "Насилие и жестокость" Р. Жирара, выпущенная в тот же исторический период, объясняет энергию накапливаемого насилия в обществе через разработанную ранее теорию "миметического желания" - желания одного человека завладеть объектом, желаемым также соперником и преодолеваемым с помощью замещения: "все ритуалы - от каннибализма южноамериканских индейцев тупинамба до греческих мистерий и - в конечном счете - распятия - сводятся к одному: убийству "козла отпущения", жертвы, "учреждающей единство группы одновременно и против, и вокруг этой жертвы". Лишь в жертве мы обретаем единство, без "козлов отпущения" общество немислимо"[30].

Ключевые философы, антропологи и теоретики искусства исследовали как язык художественного действия и новых функций современного искусства, так и основные

междисциплинарные темы, возникшие одновременно в разных сферах культуры и общества в период расцвета языка акционизма и становления перформанса.

Можно сказать, что перформанс является собой *иллюстративную "визуальную культурологию"*, также как и феномен современной мировой культуры, продолжая отражать и обращаться к ней с помощью прямого художественного жеста. Сформировавшая провокативная и коммуникативная природа языка акционизма, возрастающая популярность перформанса и его историческая модификация, сложность распознавания жанра как на зрительском, так и на профессиональном уровне требует его структурализации и элементного анализа.

### 3.1. Типология и элементы институционального перформанса

В связи с появлением большого количества смежных форм визуального искусства и размыванием границ жанра, усложняется процесс его распознавания и восприятия, и возрастает необходимость в классификации перформанса. Предлагаемая **типология перформанса** базируется на выборе ключевой основы, *«ядра»* акции – *главствующего элемента или черты*, на которую делается акцент и которая представляет собой основную силу воздействия. Некоторые работы, однако, могут относиться сразу к *нескольким категориям* (введенным или существующим ранее) или не входить ни в одну. Отметим, что речь идет об утвердившемся *институциональном перформансе*, составляющем часть музейных и фестивальных программ.

#### 1. «Телесный» перформанс

а) *«радикальный»* или *«экстремальный»*: физическое, часто разрушительное воздействие художника на собственное тело (иногда с помощью зрителя - «Сними девочку» Е.Кавылиной), преодоление болевого порока, изучение

возможностей тела, границ жизни и смерти, иногда достижение коллективного катарсиса и переживание трансцендентного опыта. Чаще всего носит мазохистский, жертвенный, провокативный и\ или протестный характер. (Например: работы перформансистов 1960-70-х гг., Я. Чжичал "Сажая траву", "Человек-собака" О.Кулика и т.д.)

b) *«откровенный»*: обнаженное тело без радикального физического воздействия; обнажение интимного, уязвимость, открытость, естественность, гендерная спецификация, усиление темы работы. Разрушение и выделение границы "общественное – личное". ( например: «Путь арт-самки» Л.Морозова и т.д.)

c) *"изнуряющий"*: исследование пределов физической силы человеческого тела.

## 2. «Экзистенциальный» перформанс

(может включать также «телесный» (воздействие на тело через изнеможение) и «психоментальный» (воздействие на сознание)).

Философствование через действие или бездействие, поднятие вопроса о человеческом существовании, переживание трансцендентного опыта. Часто характеризуется длительностью, монотонностью, уединенностью, физическим изнеможением (например: "Doomed", 1975. К.Берден, работы Т.Сье).

## 3. «Психоментальный» перформанс

Воздействие на мозговую деятельность, изучение собственного сознания, подсознания и психики, шаманские техники вхождения в транс и т.д. (Например: «Ритм 2», М.Абрамович)

## 4. «Ритуальный» перформанс

Ритуализация действия, ритуал как культурологическая основа, превращение перформанса в ритуал. ( Работы М.Коатеса)

## 5. «Карнавальный» перформанс

Доминирование гротеска, игровое начало ( Например: работы Г. Виноградова, "Синие носы")

## 6. «Бытовой» перформанс

«кухонный» или «повседневный». Перенесение повседневных действий или быта в контекст искусства («Kitchen show» Б.Бейкер)

## 7. Общее. «Тематические» перформансы

(основа – рефлексии на тему, повод, ответ)

- культурологические
- социо-политические
- этнические
- протестные
- (авто)биографические

## 8. «Техногенный» перформанс

- Видеоперформанс (входящий в широкое собирательное понятие "цифрового перформанса" [145])

-интернет-пеформанс (Например: А.Elsenaar "rEmote", Stelarc "Ping Body")

## 9. «Инструктивный» концептуальный перформанс

Предполагаемый перформанс или акция, который должен быть исполнен зрителями согласно оставленной инструкции художника ( Например: “Body pressure” Б.Науман, 'Black Dragon: For Family Use', М.Абрамович)

## 10. Делегированный перформанс

Реперформанс, ситуации ( М.Абрамович, С.Сьерра, Т.Сигал)

Еще одной темой, не теряющей свою актуальность на протяжении всей истории развития перформанса, является вопрос о том, что делает живое выступление или акцию перформансом и каковы его основные элементы. Необходимо отметить, что в данной работе мы рассматриваем **классический** «живой» **перформанс**, характер которого отражен в рабочем определении, данном в первой главе исследования. Главным образом он основывается на таких составляющих как: *тело* и *сознание* художника, и принципе *соучастия* в настоящем времени и пространстве, которые определяют *подлинность* произведения.

Разделим классический перформанс на **два вида**:

### 1. "Сольный"

(главная сила - исполнитель. Перформанс регулируется и зависит от художника. Носитель ответственности, воздействующий)

### 2. Прямо партисипаторный

(зрительская партисипаторность (участие) и\или интерактивность\* ( взаимодействие) являются необходимым условием, создают, дополняют или завершают работу. Возложение ответственности.)

\*По своей сути перформанс априори пассивно-интерактивный, т.к. зритель всегда существует как свидетель или созерцатель сольного перформанса)

Рассмотрим подробнее *элементы*, определяющие и отличающие классический перформанс от других форм нематериального искусства:

**1. Художник** (живой исполнитель, автор, идеолог, провокатор и визуализатор). Действие или бездействие художника, как существа переживающего перформанс, является основой акции. Авторство перформанса всегда принадлежит художнику. В случае создания акции не-художником, называть ее перформансом неправомерно. Энергетическая сила воздействия и эффект присутствия художника-исполнителя определяют качество акции и напрямую зависят от концентрации и

психофизической подготовки перформансиста, также как и от способности контроля энергии. Личность художника является определяющей для перформанса. В зависимости от репутации, энергетической силы, концепции, самопозиционирования и идейно-философских взглядов он анонимен или публичен, что влияет на восприятие личности и произведения. Мировая популярность отдельных акционистов и перформансистов ( Нитш,Бойс,Абрамович) меняет общепринятое представление о художнике как о живописце или искусном профессионале, создающим материальные произведения искусства или произведения, подчиненные представлениям о "правильных" эстетических нормах. Личное присутствие перформансиста и телесный характер работы определяет крайнюю степень личностного присутствия в настоящем.

С историческим развитием перформанса формируется *два типа художника-акциониста*:

1. Художник, реформирующий язык искусства, определяющий его критерии, призывающий к смене его восприятия, пересмотра ценностей и функций. Сфокусированный на вопросах, находящихся внутри поля искусства. Изучает себя, воздействует на публику напрямую.
2. Художник, преобразующий «поле искусства» в «поле культуры», нацеленный на изменение общества через практики и идеи, транслируемые посредством художественных практик.

Существует также нерешенный вопрос принадлежности исполнителя к статусу художника-перформансиста и вопрос о критериях этой принадлежности. Чаще всего он решается обзором работ, которые указывают на деятельность художника-акциониста в этом жанре и, иногда, его влияния на жанр. В случае с начинающими художниками или художниками, работающими в других жанрах, необходимо

рассмотреть остальные составляющие акции и их соответствие "правилам" перформанса.

**2. Время** (настоящее или задокументированное настоящее). Играет важную роль как элемент перформанса, как тема перформанса и как материя перформанса, с которой работает художник. Условие осуществления происходящего в настоящем времени обеспечивает подлинность перформанса, меняет функцию и восприятие произведения и влияет на трансформацию взаимоотношений художник-зритель в общем и частном смыслах. Изначально спланированный, но не отрепетированный перформанс должен быть засвидетельствован в момент своего осуществления и провокации ответной реакции - присутствием зрителей и\или документацией. Также время является основной категорией длительного "экзистенциального" перформанса и становится контекстом в многочасовых и монотонных работах. Преодоление\удаление категории времени является основой техники восприятия перформанса и других длительных форм нематериального искусства, разработанной М.Абрамович и делает перформанс осуществляющимся визуализированном практическим экспериментом экзистенциального философствования.

Категория времени также затрагивает тему актуальности исторических работ в современной действительности (документации) и ставит под вопрос однозначность правила о настоящем моменте. С одной стороны, перформанс культивирует идею о том, что "ограниченное количество людей в рамках определенного времени и пространства получают ценный опыт, который не оставляет видимых следов"[225,С.39], с другой стороны, существуют также "невидимые" следы - продолжающееся после акции многодневное ее осмысление и воздействие на участвовавших [225,С.14].

**3. Пространство** (выбранное художником и выделенное заранее). Пространство перформанса менялось параллельно историческому развитию жанра - от свободной антиинституциональной маргинальности к институализации и сопутствующим правилам существования. Так как о перформансе должно быть объявлено заранее (хотя бы для части свидетелей\зрителей), также отдельно выделяется выбранное заранее пространство (чаще всего - галереи, музеи, улица и др.). *Оно определяет контекст перформанса и напрямую влияет на его восприятие.* Имеет значение как историческая и функциональная составляющая пространства (частный музей или государственная галерея, здание бывших органов власти, больница или тюрьма, двор художественного института или центральная улица оккупированного города и т.д.), так и его форма (размер, светопроницаемость, форма, пустота или наполненность предметами, вмещаемость, цветовое решение и проч.). Пространство может восприниматься как "намоленное место" как художниками и критиками, так и обществом, т.к. аккумулирует опыт работ художников прошлых лет. ( Например: музей С.Гуггенхайма в Нью-Йорке и серия перформансов "Семь легких пьес", 2005).

**4. Контекст.** Является основополагающим элементом современного искусства. Именно художественный контекст отличает предмет, действие или пустоту от произведения искусства, состоящего из тех же составляющих. В искусстве перформанса контекст можно назвать третьим по важности элементом, без которого не могут существовать первые два: художник и зритель. Контекст в первую очередь определяется пространством, а не мыслью или философией, которую транслирует перформанс (в этом случае речь скорее просто идет об акции). Это происходит на уровне как перформанса художественного, живущего в рамках жанра, так и на уровне исполнения в общей культуре ("performance" по Шехнеру), начиная от ритуальных действий, заканчивая социальными акциями. Известная фраза Абрамович « если человек печет хлеб в пекарне – он пекарь, а если художник печет хлеб в музее – это перформанс. Все дело в контексте» доведена до максимального

упрощения в рамках разговоров о сущности искусства перформанса с целью обозначить значимость контекста для всех категорий реципиентов, включая консервативного «закрытого» зрителя.

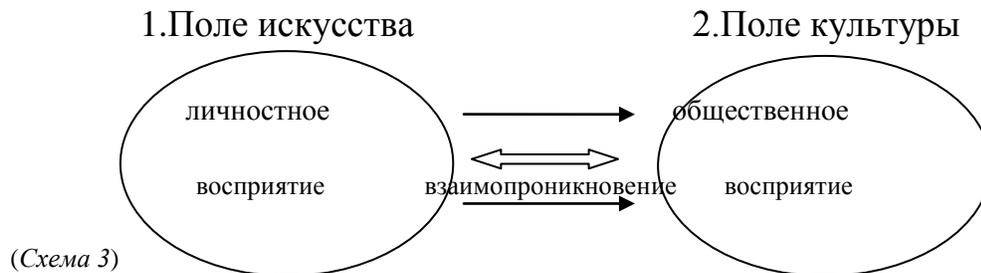
**5. Публика (свидетель, (со)участник, реципиент; ценность личного опыта).** В ключевом сочетании "перформанс-зритель" оба элемента существуют в 3-х ипостасях: перформанс - культ. феномен, жанр и отдельное произведение жанра; зритель - представитель национального\интернационального или профессионального сообщества, единица присутствующей публики, человек вне национальных, возрастных, гендерных или социальных рамок (См. Схему 4 "Уровни восприятия"). Прямое или косвенное наличие зрителя как обязательное условие осуществления акции определяет коммуникативную особенность перформанса, являющегося обращением и нуждающемся в обнародовании. Так, одновременно осуществляется индивидуальная и коллективная коммуникация через эмоциональное или\и физическое взаимодействие.

### 3.2. Перформанс как коммуникативный акт

Перформанс изменил роль музейной публики, спровоцировав создание и утверждение нового механизма восприятия: в отличие от невидимого зрителя, смотрящего на конечный продукт материального произведения искусства (картины, инсталляции, видеоарт и проч.), у зрителя перформанса появляется новая функция соучастника, который разделяет *ответственность* за происходящее, приобретает *значимость* и часто становится объектом индивидуального *внимания*. В зависимости от вида и типа перформанса активизируется: пассивное "*внутренне*" *восприятие*, основанное на эмоциональных переживаниях, возникновении эмпатии или психологической непереносимости (Например: радикальные "Губы Томаса" и доведенные до состояния катарсиса зрители), или "*внешнее*" *действенное*

*партисипаторное восприятие*, выражающееся в вовлеченности в интерактив, прямом взаимодействии, полноценном соучастии и соавторстве процесса ( Й. Оно "Cut piece", зрители резали одежду художницы). Таким образом, происходящий в настоящем времени и пространстве перформанс приобретает характер *личного контакта*.

Анализируя особенности рецепции искусства перформанса как жанра и как отдельного произведения этого жанра, мы рассматриваем его **восприятие в двух территориальных полях ( по аналогии с "микро-" и "макрокосмом" Карлсона):**



**1. Поле искусства (1)** - "внутренняя" территория, чаще всего - музеи, галереи, пространства искусства. Перформанс рассматривается как жанр, представленное произведение, визуальный язык. Реципиенты - пришедшая публика, профессиональное сообщество (исследователи, критики, художники, кураторы), случайные свидетели, смотрители.

**2. Поле культуры(2)** - общая "внешняя" территория социокультурной действительности. Перформанс рассматривается как явление культуры, отдельное событие, часть современного искусства, визуальный язык, провокация, протест,

жест. Массовое восприятие "со стороны" проявляется в критике, обобщениях, государственной и общественной реакции на язык акционизма, формировании предубеждений и оценок, также как и непонимании, незаинтересованности, метафоризации и подмене понятий. Реципиенты - массовое общество, СМИ, государство, соц. институты.

Коммуникативная природа перформанса и его перманентная роль *обращения* способствуют *взаимопроникновению* элементов двух «полей»: вторжение на территорию общества, общественный резонанс, превращение в культурный феномен (например: "В присутствии художника" 2010), возрастание популярности, появление знаменитых художников и т.д., обуславливают переход в «поле культуры»; модификация, ответная реакция-комментарий, отраженные в содержании произведения, востребованность или возврат к маргинальности, и проч. - факторы, влияющие на «поле искусства».

Помимо упомянутых выше хрестоматийных работ представителей рецептивной эстетики, пример которых позволяет предпринять попытку создания метода анализа рецепции перформанса, необходимо также обратиться к теоретическим разработкам Ю.М.Лотмана, посвященным вопросу восприятия «текстового и внетекстового» художественного произведения<sup>11</sup>. Лотман, как и большинство представителей рецептивной эстетики, отмечает, что «специфика художественных коммуникаций, частности, состоит в том, что код воспринимающего всегда в той или иной степени отличается от кода передающего». Отличия могут быть определены «культурным опытом личности, спецификой психологической структуры, но это могут быть и глубокие социально-исторические черты культуры, которые или делают художественное восприятие текста невозможным, или глубоко его переосмысливают» [56, С. 269–281]. Таким образом, говоря о реципиенте в процессе художественной коммуникации, выделяются важные для нашего

---

<sup>11</sup> Базовая работа – «Структура художественного текста»

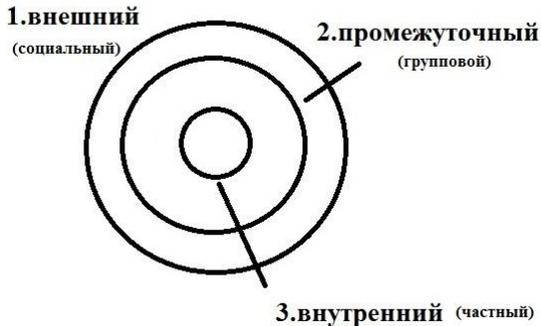
исследования *факторы: культурного влияния, общественного влияния и личностных особенностей.*

Другой важный аспект особенностей процесса восприятия визуального художественного произведений, затронутый Лотманом, связан с ожиданиями реципиента и этапами рецептивного процесса: «Отправляясь в кино, вы уже имеете в своем сознании определенное ожидание, которое складывается из внешнего вида афиши, названия студии, фамилии режиссера и ведущих артистов, определения жанра, оценочных свидетельств ваших знакомых, уже посмотревших фильм и т.д. (...) вы определяете контуры своего ожидания, которое имеет определенную структуру, основанную на вашем предшествующем художественном опыте. Первые кадры демонстрируемой ленты воспринимаются вами в отношении к этой структуре, и если произведение не дало вам ничего нового, авторская модель мира оказалась заранее заданным штампом...Но возможно и другое: в определенный момент реальный ход фильма и ваше представление о его долженствовании вступают в конфликт, который по сути дела представляет собой разрушение старой модели мира, иногда ложной, а иногда просто уже известной, представляющей завоеванное и превратившееся в штамп познание, и создание новой, более совершенной действительности» [56, С.273-274]. Здесь семиотик обращает внимание на процесс восприятия - от заранее обусловленных установок «извне» до прямого личного «столкновения» с произведением искусства и осуществляющейся рецепции в момент этого «столкновения».

Так, следуя теоретическим разработкам представленных теоретиков Р.Барта, У.Эко, А.Арто, М.Фуко М.Ю. Лотмана, поднимающих вопрос особенностей восприятия произведения искусства в процессе коммуникативного акта, а также предприняв попытку анализа коммуникативных особенностей рецепции искусства перформанса в современной культуре, предположим, что **зрительская рецепция** перформанса в изначально широком, общественном, и узком, личностном, смысле может быть

рассмотрена как состоящая из трех **уровней рецепции** и развивающаяся по направлению от "общего к частному".

**Основными критериями являются:** 1.реагирующий реципиент; 2.доминирующий фактор влияния; 3.степень интерактивности с художником; 4. специфика реакции\ответного сообщения реципиента, 5. зависимость от рецепции окружающих.



(Схема 4)

**1.Социальная рецепция, внешний уровень.** Чаще всего в «поле культуры» и "коллективного интеллекта" [54].Создается и формируется под влиянием "внешних" национально-культурных, политических и религиозных факторов - "вторичным коллективным разумом культуры"[55], обусловлено общественным отношением к перформансу в культуре, уровнем общих знаний и историческим развитием социума, также как и официальным положением перформанса в «поле искусства». Уже существующее общее отношение к перформансу воздействуют на частное восприятие языка акционизма отдельным индивидуумом. Реципиент – общество и отдельные представители определенного социального общества., фактор влияния – социокультурный, степень интерактивности – низкая, зависимость от рецепции окружающих – высокая.

**2. Групповая рецепция, промежуточный уровень.** В «поле искусства». Рецептивный процесс одного зрителя осуществляется внутри группы зрителей и напоминает групповой опыт восприятия спектакля или концерта с той существенной разницей, что зрители наблюдают не только художника, но и друг друга. Соответственно, на частное восприятие отдельного зрителя воздействует реакция и присутствие остальных. Реципиенты – пришедшие зрители, они же представители социального общества. Фактор влияния – окружение. Степень интерактивности и специфика реакции зависит от типа перформанса. Зависимость от рецепции окружающих – средняя (так как прямо или косвенно вовлечен непосредственно в происходящее).

**3. Частная рецепция, внутренний уровень.** В «поле искусства», чаще всего во время *телесных, экзистенциальных, ритуальных и психоментальных перформансов*. Представляет собой интерперсональные взаимоотношения художник-зритель, основанные на личном опыте коммуникации и существующие вне зависимости от присутствия или отсутствия других. Осуществляется при полном эмоциональном и интеллектуальном, а в случае с интерактивной работой, и физическом взаимодействии и погружении в процесс. В случае присутствия остальной группы зрителей, усиливается эффект коллективной причастности к единому ритуальному действию. Реципиент – отдельная личность, фактор влияния – личностные особенности, степень интерактивности – высокая, личное вовлечение и сотворчество, специфика реакции – кодирование ответного сообщения адресанту в момент рецепции, зависимость от рецепции окружающих – минимальная, реакция – независимая.

Если первые два уровня восприятия включают элемент *насаждаемой субъективности*, то на третьем, самом глубоком уровне, субъективность восприятия формируется самостоятельно и независимо, создается внутри смотрящего им самим, его субъективным переживанием и личностной реакцией на происходящее.

*Трехуровневый процесс восприятия - от знакомства и оценки к личностному переживанию*, иллюстрирует два этапа раскрытия универсальной природы перформанса: если на первом и частично втором уровнях, публика национально, социально и культурно обусловлена (первый этап), то на третьем, глубинном уровне, происходит унификация и высвобождение публики в случае личного переживания. Здесь зритель функционирует и идентифицируется как живой человек вне национальных, культурных, социальных, возрастных и гендерных рамок, в чем совпадает с художником (второй этап). В данном случае, перформанс представляет собой некий "антропоцентрический акт". Именно через возможность или невозможность достичь второго этапа (ликвидация или ослабление культурно обусловленных категорий "хорошо-плохо", "красиво-некрасиво", "грех - не грех", "допустимо- не допустимо" и т.д.) открывается вся особенность первого.

Реципиент может пройти все три уровня или остаться на одном из двух. При передаче информации и обнародовании личной оценки опыта частного восприятия, зритель создает для другого реципиента первый внешний уровень социального восприятия.

Помимо уровней восприятия перформанса, можно обозначить также **три типа восприятия**<sup>12</sup>. Они основаны на четырех особенностях визуальной перцепции действия - эмпатии, чувствительности, критики (оценочности) и компаративистике:

1. **эмоциональный** (обусловлен психотипом, общественными табу, уровнем чувствительности, морально-этическими принципами, подготовленностью и т.д.)
2. **ментальный** (интеллектуальная критика, считывание смыслов, оценка, рефлексия. Обусловлен внутренней культурой, образованием, профессией и

---

<sup>12</sup> Данный экспериментальный подход был применен во время полевых исследований для анализа особенностей восприятия серии разнотипных перформансов российской публикой, представленных на выставке "Марина Абрамович. В присутствии художника" в Москве в 2011 году. Подробнее в гл. V данного исследования.

принадлежностью к тому или иному национальному обществу) На ментальном уровне возможен процесс "взаимопораждения смыслов" - иное понимание созданных действий и образов.

3. **ассоциативный** (обусловлен культурным и социальным уровнем, и принадлежностью к тому или иному национальному обществу )

*(Различаемые в теории, на практике данные типы могут переплетаться).*

Ряд тем, затрагиваемые в процессе рассмотрения визуального языка перформанса и его коммуникативной природы, совпадают с вопросами смежной и более развитой области театральные исследований. Основная база изучения силы публичного выступления и жеста относится семиотике сценического театрального действия, схожего с визуальным языком акционизма по ряду параметров и способов функционирования.

О важности внешних способов выражения текста в сценическом пространстве, силе воспроизведения действия и природе катарсиса говорил еще Аристотель в 4 в до н.э. Им же была придумана первая модель коммуникации – «речь - оратор – слушатель», которая впоследствии развивалась многими учеными, занимающимися применением теории коммуникации в разных областях гуманитарного знания.

Знаковой системой театра первыми занялись участники Пражского лингвистического кружка, позже ставшего научной школой, посвятившей себя структурной лингвистике. Созданный в 1926 году чешским лингвистом Вилемом Матезиусом, он просуществовал до начала 1950-гг, объединив таких выдающихся ученых, как Н. С. Трубецкой, Р. О. Якобсон, Я. Мукаржовский, П. Г. Богатырев и др. Сделанное в рамках языка было перенесено на театр - в 1930-е годы, появляются работы теоретиков Я. Мукаржовского ("Структурный анализ работы актера", 1931), О. Зиха ("Эстетика драматического искусства: теоретическая драматургия", 1931), П.Богатырев и Т.Ковзан( "Литература и спектакль", 1975), которые изучали

театральную постановку со структурной точки зрения, воспринимали ее как знаковую систему и анализировали каждый ее элемент.

Применяя сосюрговскую дефиницию знака к театральному искусству, Я. Мукаржовский утверждает, что означающее – это сам спектакль, а означаемое – это «эстетический объект», находящийся в сознании публики. Я. Мукаржовский, как и Зих, отрицает доминирующую роль текста в театре и считает, что текст пьесы представляет собой часть макро-знака (единого текста-спектакля), главная сила которого заключена в производимом на публику эффекте [176]. Утверждение Мукаржевского и Зиха о взаимосвязи систем театра, воспринимающихся, оцениваемых и функционирующих в сознании публики, рассматривают, таким образом, театральную постановку как прагматически направленный коммуникативный акт. Мы применяем тот же подход к анализу перформанса.

"Органическая связь между культурой и коммуникацией составляет одну из основ современной культурологии. Следствием этого является перенесение на сферу культуры моделей и терминов, заимствованных из теории коммуникаций" [54,С.163].

Для изучения коммуникативной природы искусства перформанса и более подробного разбора элементов и особенностей его восприятия, необходимо также обратиться к основам теории коммуникативного акта и рассмотреть перформанс через *модель коммуникации* (куда включены *внутриличностный* (самопознание и рефлексия художника, самопознание и рефлексия зрителя), *межличностный* (художник-зритель), *межгрупповой* (публика) и *массовый* тип коммуникации).

Из множества существующих разнотипных моделей коммуникативного акта, разработанных Г. Лассвелом, М.Лотманом, У.Эко, К.Юнгом, Т. Ньюкомбо и др. теоретиками [80], для анализа перформанса берем за основу две схожие модели

коммуникации: шумовую модель **Шеннона-Уивера** и дополненную классическую модель **Р. Якобсона**.

Предложенная в 1949 году американскими учеными Клодом Шенноном и Уореном Уивером линейная модель, касалась в первую очередь, коммуникации с помощью технических средств в сфере информатики, однако вскоре ее начали применять в области образования, инженерии, психологии, социологии и лингвистики.

Ярким примером использования модели Шеннона-Уивера в качестве основы для создания своей собственной, является работа лингвиста и литературоведа Романа Якобсона. Взяв за основу эту модель, ученый рассмотрел проблему соотношения поэтики и лингвистики, задаваясь в том числе вопросом о том, благодаря чему речевое сообщение становится произведением искусства.

В нашем случае, выделение модели Шеннона - Уивера связано с введенным Шенноном элементом **шума** или **помехи**, которые практически неизбежно возникают в процессе коммуникации между адресантом и адресатом, и искажают получаемое сообщение [86,С.230].

Примененная к анализу акта речевого общения модель Якобсона состоит из шести компонентов, каждому из которых соответствует своя функция [115,С.197-199]:

1. Адресант (= кодирующий, посылающий сообщение адресату)
2. Адресат (= декодирующий, получатель сообщения)
3. Контекст
4. Код
5. Канал

## 6. Сообщение

Если Шеннон говорил о внешних помехах, происходящих во время скорости передачи сообщения и искажающих восприятие и понимание информации (ошибка, неполное сообщение, иной смысл и др.), то с точки зрения Якобсона, помехи могут быть также внутренними - например, эмоциональное состояние говорящего (эмотивная функция), лингвистическая некомпетентность говорящего, внимание слушающего и т.д.

В виде схемы преобразованная модель коммуникации выглядит следующим образом:



Охарактеризуем элементы коммуникативной модели применительно к перформансу в 1) «поле искусства»; 2) в «поле культуры»:

I. **В «поле искусства»** (ограниченное и обусловленное пространство, перформанс как происходящее событие)

- **Адресант**, кодирует и отправляет сообщение. Возможно, выделить трех адресантов перформанса в зависимости от вида и типа классического перформанса (и четырех, если речь идет о делегированном перформансе\реперформанса). Адресанты являются отправителями сообщения как одновременно, так и последовательно.

1. Основным главным адресантом является сам присутствующий *художник*, который создает перформанс в настоящем времени и пространстве. Он планирует перформанс и кодирует его через образ, прямое визуализированное действие или, в случае партисипаторного перформанса - взаимодействия. Также художник - адресант может стать одновременно адресатом в случае, например, экзистенциального или психоментального перформанса, во время которого перформансист изучает сам себя и совершает личный и публичный акт самопознания.

2. Вторым неглавным адресантом может стать *музей* или *галерея* представляющие\анонсирующие перформанс, если он запланирован заранее и является совместным проектом. Так, этот первый неглавный и опционно существующий адресант функционирует также в «поле культуры». Здесь его задача - оповещение и подготовка публики. По отношению к адресанту-художнику первый адресант - институция является также одним из *каналов*, через который он посылает свое сообщение публике в целом (анонс, информирование, создание определенного настроения) в обоих полях.

3. В случае активированной интерактивности определенные функции адресанта выполняет и участвующий *зритель*, вступающий в процесс и посылающий

сообщение художнику и остальной группе смотрящих зрителей. Осуществляется два параллельных коммуникативных акта.

(4). В случае реперформанса, цепочка как адресантов, так и адресатов увеличивается. Изначальный автор перформанса кодирует сообщение-перформанс в текст (в виде словесного описания или инструкции) и в изображение (канал - фото и видеодокументация) для первого адресата - перформансиста, который берется воспроизвести перформанс. Он становится одновременно новым адресатом и каналом в коммуникационном акте первый адресант-автор - конечный адресат-публика.

- **Адресат**, получает и декодирует информацию, обладает двойной природой:
  1. Художник-адресант становится одновременно адресатом, так как создает (самостоятельно и в процессе прямого и косвенного взаимодействия со зрителем) и получает сообщение - переживание личного опыта, результат эксперимента и т.д. Аудитория для художника по сути - часть механизма познания себя: "Работы Аккончи, Бердена, Абрамович и Сье ставили вопрос о том, какого рода людьми они являются" [225,С.6].

В случае парной или коллективной работы, перформансисты становятся также адресантами и адресатами по отношению друг к другу.

2.Основной адресат в перформансе - *публика (см. элементы перформанса)* : как отдельный присутствующий зритель, как группа зрителей, как публика, получившая разнотипную информацию о перформансе постфактум ( документация; описание, статья, критика, пересказ и проч.) Декодирует информацию, проходя от одного до трех уровней восприятия и активизируя все три типа восприятия. В зависимости от вида и типа перформанса стираются или обостряются национальные, культурные и личные особенности реципиента. Зритель декодирует визуальную информацию, получаемую как от

действий\бездействий художника, так и от наблюдений за остальной группой зрителей, наблюдающих\оценивающих\участвующих в перформансе (часть из адресатов, превращаются в спровоцированных адресатов).

Анонимность и коллективный характер адресата (за редким исключением) – это то, что «роднит» перформанс с «массовой» коммуникацией, кинематографом или театром. Перформанс, как и театр, отличает соотношенность адресант-адресат во времени и пространстве. Однако, если у спектакля, как правило, есть целевая аудитория, то в перформансе подобная категория отсутствует.

- **Контекст.** Если обратиться к теории Якобсона, созданной в первую очередь для того, чтобы четко охарактеризовать поэтическую функцию языка, уместно определение из Российского гуманитарного энциклопедического словаря: «Контекст (от лат. *contextus* — соединение, связь) — фрагмент текста, **словесное окружение** избранного для анализа эл-та текста, являющееся необходимым и достаточным для определения значения этого слова.... Ср. также: "осел несет поклажу" (прямое значение); "ах ты упрямый осел — опять все сделал по-своему!" (перен. значение)». В случае с перформансом, контекст определяется двумя неизменными факторами: *пространством*, создающим атмосферу и существующим всегда *контекстом искусства*. Также контекст может создавать очевидно представленная специфическая тематика, общий художественный образ, яркий партисипаторный характер, внешний вид перформансиста, а также фестиваль или выставка. *Эти же элементы могут стать кодом или каналом.*
- **Канал.** Канал передачи сообщения меняется в зависимости от специфики адресанта. Чаще всего каналом становится *тело* художника и\или используемые предметы и пространства, внешний вид художника, голос. Когда перформансист является одновременно адресантом и адресатом, помимо тела, каналом

становиться также сознание. Адресант музей или галерея использует в качестве канала письменный или устный текст, печатные образы, документацию.

Человек, вещь или напечатанный текст становятся проводниками посланного закодированного сообщения. Чем понятнее и ярче канал, тем быстрее сообщение дойдет до адресата.

- **Сообщение.** Кодировается адресантом, посылается через канал декодируется адресатом, искажается помехами (шумами). Во время перформанса, в зависимости от количества разных посылающих и реципиентов, может одновременно посылаться и получаться несколько сообщений. Перформанс как произведение является целым сообщением. Характер и содержания сообщения зависят от намерений адресанта. При декодировании смысл сообщения может быть изменен. То есть при всей очевидности содержания посылаемого сообщения, его декодированные смыслы будут отличаться от варианта художника (*многозначный характер сообщения*). "Наиболее типовой случай — это направление «Я — ОН», в котором «Я» — это субъект передачи, обладатель информации, а «ОН» — объект, адресат. В этом случае предполагается, что до начала акта коммуникации некоторое сообщение известно «мне» и не известно «ему»" [54,С.165]. В зависимости от типа перформанса, в "живой" акции сообщение формируется в процессе осуществления. Есть только изначальный план действия как начала создания сообщения и готовность к неизвестному результату.
- **Код.** В зависимости от акции, кодом может быть канал или контекст, сам исполняющий перформанс адресант, внешний вид перформансиста, обнаженность, предложение интерактивности, визуализированный жест и действие\бездействие, общий художественный образ, текст, сопровождающие материалы, музыка, голос, провокация и т.д. Код, в каком-то смысле исполняет роль переводчика между адресантом и адресатом (говорящим на языке адресата), кодирующих и декодирующих сообщение на понимаемом ими языке.

Код может быть относительно универсальным и сложно-специфическим. В первом случае речь идет, например, о выстреле из лука, исполнении песни или молитвы, питье воды и т.д. - о визуальном тексте, понятном любому зрителю, вне зависимости от культурной, возрастной или социальной принадлежности. Во втором случае, речь идет о коде, являющимся помехой при коммуникации из-за которой она не состоится, состояться частично или будет додумана зрителем отдельно как неуверенное предположение. Например, не зная, то значит войлок в работе Бойса, бак с водой у Тани Бругеры, круги-узоры у Кусамы и т.д. можно не понять половины перформанса. И тот, и другой тип кода заставляют активизированный ментальный тип восприятия искать смысл или интерпретировать, поэтому с одной стороны происходит процесс раскодирования сообщения, с другой - кодирования или перекодирования.

- **Помехи или шумы**, возникают на разных этапах передачи сообщения и влияют на качество его декодирования. Основные помехи также можно разделить на разные типы:

**Профессиональные** - слабая физическая и\или психологическая подготовка перформансиста;

**Фоновые** - (могут быть созданы автором сознательно). Плохая видимость, переизбыток окружающих зрителей, непривычное месторасположение, устройство пространства, реакция и действия окружающей группы людей ( при сольном перформансе),

отвлекающие внешние звуки (шепот, комментарии, телефон и т.д.)

**Субъективные:**

- **эмоциональные** - эмоционально-чувствительная реакция реципиента при столкновении с новым и непривычным; личное неприятие перформансиста, неприятие действия на эмоциональном и эстетическом уровне и т.д.; непереносимость длительности и монотонности и чувство скуки (при длительных экзистенциальных перформансах), эмоциональная неподготовленность реципиента, например, в случае с телесными или психоментальными перформансами (может быть желательным условием для "чистоты" и полноты восприятия произведения, а не "помехой").

- **ментальные** - ментальная реакция реципиента, критика при столкновении с новым и непривычным, заранее сформированное мнение публики, изначальная оценочность и ожидания; применение привычного традиционного способа рецепции произведения искусства, определенное закоренелое представление о функции искусства, красоте и эстетике; неясность языка, излишняя фокусировка на обязательном поиске смысла, интерпретации и объяснении происходящего; ментальная неподготовленность и отсутствие фоновых знаний у реципиента (также может быть желательным условием для "чистоты" и полноты восприятия произведения, а не "помехой").

**Культурно обусловленные.** Также связаны с уровнем развития, популяризации и наличием образовательных программ в сфере современного искусства, формирующие необходимые фоновые знания и способность общества считывать язык акционизма. Другая помеха этого типа - различия и особенности культурных ценностей и традиций (см. историю развития перформанса в России, Китае, Индонезии (п.2.2.)), принадлежность реципиента к культуре с укорененными допустимыми и недопустимыми нормами поведения. Также имеет значение существование схожих с природой разнотипного перформанса элементов в

традиционной культуре реципиента. Например, рецепция зрителя из Японии будет отличаться от рецепции европейца в связи с наличием в японской культуре многовековой *традиции театра Кабуки*, что позволяет ему иначе воспринимать визуализированное насилие или элемент длительности. В канонических многочасовых спектаклях театра, основная часть которых состоит из невербального языка жестов, пауз и действий, существует специально продуманная сцена для привлечения внимания зрителя - "мисэба", которая также имеет свою типологию. Особенность известных любовных сцен "нурэба" заключается в том, что они чрезвычайно откровенны. Сцены "коросиба" отличаются жестокостью, сцены "семеба" демонстрируют пытки и мучения [35,С.67-69].

**Лингвистические.** Разрозненность и несогласованность словарных статей, "недоговоренность" между специалистами, использование термина в некорректном обозначении других форм искусства - дезориентация и дезинформация реципиента (*разобраны в первом параграфе исследования*).

**Внутрижанровые.** Использование элементов и языка перформанса (визуализация и содержание) в других видах художественной деятельности. Разное понимание природы перформанса разными поколениями художников, противоречие между классическими и современными акциями - дезориентация и дезинформация реципиента.

II. **В «поле культуры»** (неограниченное пространство, перформанс как культурное событие, язык, феномен):

- **Адресант.** В «поле культуры» перформанс также имеет несколько адресантов.

1. Художник, единственный из адресантов, имеющий первичную природу в обоих полях. Созданное произведение иллюстрирует жанр, внедряя визуальный язык художественного обращения в общественное поле. В случае популярности или свершившейся провокации, перформанс становится общественным событием. Ряд перформансов являются ответной реакцией на социо-политические и культурные проблемы в обществе. Освещенная и задокументированная акция становится вторичным сообщением для массовой публики.

2. Институтция. Функцией музей или галереи как адресантов является информирование публики, фиксирование события, популяризирование и внедрение жанра в «поле культуры», а также обеспечение пространства. Поэтому одновременно может является каналом и контекстом. Институтция несет определенную ответственность, имеет общественную репутацию и *влияние*, что влияет на кодирование и рецепцию.

3. СМИ, один из ключевых адресантов в «поле культуры», влияющий на формирование общественного восприятия перформанса и нередко создающий помехи. Функционируют по правилам массовой коммуникации. Вторичны, представляют интерпретацию интерпретации.

4. Критика и исследователи. Вторичный, субъективный адресант. Возможные источники фоновых знаний. Декодируют сообщения из поля искусства и одновременно кодируют сообщения для адресатов в обоих полях.

5. Зрители-свидетели (например, блогеры), вторичны. Субъективно декодированное сообщение кодируется в другое искаженное в виде пересказа, полное эмоциональных и интеллектуальных помех.

Все вторичные адресанты - адресаты поля искусства.

- **Адресат** (общественность в широком смысле), включает всех адресантов, создает общественный резонанс (становится адресантом по отношению к художнику и к мировому сообществу), определяет место перформанса в обществе и отношение к нему как к жанру и языку. Декодирует услышанное или пересказанное искаженное сообщение. Его природа формируется под влиянием вторичных адресатов и помех. Влияет на все составляющие модели коммуникации перформанса в «поле искусства».
- **Контекст.** Национальное и интернациональное пространство, историческое время, затрагиваемая перформансом проблема, существующая в обществе, столкновение с нормами, а также фестиваль или выставка. Культурная обусловленность. - Э. Холл определил контекст с позиции лингвокультурологии, разделив культуры на «высококонтекстные» и «низкоконтекстные». Под контекстом в данном случае понимается плотности информационных сетей культуры и степень информированности участников коммуникации.
- **Канал.** Зависит от адресанта. Может быть институция, СМИ, пресс-релиз, документация, интернет, сам перформансист.
- **Сообщение.** Содержание определяется субъективно, в зависимости от реценентов, типа культуры и тематики перформанса. Представление одного из жанров современного искусства, образ альтернативного искусства, пересмотр привычных представлений о природе искусства и художника, и их функций; язык обращения; помещение жизни в контекст искусства, альтернативный способ проживания временной и пространственной действительности; провокация, жест.
- **Код.** Кодировать сообщение главным образом вторичные адресанты, часто являющиеся также каналами. (описательная и объясняющая презентация, документация, критика).

- **Помехи** (шумы). Ряд помех в «поле культуры» **совпадают** с помехами в «поле искусства» и иллюстрируют процесс взаимопроникновения двух полей (например: *ментальные* или *культурно обусловленные*). Добавим к ним:
  - **Профессиональные** - несогласованность представления о перформансе в профессиональной и околопрофессиональной среде (СМИ).
  - **Эффект "дробления" (дезинформация)**  
*Терминология* - "побочная ассоциация", "метафора массового потребления", подмена понятий (*разобраны в первой главе исследования*).
  - Использование элементов* - использование элементов языка перформанса в протестной культуре, рекламе, телевидении, моде и т.д.)
- **СМИ.** Один из основных создатель помех в «поле культуры».

## Глава IV. Марина Абрамович. Феномен художника-перформансиста в контексте современной культуры

Творческая биография "бабушки перформанса" иллюстрирует общий вектор исторического развития жанра, который во много был задан самой Абрамович. Из маргинальной малоизвестной радикальной художницы, отрицающей современную буржуазную (массовую, коммерциализированную, поп-)культуру, она приобретает статус признанной мировой знаменитости, сознательно вступая на территорию этой культуры и становясь ее частью [241].

Уникальная для искусства перформанса популярность Абрамович позволяет ввести отдельное понятие "художника-перформансиста" в современную социокультурную реальность. В 2014 году, наряду с папой римским, мировыми политиками, активистами, писателями и учеными Абрамович входит в сотню самых влиятельных людей мира по версии журнала *Time* [40] и занимает пятое место в списке самых значимых фигур в современном искусстве, составленном журналом *Artreview* [118]. Ее образ используется в глянцевых изданиях, рекламе, западной и российской<sup>13</sup> литературе и публицистике, компьютерных играх и на телевидении<sup>14</sup>, а личное сотрудничество с представителями поп-культуры и индустрии моды нередко вызывает большую волну обсуждения и критики [67]. Она становится первым в мире художником-перформансистом, вошедшим в список жюри Венецианского кинофестиваля.

Как и большинство художников-ассоциаций, Абрамович использует прием популяризации собственной личности в массовой культуре для трансляции своих художественно-философских взглядов и реформаторских идей, реализация

<sup>13</sup> Например: Петрушевская Л., *Марина Number One*, #06 (46) июнь 2012 ; Воденников Д., Больше ненависти, господа, Газета.ру от 02 августа 2014, <http://www.gazeta.ru/comments/column/vodennikov/s63353/6153517.shtml>

<sup>14</sup> Например: романы Д.Делилло "Мао II", Б. Чатвин "The Songlines", К. Робинсон "2312"; одна из частей сериала "Sex and the City"; игра "The Artist is Present" П.Бара; обложки таких мировых журналов и работа с ведущими дизайнерами и т.д.

которых нередко становится событием западной культуры<sup>15</sup>. Будучи одним из пионеров жанра она не покидает территорию перформанса практически с момента его формирования, первая преподает искусство перформанса как отдельную дисциплину, становится автором и соавтором более 20 книг, разрабатывает метод подготовки перформансистов и зрителей, создает новый способ документации перформанса (реперформанс), основывает центр МАИ (Институт Марины Абрамович), специализирующийся на длительных формах визуального искусства и популяризирует язык жанра после "рекордной по посещаемости" (750.000 человек)[220] выставки-события МоМа "Марина Абрамович. В присутствии художника"(2010).

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<sup>16</sup> и др. В 2011 году в Москве группа ученых из России и США проводит нейронаучный эксперимент на основе ее перформанса, главной целью которого является изучение мозговой деятельности и передачи сигналов во время невербальной визуальной коммуникации ("Измерение магии взгляда")[66].

Сольные и партисипаторные акции Абрамович, использующей собственное тело и сознание как инструменты для создания произведения, представляют пример *классического перформанса*, подчеркивают главенство процесса, стирают привычные границы между искусством и жизнью, затрагивая целый спектр философских, социокультурных и политических вопросов. На протяжении нескольких десятилетий перформансистка работает с темой боли, времени, ритма, пустоты и ее наполненности, энергии и концентрации, взаимоотношений между

<sup>15</sup> Например:серия упражнений для публики *Couting the Rice* в Миланском Университете(арпель 2014) и Женевском Центре современного искусства(май 2014)

<sup>16</sup> Например: международная конференция " Art meets science spirituality in a changing economy"(Амстердам,1990); международный семинар "Искусство и наука: взгляд в сознание" ( Нью-Йорк, 2010);Международный научно-художественный симпозиум "Brainstorms.Художник в контексте нейронаук" (Москва,2012)

художником и зрителем, изучает возможности тела и особенности невербальной коммуникации, а также визуализирует проблемы политических конфликтов, социальных и культурных запретов, идентичности и качества общения современного человека. Перформансы и философия Абрамович оказывают влияние на новое поколение художников из разных стран, некоторые из которых создают оммажи и реперформансы ее акций [134].

*Рассмотрим подробнее коммуникативную и культурологическую основу визуального языка сольных и партисипаторных перформансов Абрамович, а также идейно-философские установки перформансистки.*

#### **4.1. Перформанс как "энергетический диалог": сольные и партисипаторные перформансы**

"Триптих Фрэнсиса Бекона был продан за невероятные 146 миллионов долларов<sup>17</sup>. Речь идет о том, как ты можешь когда-либо рассмотреть картину без того, чтобы видеть деньги, лежащие перед ней. Сущность живописи потеряна. Я хочу выбросить все и вернуть чистоту искусства, которая заключена в энергии" [216].

Биография Марины Абрамович неразрывно связана с творчеством художницы-перформансистки, характеризующимся соединением этнокультурных компонентов различных национальных сообществ. Культурологической и методологической основой ее работ, способа психо-физической подготовки и создания **"харизматического пространства"** (*charisma* от греч. милость, дар Божий) являются три ключевых элемента: **культура аборигенов центральной Австралии, техники тибетских монахов и обряды бразильских шаманов**, научивших Абрамович управлять своим "физическим и ментальным телом" [180]. Основным

---

<sup>17</sup> точная цифра - 142,2 млн.

концептом - "энергетический диалог" между художником и зрителем, определяющий природу изменяющихся ментальное ( и физическое) состояние участников в настоящем времени и пространстве. Обмен энергии, создающий "харизматическое пространство", становится основой рецептивного процесса и единственным условием для осуществления перформанса. "Энергетический диалог", определяющий *аутентичность* действия, происходит на групповом и внутреннем уровнях восприятия как адресата, так и адресанта: "...Я познала возможности силы и энергии публики, и то, как, будучи перформансисткой, забирать эту энергию, изменять ее и возвращать обратно" [203,С.43]. Также энергетический обмен создает определенный уровень силы и концентрации, позволяющий перформансисту испытывать свои физические и ментальные возможности[203,с.95].

Еще одной культурой, повлиявшей на творчество перформансистки, стала Югославия эпохи И.Б.Тито. Соединение коммунистического и христианского, рационального и иррационального, психологии и физиологии, табуированного и языческого, славянского, восточного и западного - лейтмотив ряда знаковых акций, объектов и инсталляций художницы, визуализирующих частную жизнь и мировое политическое прошлое ("Count on us", "Tesla Urn", "Герой", "Балканское барокко", "Балканский эротический эпос", "Губы Томанса", "Коммунистическое тело\Капиталистическое тело" и др.[127,с.112;13, с.12-13]. Можно сказать, что общая ретроспектива работ и идейно-философские установки сербской художницы представляют собой единый продолжающейся 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, ОАЭ и др.) [168].

Художница родилась в 1946 году в коммунистическом Белграде в семье двух партизан, национальных героев и атеистов. До шести лет она воспитывалась в доме религиозной бабушки, часто рассказывающей о подвигах и насильственной смерти

двоюродного деда Абрамович - Патриарха Сербской православной церкви Варнавы [227]. Будущая перформансистка получает классическое художественное образование, однако оставляет живопись ради экспериментальных работ со звуком и первых перформансов в Студенческом культурном центре, где собирались молодые маргинальные сербские художники[144,с.13].

В начале 1970-х гг. начинается *первый этап* творчества Абрамович - используя собственное, часто обнаженное, тело как объект и материал, она создает серию знаменитых телесных перформансов "*Ритмы*" и "*Освобождение...*": следуя правилам русской армейской игры, она поочередно втыкает ножи между пальцами, раня их и записывая звук ножей на магнитофон, чтобы повторить второй раз то же действие под звук записи, пораниться повторно и соединить таким образом, прошлое с настоящим ("*Ритм 10*",1973); лежит внутри горячей пятиконечной звезды, потеряв сознание от нехватки кислорода ( "*Ритм 5*", 1975); кричит несколько часов подряд до потери голоса ( "*Освобождая голос*",1975); обмотав голову тряпкой, обнаженная танцует до тех пор, пока не упадет от потери сил ("*Освобождая тело*",1975); часами выговаривает пришедшие в голову первыми слова, пока они не закончатся ( "*Освобождение памяти*",1975) и т.д.

К этому времени художников, занимающихся разными формами акционизма, обвиняют в чрезмерной жестокости и мазохизме. Считается, что в ответ на эти обвинения, в 1974 году Абрамович, по приглашению итальянской галереи *Morra*, создает один из двух неподконтрольных ей **партисипаторных** перформансов «*Ритм 0*», повлиявших на формирование жанра. Ряд исследователей рассматривают перформанс как работу феминистической тематики..Художница отдала себя в руки публики ровно на шесть часов (с восьми вечера до двух часов ночи), превратившись в объект, став абсолютно уязвимой и взяв на себя полную ответственность за все, что могло произойти. Предварительно она разложила на столе 72 предмета, часть которых могли быть использованы для удовольствий, часть для причинения боли и

страданий, часть давала возможность убить художницу. "Идея заключалась в том, чтобы понять, насколько далеко может зайти зритель в своих действиях по отношению к тебе и насколько уязвимым может быть художник" .Публика, посетившая галерею за несколько часов обнаружила свою животную жестокость и тягу к насилию, разбуженную вседозволенностью и безнаказанностью - "Сами женщины делали очень мало, но говорили мужчинам, что тем надо делать" [131,С.7].

*«...Все, что они делали со мной, сводилось к трем базовым женским образам в итальянской культуре: образу матери, образу девственницы и образу непристойной женщины. Сначала было много игры, но чем дальше, тем более жестокими они становились. Они разрезали мою одежду, они давали мне розу, отрывали от нее шипы и кололи ими меня, они порезали мне горло,... и пили кровь. Потом один человек взял пистолет и пулю, но хозяин галереи забрал их, произошла драка, и пуля вылетела в окно. В этой ситуации мне хотелось делать все что угодно, только не стоять там, смотря перед собой, без малейшей реакции. И затем, спустя шесть часов, хозяин галереи пришел и сказал, что перформанс окончен...Люди буквально выбежали из помещения, когда я начала двигаться и снова стала живым человеком.»* [231]. Эта работа представляет собой пример крайней степени радикальности партисипаторного телесного перформанса, представляющий художественную ситуацию, в которой адресант и адресат обмениваются привычными ролями. Данная акция стала одним из самых известных художественных экспериментов над представителями социума, ставшими объектом исследования: реципиент, ставший адресантом, является одновременно представителем общества, критикующего язык акционизма за аморальность, жестокость и мазохизм. " ...Отличительной чертой искусства перформанса является эта самая возможность взаимной трансформации во время совершения действия. Перенеся часть заботы о собственной безопасности на публику и поместив себя в подготовленную заранее структуру перформанса, она меняет свою причастность к событию. "... Решение Абрамович позволить остановить перформанс напоминает

мне о мистической природе социального акта, который редко можно предвидеть. Ритм 0 поместил перформанс в контекст продолжающегося послевоенного разговора об этике акта"[169, С.173].

В 1975-ом году в австрийской галерее *Krinzinger* Абрамович делает одну из самых известных сольных перформансов «*Губы Томаса*» (повторяет в 2005г. в течение семи часов), который можно отнести сразу к нескольким типам (телесный, экзистенциальный, психоментальный). Считается, что эта ритуализированная работа является глубоко автобиографичной и рассказывает о сплетении коммунистического и христианского в жизни художницы и о процессе очищения от прошлого. Присутствующая аудитория становится прямым свидетелем процесса самоистязания, что порождает такую реакцию как сопереживание, эмпатия или физическую самоизоляцию (уход). Обнаженная Абрамович, сидя на стуле, медленно выпивает один литр вина и съедает один килограмм меда, метроном отстукивает уходящее время. Потом она надевает пилотку своей матери времен Второй мировой войны и под мелодию русской народной песни бритвой вырезает на своем животе пятиконечную коммунистическую звезду. Затем она бьет себя плетью до того момента, пока не прекратит ощущать боль и лечь на блок льда в форме креста. Через тридцать минут перформанс прерывается зрителем, поднявшим Абрамович с глыбы льда. Длительный акт публичного самобичевания не раз вызывал обмороки и зрительский катарсис<sup>18</sup>. Данная работа представляет собой пример духовного подъема и очищения через преодоление физической боли и созерцания этого процесса, крайнего воздействия адресанта на самого себя и на прямого или косвенного адресата, провоцирует активацию всех трех уровней и типов рецепции и иллюстрирует реализованный во времени и пространстве "энергетический диалог". Образ обнаженной женщины с вырезанной звездой на животе становится одним из

---

<sup>18</sup> Подробнее о зрительской рецепции данного перформанса см. в книге Abramovic M., Fischer-Lichte E. "Seven easy pieces", Charta, 2007, 240p.

самых известных визуальных символов-ассоциаций перформанса в массовой культуре.

30-ого ноября 1975 года, в день своего рождения, 29-летняя Абрамович знакомится с немецким художником Улаем (Уве Лейсипенсом) , что определяет начало *второго этапа* карьеры перформансистки, переехавшей из Белграда в Амстердам. Влюбившись друг в друга, художники решают существовать как единое целое, некое коллективное существо «другой», и на протяжении 12 лет создают большое количество значимых для истории перформанса совместных работ, затрагивающих такие темы как эго художника и пределы физического\психического. Основным принципом перформансистов становится радикальный принцип свободного "живого искусства" (Art vital) :"*отсутствие определенного места жительства\постоянное перемещение\прямой контакт\локальное общение\свободный выбор\ преодоление границ\движение энергии\невозможность повторов, невозможность репетиций, невозможность заранее известного конца*"[127,с.19].

Отказавшись от мирских благ и став маргиналами, которых далеко не всегда принимало общество, Марина и Улай в течение пяти лет жили в купленной у французских полицейских машине и объехали всю Европу , создавая свои перформансы. Они разбегались и ударялись обнаженными телами об колонны, двигая их с места ( "Расширение в пространстве", 1977), давали друг другу пощечины,("Свет\Тьма", 1977), кричали друг на друга до тех пор, пока один не оказывался без голоса ("AAA-AAA", 1978), сталкивались обнаженными телами ( "Отношения в пространстве", 1976), дышали друг другу в рот, вдыхая выдох другого до потери сознания ( "Вдох/Выдох", 1979), олицетворяли двери в музей, встав друг напротив друга в проходе, так, что зрителю нужно было протиснуться между двумя обнаженными художниками, повернувшись к одному из них ( "Imponderabilia", 1977), сидели неподвижно спиной друг к другу в течение 16 часов, связав свои головы

волосами и, после появления публики ,полностью изнеможенные, сумели продлить перформанс еще на час ("Отношения во времени", 1977) .

Перформанс "Энергия покоя" (1980), посвященный теме доверия, стал второй работой Абрамович, где она не могла что-либо контролировать и была полностью зависима от физической и эмоциональной силы партнера. Марина и Улай держали натянутый лук, стрела которого была направлена прямо в сердце Абрамович, а туго натянутые тетива держались только благодаря весу тел художников. К сердцам перформансистов были прикреплены два микрофона, передающие их убыстряющееся сердцебиение в течение 4 минут 10 секунд пока длился перформанс. Предположительно, эта работа связана с возможностью использования аборигенами определенного типа энергии: "В каждой клетке нашего тела есть своего рода запас энергии, который я называю «остаточной энергией». Это энергия, которую мы храним и используем только в моменты, когда нам нужно спасти свою жизнь или в особо опасной ситуации. Но в восточной культуре, азиатской, тибетской или в ритуальных традициях Индонезии или Амазонии умеют использовать эту энергию при помощи собственной воли, а не только когда грозит смерть. И эта энергия представляет большой интерес, это то, чему следует учиться»[80].

В начале 1980-х гг. перформансисты решают покинуть капиталистическую западную цивилизацию и отправляются в пустыню. Прожив год в племени австралийских аборигенов, они полностью погружаясь в культуру первобытного общества и проводят практически все время неподвижно, медитируя и изучая тишину [146]. С 1985 по 1987 год художники совершают несколько поездок в Китай и живут с тибетскими монахами.

Итогом поездок и знакомства с архаичной и восточной культурой становится серия из 22 сольных перформансов "*Ночной переход*", осуществленных с 1981 по 1987 год в 19 разных географических точках и напрямую вторгающихся на

территорию культуры. "Ночной переход - это мужчина и женщина, сидящие напротив друг друга на стульях. Неподвижные, безмолвные, голодающие - все, что претит западному обществу: бездействие дискредитировано, молчание дискредитировано, голод дискредитирован"[241]. Перформансы, длившиеся несколько месяцев, проходили по семь часов ежедневно. Сопутствующей работой становится "Conjunction" ("Взаимодействие"1983), которая также вводит восточную и первобытную культуру в пространство западных галерей последней четверти XX века. [155,с.170-177]. "Мы выбрали эту культуру по нескольким причинам. Во-первых, она кочевая, во-вторых, в ней отсутствует имущество. Это культура, где верят и принимают идею о существовании в "здесь и сейчас" - принцип, являющийся главным для перформанса. И, в-третьих, вся жизнь в этой культуре представляет собой церемонию. Работа "Взаимодействие" имеет историческое значение, потому что впервые абориген и тибетский лама физически встретили. Мы решили соорудить большой стол, покрытый 24-х каратным золотом. Мы с Улаем сидели как представители Запада, а тибетский лама и обладающий сильнейшими магическими способностями человек сидели на другой стороне, в позиции согнутых ног, на восточный манер. Так мы проводили четыре дня по семь часов в день, просто сидя в состоянии медитации"[80].

После 12 лет совместной жизни и работы Марина и Улай решают расстаться, сделав последний совместный перформанс - "Проход по Великой китайской стене" (или "Lovers", 1988). Каждый из художников начал путь с разных концов стены (чтобы, пройдя 2500 км, попрощаться навсегда. Перформанс-проход длился три месяца и был задокументирован[215, с.204].

Конец 1980-х - начало 1990-х гг. - *третий этап* творчества перформансистки. В этот период Абрамович возвращается к сольной работе, представляет авторский "Манифест художника", впервые выходит на сцену в автобиографическом спектакле, создает цикл работ, посвященных балканской тематике [126], совершает несколько

научных экспедиций в бразильские шахты для изучения "упрощенных компьютеров планеты" - минералов и кристаллов [158, С.166], которые использует в серии объектов и инсталляций (Transitory Objects [166]). С середины 1990-х годов начинается процесс личностной популяризации перформанса в массовой культуре, длящиеся до сих пор. Одной из знаковых произведений этого периода, способствовавшей установлению и признанию жанра, стал антивоенный сольный перформанс *"Балканское Барокко"* (1997), посвященный политической ситуации в Югославии. В одном из павильонов Венецианского биеннале сербка Абрамович визуализирует войну: в течение четырех дней перформансистка отмывает от крови и мяса полторы тонны коровьих костей и поет народные балканские песни в душном пространстве со специфическим запахом. Перформанс сопровождался тремя видеоработами, на которых появлялась сама художница и ее родители. За эту работу она получает "Золотого льва" и безоговорочное признание арт-сообщества. Официальные власти Югославии отказались поддерживать проект перформанса-протеста, что только усилило высказывание художницы, сделав его в том числе политическим [223].

Двумя знаковыми работами этого этапа становится перформанс "Дом с видом на океан" (2002), прошедший в нью-йоркской галереи Sean Gallery и недельный перформанс-марафон "Семь легких пьес" (2005), главной целью которого было создание нового способа документации ключевых акций жанра. Сольный перформанс *"Дом с видом на океан"*, созданный после событий 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке, представляет собой яркий пример классического институционального перформанса, где активно функционируют и все элементы перформанса как коммуникативного акта, а также все типы и уровни рецепции (см. гл. III.). Экспериментируя над своим телом и сознанием, Абрамович прожила 12 дней в монтированном в стену галереи трехкомнатном открытом блоке, где был стол, стулья, туалет, душ, кровать и метроном. Чтобы покинуть это

пристанище, художница сооружает лестницу из ножей, сделав, таким образом, уход невозможным.<sup>19</sup> Аскетический образ жизни и ритуализация повседневных действий становятся обозримы для любого пришедшего зрителя. За почти двухнедельный период Абрамович не разговаривала и пила только воду. Некоторые зрители оставались в музее на целый день и возвращались на следующий, проживая вместе с художницей процесс очищения и вступая с ней в индивидуальный "энергетический диалог" в реальном времени и пространстве.

В список самопровозглашенных обязанностей Абрамович ( популяризации перформанса и передачи знаний молодому поколению) вошли еще два пункта: актуальный для перформанса вопрос защиты авторских прав перформансиста и создание модели документации и интерпретации работ "живого и эфемерного" жанра. Так, серия перформансов "*Семь легких пьес*" представляла собой реализацию теории Абрамович о способе архивирования и документации перформанса, заключенном в понятии *реперформанс*. В течение 12 лет художница добивалась разрешения у нью-йоркского музея Гуггенхайм на то, чтобы самолично повторить семь классических работ пионеров жанра, включая два собственных перформанса. Впервые современный художник легально и официально воспроизводит акции предшественников, знакомые современной публики лишь по некачественной видео- и фотодокументации или словесному описанию. Именно тогда новый термин "реперформанс" приживается в лексиконе специалистов, а через 5 лет, после ретроспективы Абрамович в МоМа, официально становится явлением в искусстве. Абрамович внедряет для реперформанса правила, давно существующие для других форм интеллектуальной собственности, и первая в истории жанра следует им. Прежде чем художник исполнит чужой перформанс, необходимо:

---

<sup>19</sup> Подробная документация перформанса в книге *Marina Abramovic. The House with the Ocean View, Charta, Milano, 2004. 203p.*; документальный фильм *Seven Easy Pieces by Marina Abramovic*. Реж.: В. Mangolte (2007)

1. Получить разрешение у самого художника (автора) или, в случае его смерти, у человека\организации представляющей его наследие;
2. Заплатить за авторские права, если потребуется;
3. Обязательно упомянуть автора оригинального перформанса при исполнении собственной версии;
4. Восстанавливая исторические акции, интерпретировать их таким же образом, как музыкальные ноты и документировать их воспроизведение;
5. Допустимо изменить концепт оригинала.[231]

В период с 9 по 15 ноября 2005 года, с 5 вечера до 12 ночи (7 часов) на знаменитой ротонде Франка Ллойда в Гуггенхайме, перед публикой начала XXIV. Абрамович воспроизводит сольные и партисипаторные акции Б.Наумана ( Body Pressure,1974), В.Аккончи ( Seedbed, 1972 , В.ЭКСПОРТ ( Action Pants: Genital Panic, 1969), Дж. Пана, (The Conditioning, first action of Self-Portrait(s), 1973), Й. Бойса (Как объяснить искусство мертвому зайцу) и две собственные работы - "Губы Томаса"(1975) и Entering the Other Side (Заходя с другой стороны, 2005 год). Официально представленное нововведение Абрамович вызвало моментальную реакцию критиков, прессы и художественной среды, а также волну международных научных исследований.

Переломным моментом для истории перформанса и рецепции жанра в поле мировой культуры становится весна 2010-ого года, во время которого художница создает партисипаторный перформанс-событие "В присутствии художника" в рамках выставки-ретроспективы Абрамович в МоМа. В течение трех месяцев художница неподвижно сидела на стуле в атриуме музея и безмолвно смотрела в глаза любому севшему перед ней зрителю, который имел право просидеть с художницей неограниченное количество время до закрытия музея. Перформанс длился 6 дней в

неделю по 8 часов в день. За 736 часов 30 минут в зрительный диалог в Абрамович вступило более 1700 зрителей разных возрастов, национальностей и вероисповеданий, некоторые из которых специально приезжали из других стран и стояли в многометровой многочасовой очереди.

Говоря об особенностях рецепции и осуществления коммуникативного акта, Абрамович отмечает: " Для меня было очень важно создать обстоятельства, в которых проходящие люди попадали бы в зону, где они забывают о времени. Это действительно произошло. Люди сидели со мной в течение 40 минут, но им казалось, что прошло 10 минут, то есть они потеряли ощущение времени. Самое длительное сидение - более трансформирующий опыт как для меня, так и для аудитории. ....Мы воспринимаем публику как группу, но группа состоит из отдельных личностей. В этой работе я всегда имею дело с индивидуумами из этой группы, это отношения тет-а-тет. Когда ты попадаешь в освещенное пространство и садишься на стул, ты отдельная личность, и как отдельная личность ты отделен. Ты попадаешь в очень интересную ситуацию, потому что на тебя смотрит группа (тех, кто стоит в очереди, чтобы сесть), на тебя смотрю я и ты смотришь на меня - тройное наблюдение. Однако потом, очень скоро, когда ты всматриваешься в мои глаза, все переворачивается и ты начинаешь смотреть на себя. Я лишь спусковой крючок, зеркало. Таким образом, они узнают о своей собственной жизни, познают собственную уязвимость, сталкиваются с собственной болью - и это приводит к слезам...." [214].

Ряд критиков сравнивал возрастающий интерес к перформансу с "шаманизмом", "идолопоклонничеством" и "сеансом психотерапии". Многие из просидевших с художников зрителей начинали проявлять различные эмоции, достигали просветленного состояния и называли этот опыт "отважным", "трансцендентным" "уникальным", "магнетическим", "духовным" [38], а Абрамович "бесспорным обладателем мудрости"[171], "просвещенной", "жрицей"[113], появившейся в центре

Нью-Йорка и заставившей зрителей практически совершить "паломничество". После второго месяца перформанс превратился в главное культурное событие Нью-Йорка и получил колоссальный общественный резонанс. Его освещают мировыми СМИ, обсуждают на форумах и в блогах, он документируется режиссерами [239] и фотографами [241], о нем пишут в научных изданиях, на его основе создаются компьютерная игра, ответные акции и комиксы; зрители обмениваются полученным опытом в сообществе «Сидеть с Мариной» в социальной сети. После этой работы Абрамович приобретает аномальную для своего жанра популярность и закрепляет за собой титул одного из самых влиятельных людей в современном искусстве.

В 2011 году выставка приезжает в Москву, в центр современной культуры «Гараж» для которой Абрамович готовит российских реперформансистов, повторивших несколько исторических работ. Также совместно с российскими и американскими учеными перформансистка проводит научный эксперимент, основанный на перформансе в МоМа, целью которого является изучение процессов, происходящих в человеческом мозге во время продолжительного обмена взглядами и энергетикой и вопроса о возможности развития телепатии.

После завершения этого цикла своей карьеры, Абрамович решает основать центр сохранения и развития визуальных форм искусства Marina Abramovic Institute и представляет трехмесячный партисипаторный перформанс-эксперимент "512 часов" наедине со 160 зрителями, которые вместились в пустой лондонской галерее *Serpentine*.(2014) [230].

Можно выделить три основных особенностей работ Абрамович:

- 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.

Многоплановость и культурологическая насыщенность работ Абрамович иллюстрируют разобранные во второй главе особенности языка перформанса и его исторического развития. Обращаясь к теоретическим разработкам, представленным в третьей главе данного исследования, можно сказать, что созданные перформансисткой акции также полностью соотносятся с предложенной нами типологией перформанса, часто относясь к нескольким типам одновременно:

#### **1. «Телесный» перформанс**

а) «радикальный» или «экстремальный»: *"Ритм 0"*, *"Губы Томаса"*, *"Энергия покоя"*(он же тематический и экзистенциальный), *"Отношения в пространстве"* и др.

б) «откровенный»: *"Обнаженная со скелетом"*, *"Свечение"* и др.

с) "изнуряющий": *"Вдох - Выдох"*, *"AAA - AAA"*, серия *"Освобождений"*, *"Отношения во времени"* и др.

#### **2. «Экзистенциальный» перформанс**

*"Отношение во времени"*, *"Ночной проход"*, *"В присутствии художника"*, *"Гнездо"* и др.

#### **3.«Психоментальный» перформанс**

*"Ритм 2"*, *"Освобождение памяти"* и др.

#### **4. «Ритуальный» перформанс**

*"Балканское барокко"*, *"Дом с видом на океан"* и др.

#### **5. «Карнавальный» перформанс**

*"Заходя на другую сторону"*.

#### **6. «Бытовой» перформанс**

*"Дом с видом на океан"*.

#### **7. «Тематические» перформансы**

*"Балканское барокко"*, *"Обнаженный со скелетом"*, *"Энергия покоя"*, *"Взаимодействие"*, *"Проход по Великой китайской стене"*.

### 8. «Техногенный» перформанс

Видеоперформанс "Лук", "Ритм 4", "Искусство должно быть красивым, художник должен быть красивым", "Герой" и др.

### 9. «Инструктивный» концептуальный перформанс

"Black Dragon: For Family Use" ( Черный дракон. Для семейного использования)

### 10. Делегированный перформанс

Реперформансы: выставка "Марина Абрамович: в присутствии художника; "Семь легких пьес".

## 4.2. Длительность и «дематериализация» искусства: рецептивный подход Марины Абрамович

Темы *длительности* и *нематериальности* (необъектной сущности произведения), характеризующие искусство перформанса, составляют основу идейно-философских установок Абрамович. Обращение к традиции длительного переживания произведения, присущей еще древнегреческому и японскому театру, в контексте XX - начала XXI вв. перформансистка противопоставляет мобильности и техногенности западной цивилизации, влияющих на рецепцию искусства в целом: "Я устала видеть зрителей, пробегающих по галерее и быстро просматривающих пару картин, чтобы через пять секунд выйти из зала с телефоном в руках..... Необходимо возродить время. Длительная форма искусства наделена силой изменить ваше сознание" [129].

Нематериальное искусство (*immaterial form of art*) - не прижившееся в российской науке понятие, отсылающее к иерархии искусства, разработанной А.Шопенгауэром [109] и к эссе арт-критиков Л. Липпард (L. Lippard) и Дж.Чендлера (J. Chandler), рассматривающих процесс "дематериализации" искусства [172]: " .... изобразительное искусство представляется застывшим на перекрестке, который может показывать две дороги к одному и тому же месту, хотя и кажется, что они

возникают из разных источников: искусство как идея и искусство как действие. В первом случае, независимо от того, будет ли она воплощена, она преобразована в концепцию; во втором случае важно то, что оно было преобразовано в энергию и движение во времени".

Согласно ключевому критерию философа - степени воплощения воли, самой нематериальной и свободной формой искусства считается музыка, а на нижней ступени лестницы находится архитектура. Абрамович ставит перформанс на второй уровень, следующий после музыки, т.к. в этом жанре искусства отсутствует артефакт или его роль лимитирована, наблюдается главенство *процесса* и аутентичность совершаемого в настоящем времени акта.

Проблема презентации и восприятия длительного нематериального произведения искусства легла в *основу нового подхода к рецепции перформанса, предлагаемого Абрамович*. С одной стороны, перформансистка развивает тему особого способа подготовки к перформативным практикам, представляя авторские разработки и философские установки внутри профессионального сообщества. С другой стороны, следуя традиционным попыткам художников-реформаторов, Абрамович ставит цель преобразовать существующее современное общество в целом. В связи с этим, предлагаемый подход рецепции многочасовых работ, нашедший свое отражение в практическом "Метод Абрамович"( The Abramovic Method") и концепции строящегося центра по сохранению и развитию процессуального искусства "МАИ"(Marina Abramović Institute), внедряется в «поле искусства» и в «поле культуры» одновременно.

*"Метод Абрамович"* представляет собой серию авторских упражнений, нацеленных на развитие концентрации, подготовку тела и сознания участника к самовосприятию и восприятию окружающей действительности, способствующих глубокому "осмыслению физического и психического опыта, получаемого в

настоящий момент времени" [228]. В основе техники лежит многолетний опыт самоподготовки перформансистки и переработанные элементы практик восточных культур и первобытных обществ, отличающихся наличием принципов выносливости, длительности, очищения сознания и медлительности (ряд элементов можно сравнить с медитативной методикой "випассана").

Развитие и распространение подхода можно разделить на три этапа, выделив три типа реципиента:

1. На начальном этапе появляется цикл, названный "Cleaning the house" ("Очищая дом") - разработанная Абрамович своеобразная объясняющая инструкция, позволяющая очистить три разных "дома": тело, организм и сознание. Главным образом, она ориентирована на реципиента- перформансиста( техника использовалась во время практических занятий преподавания дисциплины "искусство перформанса"), поскольку подобный способ строгой самоподготовки до начала создания перформанса, позволяет регулировать функционирование собственного тела и сознания во время произведения(работа с болью, концентрацией и т.д.), коммуникацию перформансиста и публики, распределение энергии. Позже, основные положения подготовки Абрамович излагает в ряде книг и лекций, делая их доступными и создавая еще один тип реципиента<sup>20</sup>. Подобный принцип разъясняющего инструктажа и практических техник частично схож с "системой Станиславского" [95], методом М.Чехова [105], биомеханикой В.Мейерхольда [51] и "путеводитель по практике перформанса", разработанным Э. Хоуэллом [160].

2. На втором этапе появляется собственно "метод Абрамович", ориентированный не только на реципиента-исполнителя, но, главным образом, на реципиента-публику - современного человека, которому необходима специальная подготовка для рецепции перформанса и других форм длительного нематериального

---

<sup>20</sup> подробнее в книгах *Abramovic M., Cleaning the House; Abramovic M., Student Body*

искусства. Так, " метод Абрамович обучает аудиторию основным навыкам наблюдения и выполнения длительных действий". Практикуя ряд упражнений, они раскрывают собственные физические и ментальные возможности, а также наблюдают за реакциями, что позволяет "развивать способности ощущать собственное физическое присутствие и установить связь с другими через эмпатию"[243]. Среди основных упражнений - медленное питье стакана воды в течение часа, перебирание риса, написание имени в течение часа, созерцание одного явления или объекта, неподвижность, работа с натуральными кристаллами, медленная ходьба, созерцание одного цвета, зрительный невербальный диалог с партнером и т.д.[ 243]

Подобная активизация реципиента-зрителя, влияние на его сознание и самосознание инициирует два процесса, связанных с внешней и внутренней трансформацией:

- публика получает возможность личного понимания того, какие предположительные процессы происходят с исполнителем и какова природа конкретного энергетического диалога, а также подготовить себя к восприятию многочасового разнотипного перформанса, изменив привычное отношение к пониманию времени, пространства, скуки, боли, наготы, монотонности и т.д.
- повлияв на способ восприятия, существует возможность изменения заранее существующих у того или иного зрителя установок или предубеждений, обусловленных политическим строем, национальными традициями, социальными табу, профессией и т.д.

Таким образом, данный метод может считаться способом подготовки ко второму(групповому) и третьему(частному) уровню рецепции, рассмотренными в третьей главе нашего исследования.

3. Третий этап связывает метод Абрамович с попыткой массового вовлечения общества и трансляции идей и практик перформансности в социальное пространство. Здесь реципиентом становится общество как предполагаемая публика. "Метод Абрамович", длящийся от одного до нескольких дней, проводится лично перформансисткой в разных странах, широко освещаясь прессой и обсуждаясь в социальных сетях. В 2014 году прошел эксперимент по совместному дистанционному исполнению упражнений, охвативший интернациональную публику со всего мира [243]. "Метод" стал новой формой привлечения внимания публики на фестивалях. В процессе массовой популяризации (в том числе с помощью участия представителей поп-культуры)[176] презентация "Метода" превращается в открытый урок и теряет свою изначальную ориентированность на реципиента-перформансиста.

"Меня интересуют общества-утопии прошлого. Многие из них не сумели выжить и я внимательно изучаю причины, из-за которых они прекратили свое существование. Меня вдохновляет Бакминстер Фуллер<sup>21</sup>. Я хочу увеличить возможности создавать своего рода лаборатории. Знаете, Энди Уорхол был гением...." [220].

Главным "домом метода Абрамович" художница назначает строящийся в Америке *Институт Марины Абрамович (МАИ)*, который планируется сделать **передвижным** [129]. Представляющий собой своеобразное продолжение утопической "Фабрики Уорхола", центр МАИ задуман как *институция* для:

- экспонирования и сохранения длительных произведений нематериального искусства - «перформанса, танца, театра, кино, музыки, оперы и других форм искусства, которые могут появиться в будущем»);

---

<sup>21</sup> Ричард Бакминстер Фуллер (1895 -1983) - американский теоретик, архитектор и изобретатель.

- культивирования междисциплинарных проектов («сотрудничество представителей мира искусства, науки, технологий и духовных практик позволит ввести эти области в диалог, посвященный природе длительных работ»);
- создания образовательных программ ( «организация лекций, мастер-классов, публичных выступлений, реализация инициатив местного населения, предоставление библиотеки процессуальных и нематериальных работ»).
- сохранения истории перформанса и других форм перформативного искусства;
- реализации основных философских идей Абрамович, в т.ч. прохождение «метода Абрамович» всеми посетителями для подготовки к восприятию многочасовых работ.

Популяризируемый МАИ метод вовлечения мировой общественности в процесс новой коммуникации «зритель-искусство» также носит характер эксперимента-утопии, однако уже применяется на практике: « Первое, Вы должны подписать контракт, в котором говорится, что Вы обязуетесь пробыть здесь шесть часов, вне зависимости от того, будет ли все это время заполнено представлениями или нет. Далее, Вы сдаете свои мобильные телефоны, часы, компьютер...все, что напоминает вам о времени. Затем Вам выдадут белый лабораторный халат, потому что теперь Вы – экспериментатор. Также Вы получите наушники, полностью блокирующие звук, которые сможете надевать, когда захотите....Специальный сопровождающий будет перевозить Вас из зала в зал. Вы будете сидеть в специальном футуристическом кресле...У Вас не будет необходимости когда-либо покидать это кресло....Даже если Вы заснете, что может случиться во время 6 или 24 часового действия, Вы будете спать, будучи внутри него...» [129].

Таким образом, МАИ разрабатывается как (передвижная) площадка для художественных экспериментов, образовательный и научный центр и пространство

формирования нового типа публики – для подготовки общества к альтернативному способу рецепции длительности<sup>22</sup>, языка искусства действия и институции в целом.

\*\*\*

Говоря об общественной рецепции работ, философских установок и практических разработок Абрамович, можно выделить ряд следующих особенностей:

- популярность акций Абрамович и самой фигуры художницы способствует считыванию языка акционизма и изменению общественного отношения к прямой визуализации тем физической боли, скуки и длительности;
- Абрамович адаптирует новый тип коммуникации между художником и зрителем\обществом с помощью разных каналов массовой коммуникации;
- особенности построения «энергетического диалога», а также количество и тип помех, возникающих при коммуникативном акте, определяет для Абрамович особенность публики как коллективного реципиента, представляющего тот или иной национальный социум [139];
- 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;
- представленный художницей способ документации перформанса расширяет временные рамки акционистского искусства;

---

<sup>22</sup> Обращение к теме длительности становится одной из тенденций развития современной литературы и искусства. Марафоны по чтению в США и России, проходящие несколько десятков часов, последний роман Алана Мура длиной в миллион слов, арт-проект Future Library, в рамках которого книги лауреата Букеровской премии Маргарет Этвуд и других 100 писателей увидят свет в 2114 году, многочасовые и многодневные спектакли и т.д. - те немногие примеры обсуждаемых событий к.2014 года.

- работа Абрамович в «поле культуры» способствует изменению привычного общественного представления общества о формах рецепции искусства и взаимоотношений «публика-художник»\ «публика-институция»;
- самопрезентация Абрамович отражается в двух этапах деятельности перформансистки: от художника, утверждающего жанр в «поле искусства» и культуры (кодирует сообщение о художественном) к художнику-реформатору, "слуге общества" ( кодирует сообщение о социальном) [151] , работа и эксперименты которого направлены на преобразование существующего социума. В связи с этим, перформансистка относится сразу к двум активным типам художников-акционистов (см. главу III), функционируя отдельно и независимо в каждом из случаев (в начале XXI века одним из главных философов-реформаторов от искусства выступает художник-перформансист).

## **Глава V. Особенности рецепции перформанса на примере работ М.Абра́мович «Imponderabilia», «Свечение», «Обнаженная со скелетом», «Точка контакта» и выставки «Марина Абрамович. В присутствии художника»**

В практической части работы обратимся к полевым исследованиям, проведенным на выставке перформансов Марины Абрамович. Применяя разработанные в третьей главе диссертации параметры восприятия перформанса и модель коммуникативного акта в перформансе, рассмотрим пример рецепции отдельных произведений в «поле искусства» и перформанса как жанра, языка и явления в «поле культуры».

Полевые исследования были проведены на первой в мире выставке-ретроспективе перформансов "*Марина Абрамович. В присутствии художника*", проходившей в московском цсе "Гараж" с 8 октября по 4 декабря 2011 года (См.приложение 1). Первый вариант одноименной выставки, подготовленной американскими кураторами и самой художницей, прошел в 2010 году (с 14 марта по 31 мая) в Нью-Йоркском музее современного искусства (МоМа). Помимо задокументированных работ Абрамович, на московской выставке проходили четыре "живые" исторические акции художницы, исполняемые в течение трех месяцев подготовленными самой Абрамович волонтерами. Выставка, ставшая значимым культурным событием года, представила перформанс широкому российскому зрителю, вызвала большой общественный резонанс и оказала колоссальное влияние на процесс популяризации искусства и языка перформанса в мировом сообществе.

Анализ особенностей рецепции искусства перформанса в современном «*поле культуры*» будет основан на рассмотрении восприятия *выставки М.Абрамович* в

русской и американской культурной действительности *как единого примера* искусства перформанса. Для анализа восприятия коммуникативных особенностей *перформанса как отдельного произведения* внутри «поля искусства» будут исследованы примеры сольного и партисипаторного перформанса, исполненные на выставке. Таким образом, планируется также апробировать функциональность предложенного в третьей главе теоретического подхода.

Отдельно необходимо отметить, что рассматриваемые перформансы представляют собой реперформансы и, несмотря на их курирование самой Абрамович, исполняются другими художниками, т.е. ключевая фигура адресанта автора-перформансиста заменена на других адресантов перформансистов при сохранении имени и полного авторства художницы. Данный вопрос, безусловно, затрагивает тему качества акций и степени зависимости содержания перформанса от личности перформансиста, которой следует посвятить отдельное детальное исследование. Однако, принципиальным для нашего исследования, актуализующего перформанс как коммуникативный акт на примере работ Абрамович и особенности его рецепции, является *факт того, что данные акции представляют собой примеры классического "живого" перформанса и его рецепции современным зрителем и обществом в целом.*

**I. В «поле искусства».** Коммуникативные особенности перформанса и его рецепции как отдельного произведения на территории искусства - внутри выставочного пространства.

В качестве **партисипаторного** вида перформанса рассмотрим работу Абрамович и Улая "*Imponderabilia*" (1977/2010/2011) воспроизведенную в 2011 году. Для анализа сольного вида перформанса возьмем объединенную *группу* телесных перформансов "*Точка контакта*"(1980/2010/2011), "*Обнаженная со скелетом*"(2002–2005 /

2010/2011) и "Свечение" (1997 / 2010/2011) , представленных в одном неразделенном пространстве, что делает их восприятие как относительно последовательным, так и практически одновременным. Каждый из перформансов исполнялся в течение трех месяцев, что в общей сложности составляет около 700 часов.

Во время работы над выставкой художница отобрала 40 добровольцев, желающих повторить ее работы и провела пятидневный тренинг "Cleaning the house" для обучения способам необходимой перформансисту профессиональной физической и психологической подготовки перед исполнением длительных акций. В основу специально разработанного тренинга лег "Метод Абрамович", а также ряд переработанных и адаптированных техник и методов, применяемых в тибетской культуре и первобытных племенах. Американские реперформансисты прошли подготовку за городом в полной изоляции от цивилизации, где вели почти отшельнический образ жизни: вместе с самой художницей согласно строгому режиму им требовалось голодать, не разговаривать, спать на улице или на холодном полу внутри дома, коллективно купаться в холодной реке, делать многочасовые индивидуальные и групповые упражнения на концентрацию, которые знакомили каждого с пределами возможностей собственного тела и помогали создавать собственное и партнерское "харизматическое пространство" (charismatic space) [78]. В России процесс подготовки носил публичный характер, проходя внутри цси "Гараж", куда мог попасть любой желающий посетитель в качестве наблюдателя. Работа Абрамович с российскими перформансисами широко освещалась прессой, стала своеобразной рекламой как будущей выставки, так и жанра перформанса в целом, также как и одним из способов информирования общества и создания необходимых фоновых знаний в «поле культуры». С одной стороны, в модифицированном варианте тренинга был нарушен ряд принципов психофизической подготовки художника - отсутствие изоляции, полного погружения и ритуализации, демонстрационный характер действий, реклама и

взаимодействия с институцией, присутствие зрителей и т.д. С другой стороны, был инициирован процесс привыкания перформансистов к будущим условиям исполнения акций, главным из которых является необходимость максимальной концентрации и работы с психофизической энергией в атмосфере постоянного присутствия публики [38].

*Период* исполнения: с 8 октября по 4 декабря 2011 года

Расписание "живых" перформансов: Пн. - чт.: 16:00 - 21:00; Пт.: 17:00 - 22:00; Сб. - вс.: 12:00 - 22:00. [74]

*Анкетирование и интервьюирование публики проходило в часы работы выставки, непосредственно после посещения зрителями экспозиции.*

*Количество респондентов: 92 человека.*

*Также проходило анкетирование и интервьюирование исполнявших реперформансы перформансистов, общее количество которых составляло около 36 человек. Количество заполнивших анкету: 10 человек.*

### 1. **Imponderabilia**

*(неофициальный вариант русскоязычного названия - "Проход")*

*Тип:* телесный "откровенный"; *вид:* прямо партисипаторный

*Длительность работы и график перформансистов:* смена каждые 90 мин.

#### **Исторический контекст.**

Один из самых известных совместных перформансов Абрамович и Улая, повторенный ее учениками в 2010 году в Нью-Йорке и в 2011 году в Москве. Прошел в 1977 году в болонском музее современного искусства во время открытия выставки (Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna, Italy).

Полностью обнаженные Абрамович и Улай стояли неподвижно напротив друг друга в дверном проеме, ведущем внутрь выставочного зала. Для того, чтобы

посетитель выставки смог попасть на выставку, ему необходимо было пройти через узкое пространство между художниками, повернувшись к одному из них - к мужчине или к женщине. Перформансисты находились в статичном состоянии и использовали для коммуникации только зрительный контакт. Перформанс продолжался 90 минут и был фото- и видео-документирован. Камера снимала реакцию публики и сделанный каждым зрителем выбор.

Идея перформанса заключалась в создании перформансистами "главной двери музея", "живого" прохода в пространство искусства. Для того чтобы зритель попал в это пространство, он неизбежно должен пройти через инициацию прямого вовлечения в искусство - встретиться и перебороть обусловленные культурой чувство смущения и стыда, сделать выбор, в чью сторону повернуться, пережить неизбежный физический контакт с обнаженными незнакомыми людьми и т.д. Здесь происходит смещение главенствующей роли создателя произведения: с одной стороны, спровоцированный зритель становится протагонистом создаваемого перформанса, а художники играют второстепенную роль инструментов провокации, с другой стороны, в процессе взаимодействия не существует главенствующего участника, так как главной становится сама *создаваемая ситуация/столкновение*, основанная на продолжающейся активной интерактивности.

Обговоренный с руководством галереи перформанс был прерван приехавшей через полтора часа итальянской полицией, потребовавшей освободить проход. Почти через 30 лет, этот же перформанс был повторен в рамках выставки-ретроспективы Абрамович в Нью-Йорке и в Москве. Обязательными условиями, выдвинутыми музеями стали создание второго свободного проема для входа (зритель, заметивший второй проход, мог сделать выбор через какую "дверь" пройти) и постоянного присутствия охраны, следящей за поведением публики и безопасностью исполнителей. Таким образом, на примере *разного типа вмешательства* в акцию - незапланированного и неконтролируемого в 1977 году и запланированного и

контролируемого в 2010/11, прослеживается исторический процесс развития и модификации искусства перформанса в обоих полях: от независимой и свободой маргинальности к подчинению правилам институции, сформированным под влиянием законов социума и ограничивающих свободу действия зрителей и перформансистов.

Рассмотрим элементы коммуникативной модели применительно к перформансу *Imponderabilia*, исполненному в московском центре "Гараж". Данный анализ также включает одновременный обзор основных элементов перформанса (художник, время, пространство, контекст, публика).

- **Адресант.** Присутствуют все четыре типа адресанта, кодирующие и отправляющие сообщения одновременно и последовательно.

1) Основные адресанты - исполняющие акцию *перформансисты*, создающие "*харизматическое пространство*" и "*предлагаемые обстоятельства*" перформанса. Их отличает анонимность: 1) отсутствие статуса "звезды" и дополнительной информационной нагрузки, сообщающей о личности присутствующего художника; 2) отсутствие зрительской необходимости и потребности знать, кто исполняет работу. Выступая реперформерами-статистами, они, с одной стороны, становятся вторичными адресатами, живым *материалом*, используемым художницей для представления своей авторской работы, с другой стороны, являются *самостоятельными акционистами*, делающими отдельный уникальный перформанс, основанный на их собственной психофизической и энергетической силе. Так, они функционируют согласно разработанным Абрамович правилам реперформанса - сохраняя концепцию произведения, каждый раз создают уникальный перформанс в настоящем времени и пространстве.

Акционисты кодируют перформанс через статичный образ, прямое визуализированное бездействие, зрительное взаимодействие друг с другом и физический контакт со зрителем. Если в первой версии пара перформансистов основывалась на гендерной оппозиции, существенной для зрительской интерактивности, то в данном варианте в порядке исключения акцию могли исполнять двое мужчин или две женщины<sup>23</sup>.

Перформансист - адресант одновременно становится также адресатом, находясь в процессе личного самопознания и самоанализа во время трех одновременных процессов - контакта с собой, контакта с партнером и контакта со зрителем, и кодируя сообщения, в том числе и в письменный текст: большинство перформансистов вели личные дневники (часть которых была передана в личный архив Абрамович и может стать доступной в будущем).

2). Первичный адресант - классик искусства перформанса, широко известная *художница* М.Абрамович, чья фигура и статус влияют на все рецепцию выставки в обоих «полях».

Как изначальный автор перформанса, она кодирует сообщение-перформанс в виде: кода 1 - текста, общедоступного словесного описания и инструкций (книги); кода 2 - совместного тренинга и личного контакта, во время которых процесс кодирования проходят и сами перформансисты, формируя собой канал для передачи сообщений конечному адресату-публике; кода 3 - слов как информирующих лекций, частных разговоров, интервью; кода 4 - изображения (он же канал) - фото и видеодокументации). Так, реперформансисты становятся одновременно новым адресатом и каналом в коммуникационном акте первый адресант-автор - конечный адресат-публика.

---

<sup>23</sup> все зрители - респонденты полевых исследований проходили через первоначальную версию "мужчина-женщина".

3) Другим вторичным адресантом становится *институция* - цси "Гараж", который в свою очередь выступает адресатом по отношению к Абрамович и к другой институции - Музею современного искусства Нью-Йорка, которому принадлежит изначальная идея и исполнение выставки. "Гараж", являющийся одной из самых известных российских площадок современного искусства, провел масштабную рекламную акцию, популяризирующую перформанс, снабдил потенциальных и фактических зрителей базовой необходимой информацией и стал пространством события современной отечественной культуры. В отношении Абрамович - публика выступает *каналом*.

4) Так как перформанс является интерактивным, *присутствующая публика* становится активным соучастником перформанса и также выполняет функцию адресанта, посылающее сообщение перформансистам (прямое взаимодействие, комментарии, ответная провокация), институции (жалобы, отзывы и проч.) и остальной группе наблюдающих (тех, кто в очереди, кто уже прошел и кто отказался) и потенциальных зрителей (читающих или слушающих отзывы, мнения, интерпретацию).

В данном случае особую роль играет элемент конкретного времени и пространства, т.к. происходит периодическая смена исполнителей и постоянная сменяемость неповторяемых зрителей-соучастников, вследствие чего каждый участник и перформансисты - авторы единичного уникального перформанса, создаваемого в настоящем. Соответственно адресат-художник получает концентрированное общее сообщение-опыт от случившегося количества быстрых проходов единичных зрителей в течение одного долгого отрезка (90 мин.), а адресант -зритель в это же время получает одно сообщение в короткое фактическое время, но с обязательным наличием "невидимых" следов восприятия дальнейшем.

Примеры рецепции сообщений разными адресантами<sup>24</sup> (подробнее в приложении №1):

Опрос реперформансистов	Пример декодирования сообщений двумя адресантами - исполнителем и зрителем (одновременно помехи)
<p><i>Был ли случай, связанный со зрителями, который Вам запомнился?</i></p>	<p>1)не один ( Пр.: взгляды,запахи,стеснение,слова и т.д.);2) человек разделся на глазах у посетителей;3) лучшая реакция «вот это сильно», худшая: «о, ужас, это же порнография»;4) предложили платок, вытереть слезы; 5) Вера вломила кулаком мужику, который ее трогал; 6)когда мужчина разделся (другой - резал вены);7)мужчина разделся возле нас и пошел на выставку, парень встал между нами и порезал лезвием рук;8)Imponderabilia.мы были очень сконцентрированы, между нами прошел молодой человек, который сказал «чувствуешь какая энергия, кайф!».</p> <p><i>//при прямой интерактивности зритель начинает говорить на языке перформанса. Помехи,возникающие в процессе кодировки сообщения перформансистами ( словесное и действенное вмешательство) иллюстрируют результат декодированного публикой сообщения адресантов //</i></p>

<sup>24</sup> Индивидуальный словарь ,стилистика и пунктуация сохранены.

<p><i>Как бы Вы охарактеризовали \классифицировали приходящую на выставку публику?</i></p> <p><i>Есть ли у российской публики свои особенности\ характерные черты?(назовите)</i></p>	<p><i>Пример декодирования адресантами адресатов</i></p> <p>1) в основном достойная ; 2 люди,знающие о творчестве Абрамович, люди, не знающие о творчестве Абрамович;3)очень разношерстная ;4) хорошие образованные люди; 5) разношерстно и разновозрастное; 6) разноаспектно;7) кто эти люди ??;8)большинство – любопытствующие в поисках досуга, часть – ищущие духовного опыта;9)абсолютно разные люди;10) они боятся.</p> <p>1) откуда я могу это хорошо знать;2) иностранцы интеллигентнее;3) большинство – закрытые , как везде мне кажется. Но есть открытые настолько, что даже сразу не подумаешь;4) да, все,кто не понимает, говорят вслух; 5) более эмоциональная;7) искреннее удивление и нескрывание своего скудоумия;8) неготовность к современному искусству (ожидание красивого);9) некоторый консерватизм;10) мне кажется, что иностранцы более вежливы и тактичные,более подготовленные.</p>
<p><i>Ваши рекомендации зрителю, который собирается посетить выставку перформанса.</i></p>	<p><i>Пример предполагаемых помех у потенциального адресата с т.з. адресантов</i></p> <p>1) расслабиться, не фиксироваться на ожидание знакомого, заранее знать тему; 2) почитать о выставке заранее;3)почитать про художника, сходить на выставку, почитать побольше, и еще раз сходить;4)-,5) не чурайтесь перформансов, какой смысл идти, если боишься видеть перформансы;7)помыться, не брать много сумок, принять 250 коньяку;8) оставить свои предубеждения, попытаться понять;9) не судить о происходящем категорично, быть восприимчивым к новому;10) почитать про творчество МА, не стесняться.</p> <p><b>//среди основных ожидаемых помех неподготовленность публики, предубеждения, отсутствие фоновых знаний//</b></p>
<p><i>Что дал Вам тренинг М.А.?</i></p>	<p><i>Пример декодирования сообщений посланных адресантом М.А., (+ создание канала коммуникации с конечным адресатом - публикой)</i></p> <p>1.Состредоточенность, осознанность;3.целеустремленность,самоконтроль,сильнейшее духовное развитие;4. дал спокойствие и концентрацию; 5 многое в принципе, но это не опишешь в 2-х строках;8. узнала, что могу больше. Спокойствие, сконцентрированность; 9. раскрыл мои способности к концентрации, сосредоточению</p>

	погружению в себя;10. легче переносить боль, принимая ее.
--	---

- **Адресат**, как указывалось выше, обладает многозначной природой:
  1. Так как данная работа является парной акцией, **перформансист-адресант** становится одновременно адресатом по отношению к партнеру. Как показывают полевые исследования, во время взаимодействия со зрителем и партнером, перформансист проходит процесс глубокого переживания личного опыта. В случае парной или коллективной работы, перформансисты становятся также адресантами и адресатами по отношению к друг другу.
  2. **публика** продолжает оставаться основным адресатом: как отдельный присутствующий зритель, неизбежно вступающий в поле провокации, как группа зрителей, как потенциальная публика, получившая вторичную информацию о перформансе. Основная часть публики, часто образовывавшей часовые очереди, - представители российской культуры. Некоторые зрители приходили на выставку несколько раз. Ряд посетителей отвечали на перформансы провокационными действиями (обнажались в ответ, резали вены, наносили словесные оскорбления и т.д.).

Присутствующая публика проходит все три *уровня* восприятия перформанса (социальный, групповой и частный) и, обнаружением информации о частной рецепции, создает третий внешний уровень социального восприятия для остального общества и потенциального зрителя.

***Внутренний частный уровень восприятия и интерактивная природа данного перформанса активизирует эмоциональный и ментальный тип его рецепции:***



## Ментальный

Как Вы понимаете смысл такого перформанса?

. Два человека смотрят в глаза друг другу и они близки друг другу больше, нежели они прикасались бы друг к другу;2.природа во взгляде;3.Освобождение через преодоление себя;4. выход за рамки;5. пробуждать неожиданные эмоции;6-;7 раскрыть новые грани;8 – выражение своего «я»;9 – волонтеры имеют возможность почувствовать мысленную уверенность в своем теле, концентрироваться на мыслях. ;10 – не смущаться своего тела, не обращать внимание на общественное мнение. ;11-необычно;12-это близость;13 – будь готов ко всему неадекватному;14 – ощутить близость чужого тела и узнать через это себя;15 – передать энергию;16-как подключение к выставке;18 – связь, раскрепощение;19- перероди себя;20-;21 – испытание себя;22-заставить человека выпасть из реальности;23-молча;24- ;терпение, испытание себя и своей воли;25 – неожиданно и вдохновляющее, побольше таких;27-;28- вызов, проверка нервов посетителей;29 –вызвать смущение посетителя ;30- мне не дано такое понимать;31 – человек пытался выразить то, что ...-л за жизнь ;32 – смысла для себя я не нашла ;34 –эпатаж ;35 – преодоление себя – как участниками, так и зрителями;36 – раскрытие возможностей чел-ка;37 – осознание души ;38 – провокация;39 – проверка своих желаний,предпочтений;40 – никак, извращение ;41 – преодоление – выбор ;43 – бережное отношение к другому ;44 – эксперимент с телом, возможностями, пределами, поиск своих пределов;45- Сложно сказать. Странно попасть в интимное поле незнакомых, к тому же обнаженных людей. Своеобразное вторжение в зону людей, к тому же уязвимых своей наготой;46 – обезличивание людей, человек становится просто телом, то, что является сакральным(нагота), теряет эту характеристику;47 – более глубокое донесение смыслов, идей до зрителя, через эмоциональное отвращение;48 – полное единение душ и тел;49 – а секунду оказался третьим лишим ;50 – погреться ;51 - эксгибиционизм перформансистки ;52 – прервать связь между голышами ;53 – шизофрения в массы ;54 – не понимаю;55 – гуманность и терпимость ;56 – перебороть естественное смущение (?) ;59 – никак;60 – эпатаж ;61 – выявление неких культурных табу и сексуальной заряженности ;62 – изменение привычек поведения и восприятия ;63- сломать, поменять восприятие, настроит на определенную волну;65- сопряжение энергии мужской и женской , отсылка к ее работе с Улаем;66 – показать людям то, что они вряд ли сделают такое в жизни;67 – философия ;68 – бред, эксперимент, смерть;69 – Люди должны научиться адекватно воспринимать друг друга;70 – как и художник;71 – создание атмосферы: зритель как часть перформанса;72 – раскрепощение ;73 – вызвать эмоции;74 – заставил зрителя выйти и привычных рамок;75 – кому я больше доверяю?;76 – выбор, тест безопасность\доверие;77 – простая передача «непростых идей»;79 – голые люди как объект перформанса;80 – это попытка самовыражения сумасшедшего человека;попытка поделиться своим мироощущением с другими людьми;81 – тело ничто по сравнению с разумом и душой, лишь оболочка ;82 – не думал об этом;83 – никак;84 – отсечение неготовой публики ;85 – узнать сущность человека ;86 - возможно нагота не так постыдна как её воспринимают;87 - вариантов трактовок много, начиная от Адама и Евы, заканчивая психологическим тестом для посетителей;88 - Нам нечего скрывать, ведь все мы схожи;90 – проход между обнаженными людьми расширяет границы восприятия;92 – удивление, шок, эксперимент над телом, заставить посетителя дойти до предела.

*//Присутствуют все аспекты - интеллектуальная критика, считывание смыслов, оценка, рефлексия. Процесс взаимопорождения смыслов. Частичное совпадение интерпретации с изначальным замыслом автора, понимание*

	<i>смысла перформанса как процесса, нацеленного на перформансистов не в меньшей степени, чем на зрителей (отсутствующего у автора)//</i>
--	--

- Характеризуется незнанием исторического контекста акции и незнанием исполнителей, от чего восприятие работы становится "чище" и осуществляется с меньшими помехами.

- Влияние личностных особенностей на восприятие акции превалирует над влиянием национально-культурных особенностей.

- **Контекст.** Отличный от первоначальной версии исторический и национально-культурный контекст. Определен пространством как местом ( известный центр искусства => контекст искусства) и границей (между социальной и художественной территорией), а также партисипаторным характером и существованием в рамках выставки. Пространство как местонахождение становится также *каналом* и определяет сообщение, закодированное художником.
- **Канал.** Зависит от адресанта. Главный - обнаженные тела присутствующих перформансистов, а также информационный потенциал институции, документация, реклама, критика.
- **Сообщение.** Перформанс как целое сообщение, множество частных сообщений кодируемых и декодируемых разными адресантами\адресатами и выявляющими особенность рецепции перформанса. Основное сообщение акции - провокация, заключенная в решении зрителя, "предлагаемые обстоятельства" для всех участников. Создается в процессе интерактивности.

- **Код.** Кодирование через обнаженное тело и статику перформансистов, зрительный контакт, активный невербальный язык, а также через текст музейных брошюр, выдаваемых до входа на выставку, интернет-страницу с подробным рассказом о перформансе, Абрамович и ее работах, передачи на радио, тв-репортажи, статьи, реклама в метро и на улицах, документация. Другим типом кода является само название от англ. "*impondetable*" (неощутимый, неуловимый, незначительный) и использование Абрамович слова "обнаженный" (*nude*) вместо слова "голый" (*naked*) [186, С.124]. Этим художница убирает считываемый многими эротический контекст работы и подчеркивает уязвимость и открытость перформансистов.

- **Помехи**

**Профессиональные** - слабая физическая и\или психологическая подготовка перформансиста (ответные действия на провокации со стороны зрителей; обмороки, слабая энергетика и т.д.)

**Фоновые** - очередь, узкий проход, непривычное месторасположение, личное неприятие перформансистов, одежда и предметы проходящих, контроль и вмешательство охраны.

**Субъективные** - эмоциональная и ментальная реакция - определяют декодировку сообщений

**Культурно обусловленные.** - недостаточность фоновых знаний, укорененность допустимых и недопустимых норм поведения.

**Помехи являются необходимым условием совершенности интерактивного перформанса, определяют природу конечного декодированного сообщения.**

***Ответное сообщение-обнародованная реакция адресата, становится помехой для исполняющего перформанс первичного адресата.***

Для анализа **сольного** вида перформанса рассмотрим объединенную *группу* телесных перформансов "Точка контакта"(1980/2010/2011), "Обнаженная со скелетом"(2002–2005 / 2010/2011) и "Свечение" (1997 / 2010/2011). Все три перформанса были представлены в небольшом отдельном зале с черным цветом стен и точечным светом, и воспринимались как единая экспозиция, следующая за прохождением разобранного выше перформанса *Imponderabilia*.

### **1. "Обнаженная со скелетом" ("Nude with skeleton")**

*Тип:* телесный "откровенный" и "изнуряющий"; *вид:* сольный.

*Длительность работы и график перформансистов:* смена 60 мин.

Во время перформанса, основанного на тибетской медитативной традиции буддийских монахов, обнаженный перформансист лежит под скелетом в человеческий рост и "оживляет" его своим дыханием. Одна из тем акции - переосмысление и преодоление страха смерти.

### **2. "Свечение" ("Luminosity")**

*Тип:* телесный "откровенный" и "изнуряющий"; *вид:* сольный.

*Длительность работы и график перформансистов:* смена каждые 30 минут.

*Исполняется женщинами.*

Перформанс об уязвимости, чистой энергии и одиночестве. Обнаженная женщина сидит на велосипедном кресле, прикрепленном к стене, на высоте два метра. На нее направлен яркий свет, она медленно поднимает руки превращаясь в фигуру звезды.

### 3. Точка контакта ( "Point of contact" )

*Тип:* телесный "изнуряющий" и экзистенциальный; *вид:* сольный (пара как единое целое).

*Длительность работы и график перформансистов:* смена каждые 40 минут

Первая версия сделана Абрамович и Улаем в 1980 году. Художники исследовали тему отношений, жизненной энергии (vital energy). Две фигуры в официальных строгих костюмах стоят неподвижно лицом друг к другу и, согнув руки, практически касаются друг друга указательным пальцем. Акция строится на неподвижности и перманентном зрительном контакте.

*В конце каждой сессии проходила художественная церемония "сдачи" и "принятия" смены. Из трех представленных в одном пространстве работ - двух перформансов с обнаженными телами и одной статичной акции в стиле "живой картины", последней уделялось наименьшее зрительское внимание.*

- **Адресант.** Также присутствуют все четыре типа адресанта, **большинство характеристик которых совпадает с характеристиками адресантов работы "Imponderabilia".**

1) Основные адресанты, исполняющие акцию - **перформансисты**. Их анонимный характер увеличивает силу визуального языка работ. В отличие от партисипаторного перформанса, не создают "предлагаемых обстоятельств" для адресантов-участников, а представляют собой объекты для созерцания и энергетического взаимодействия. Также отличаются бóльшей самостоятельностью и значимостью подготовки перформансистов, которые в непарных работах приобретают статус автора переживаемой акции. В "Обнаженной со скелетом" адресант кодирует сообщение визуальным взаимодействием с тяжелым скелетом, основанном на частоте дыхания и физической устойчивости, а также физическим и психологическим

самоконтролем. Может быть выполнен акционистами обоих полов. Адресант являет собой художественный образ. В "Свечении" адресант обладает гендерной идентификации, на основе которого строятся контекст, канал, код, образ и сообщение. Взаимодействие со зрителем происходит через совместное присутствие в едином пространстве и через визуальную коммуникацию. "Точка контакта" представляет собой тип "живой" картины, где взаимодействующие перформансисты создают статичный образ, отличающийся колоссальной концентрацией, ощутимой зрителем энергией и аутентичностью происходящего. В этих работах перформансистам, являющимся одновременно адресантами для самих себя и для партнера, также необходимо зрительское внимание и созерцание, активирующие резервы их физической выносливости. Коммуникация всех тех перформансов определяется "энергетическим диалогом", рефлексией и интерпретацией художественных образов.

2) Адресант - Абрамович.

3) Адресант- "Гараж"\МоМа. Использует фотографические образы трех перформансов для рекламных акций и привлечения внимания публики поля культуры. Популяризатор перформанса.

4) Адресант - публика. Визуальное и энергетическое взаимодействие; реакция в блогах и на форумах, ответные провокации.

- **Адресат, частично совпадает с адресатом *Imponderabilia* по общим характеристикам.**

1. В парной акции "Точка контакта", **перформансист-адресант** становится одновременно адресатом по отношению к партнеру и к самому себе. Во всех трех перформансах, перформансист-адресат получает сообщение от происходящего процесса в виде\коде внутреннего переживания, физической и психологической трансформации.



<p><b>Ментальный</b></p> <p><i>Как Вы понимаете смысл такого перформанса?</i></p>	<p>1. Смысл перформанса объявлен в записях к ним, 2самоиспытание, внутренняя выдержка, донесения до зрителя смысла. 3.концентрация духа в <u>настоящем</u> – предметы вторичны – они позволяют только достичь цель,4 – излишки свободного времени ,5- см пункт 4...,6- ,7- не очень понимаю, но реакция интересная 8 – перенос в реальность мысли Абрамович ,10-сложно понять цель лежания со скелетом, возможно, с принятием смерти, 11- положительно,были бы они постройнее 13– скрытая мечта о возврате в рай, 14 – обнаженное тело заставляет как бы обнажить себя, посмотреть на себя со стороны, возможно увидеть то, что обычно скрываешь от себя и окружающих., 15 – испытание, передача энергии 16 – чувственного понимания больше, чем разумного, 18 – свобода, раскрепощение, 19 – абстрагируй себя от людей и собственных мыслей, 20 - ,21-провокационное современное искусство, под естественность, 22 –провокация,без смысла,23- , 24 – метафоры,25-показать выдержку людей и их бесстрашие,26 – без аннотаций было невозможно догадаться,27-,28-как провокацию, на что способен каждый из пришедших 29-нет смысла, 30-,31-не понял,32 – честно говоря, не хочется думать , 33 – «оригинально» , 35 – стараюсь забыть, 36 – выносливость чел-ка, 38- испытание возможностей других, 39 – не понимаю , 40 – попытка донести до зрителя через самое низменное, но самое интересное простые вещи , 43 – преодолеть предрассудки и попытаться найти смысл 46- живой человек становится частью художественного представления, тело-объект искусства 47 – никак 49 – изучение ощущений человека, лишеного защиты и восприятия его другими , 50 – все люди под одеждой голые, 51 – никак, 52 – не понимаю, для гольшей – это чувственно, но для зрителя – непонятно 54- не понимаю , 56 – клево, 58 – Абрамович претендует на великую художницу, создавая работы, которые «типа претендуют на острые соц.запреты» и прочие философские дела. 59 –терапия, 60 – взаимодействие , 61 – этот зал не произвел впечатления, 62 – долго рассказывать! Личный опыт зрителя., 63 – там все описано, 66- надо переборот себя, 67 – заставить зрителя думать , 69 – Из-за большой провокативной доли трудно что-либо осознать , 71 – тело как инструмент художника, 72 – попытка абстрагироваться от..., 73 – изучить зрителя в части его отношения к телу, 74 – задают общую атмосферу происходящего , 75 – энергетический обмен , 76 – провокация =&gt; ответ найти в себе, 77 – опять же, передача неких идей типа шокирующим образом, либо стремление к раскрепощению... 79 – поиски ответов в себе через действия других, 80 –опять-таки попытка сумасшедшего человека донести свое мироощущение до нормальных людей, 81 – то же, что и обнажен. Люди в проходе. – 88 - Показывает, что человек общается не только через слова ,90- проверка на выносливость, 92 – посмотреть на что способно человеческое тело, какая может быть реакция у зрителя. Проверить его чувствительность82 – расширить границы сознания с живыми картинами, 83 – никак, 85 – заинтересовать новым видом перформанса, 86 - в каждом перфомансе был заключен свой смысл! Человек со скелетом — сближение со смертью , 87 первое что приходит в голову – жизнь и смерть. В контексте этого зала трактовала это как обращение к теме войны, которая как чума, уносит человеческие жизни, оставляя женщинам оплакивать своих погибших мужей.</p>

	<p><i>//Высокая оценочность, более частое и точное считывание авторских замыслов и процесс "взаимопорождения смыслов" засечет образности и художественности работ //.</i></p>
<p><b>Ассоциативный</b></p> <p><i>С чем ассоциируется?</i></p>	<p>1. С картиной (живописное произведение искусства) , 2. Зашифрованное послание;3.концентрация на внутреннем ощущении и самоидентификации через уязвимость, через постоянное присутствие зрителя. Присутствие в настоящем...в себе...ощущение себя материей.4. – фильм «Человек - многоножка»;5- с подобными перформансами;6- со временем;7 – с концом фильма 6.5 недель с ким бейсинджер (одни киномань!);8- с конями;10-урок биологии, 7 класс;11- с апельсином;12 – с противопоставлениями ;13 –моя жена и дочери сложены лучше...;15 – с фильмом «Антихрист»;16- ни с чем;18 – со свободой самой во всем, и самое главное – в самом главном!(свобода);19 – самопожирание;20- с моргом;21 – жизнь;22 – с баней общественной и сумасшедшим домом;23 –с модными писателями;24 – люди;25- последней суеной из пардюшега;26 – после почтения аннотаций воспринималось именно так, как задумал автор;28-;29-анатомия ;31-темнота и пустота;32 – напоминает комнату пыток . Смысл: ну как, вы уже привыкли к моим перформансам?;33 – Ларс Фон Триер;34 –ничего сексуального, с детским садом;36 – с силой воли человека;38 – психические отклонения;39 – ни с чем;40 – безумство;41 – с погружением;43 – с каторгой ;44 – ни с чем;46- опыты;47 – отсутствие ассоциаций;49 – с откровенностью ;50 – с другой выставкой;51 – с порнографией ;52 –маникены;54 - с сумасшедшим домом;56 –никаких ассоциаций;59- венский акционизм ;60 – с уроками пластической анатомии в институте ;62 - с искусством( традицией, устойчивыми обрядами), и личной биографией художницы. ;66 – с рождением детей;67 – психиатрия;68 -?смерть?;69 – с эксгибиционистским пляжем;71 – больница: неестественные манипуляции над телом;72 – Одиночество;73 –с порнографией ;74 – нет ассоциаций;75 – распятие на звезде;77 – раскрепощение;79 – с театром ;80 – с неадекватностью;81 – с романом «Парфюмер»;83 - бред;85 – с игрой;86 - с познанием себя;88 –с легкостью;90 – искусство;92 – с посещением многочисленных музеев современного искусства в разных городах мира;</p> <p><i>//большая часть ассоциативных сравнений связана с общеизвестными</i></p>

	<p><i>культурными визуальными образами (попытка осмысления увиденного через адаптацию). На ассоциативном уровне восприятия - обнаружение эротического подтекста.//</i></p>
--	--

- Характеризуется влиянием национально-культурных помех и бóльшей личностной оценочностью.

- **Контекст.** Отличный от первоначальной версии исторический и национально-культурный контекст. Определен пространством как территорией (известный центр искусства => контекст искусства), созданной атмосферой "черного ящика", внутри которого с помощью света отдельно выделяются присутствующие перформанснты и номинальным присутствием границ между перформансистом и публикой (единственным отделяющим знаком является белая линия на полу, т.е. перформансисты полностью уязвимы и физически доступны для зрительского вмешательства). Также контекст определяет, художественная образность каждой из работ и их существованием в рамках известной выставки. Пространство также является *каналом* и определяет сообщение, закодированное художником.
- **Канал.** Зависит от адресанта. Тела перформансистов, пространство, используемые в акции предметы, информационная деятельность институции, документация, реклама, критика.
- **Сообщение.** Каждый из перформансом как целое сообщение, множество частных сообщений кодируемых и декодируемых разными адресантами\адресатами и выявляющими особенность рецепции перформанса. Основной тип сообщений всех трех акции - визуальный, созданный художественный образ, направленный

на зрительное, эмоциональное и энергетическое взаимодействие (некоторые зрители смотрели в глаза лежащему перформансисту и на сидящую акционистку в течение всей смены). Изначально закладывается авторским замыслом и тематикой, создается в процесс исполнения и документации, зависит от исполнителя. Декодирование сообщения происходит при непосредственном визуальном столкновении с непривычным.

- **Код.** Частично совпадает с перформансом *Imponderabilia*.

Кодирование через отсутствие или присутствия одежды на перформансисте, позы и действия перформансистов (дыхание, работа руками, осознание одной позы на все время акции, неизменяемое месторасположение), непосредственную близость к публике, использованием предметов (скелет, кресло, халаты и т.д.), статусом первоначального автора и анонимностью исполнителей, рекламой, названием работ и представленной текстовой аннотацией.

- **Помехи или шумы:**

**Профессиональные** - слабая физическая и\или психологическая подготовка перформансиста, не противоречащая природе "живого" сольного перформанса (обмороки и невозможность удерживать одну позицию рук, тошнота и т.д.). Также отсутствие необходимой профессиональной подготовки у критиков и журналистов, освещающих акции в профессиональных текстах или прессе и формирующих один из уровней зрительской рецепции;

**Фоновые** - (могут быть созданы автором сознательно, определяют перформанс). Плохая видимость и точечное освещение, переизбыток окружающих зрителей, высокая температура воздуха в зале, устройство пространства, реакция и действия окружающей группы людей (громкие разговоры и вопросы), отвлекающие внешние звуки, вмешательство публики, вмешательство и контроль охраны;

**Субъективные:** эмоциональная и ментальная реакция - определяют декодировку сообщений. (рассмотрены через типы восприятия адресата-публики)

**Культурно обусловленные.** недостаточность фоновых знаний, укорененность допустимых и недопустимых норм поведения, частичная обнародованная критическая реакция на мужскую и женскую наготу, непопулярность телесного языка в культуре.

В трех из четырех представленных перформансов происходит зрительское столкновение с **наготой**, являющийся основным элементом визуального *воздействия* человека - перформансиста на другого (человека-зрителя) и лишенного 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 трехтипного 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, критики и категоричность отношения публики повышается.

## **В «поле культуры»**

(на примере социокультурного пространства России ( и Америки), выставка-ретроспектива "Марина Абрамович. В присутствии художника" как мировое культурное событие, представляющее массовому обществу жанр, язык и феномен перформанса

**Адресант.** Также как и в «поле искусства» имеет несколько адресантов.

1. Адресант художница и автор **М.Абрамович**, имеющая первичную природу в обоих полях. В мировой культуре имеет статус дивы перформанса, звезды, одной из главных мифологизированных художниц современности, работающая в "неразгаданном" жанре искусства. В американской культуре из известной в кругу знакомых с современным искусством зрителей и критиков художницы становится символом нового и доступно представленного для массовой культуры языка перформанса. В российской культуре выполняет похожую функцию - привлечения внимания к малоизвестной в массовом обществе личности и к транслируемому ею языку искусства. В результате декодирования выставки как события становится метафорой перформанса и языка современного искусства во всем мире (США - от известной до знаменитой, в России - от неизвестной до знаменитой). Кодирование сообщения собственным образом, количеством, качеством и значимостью работ, популяризацией перформанса через популяризацию собственного имени, а также через книги, видеодокументацию, интервью, лекции, выставки, появление на территории поп-культуры и науки и т.д. Является предметом выставки и ее автором. В американской художница присутствует лично в течение всей выставки (собственный перформанс, позволяющий прямое общение), в российской версии - в течение первого месяца выставки (публичный тренинг, участие в научном эксперименте). Основная цель кодирования сообщения - массовое просвещение,

призыв к переосмыслению языка и функций искусства и создание фоновых знаний.

2. **Институция** (МоМа\ "Гараж") и **куратор** К. Бизенбах как *соавторы* выставки (они же создатели ряда помех). Адресаты по отношению к Абрамович и основные адресанты по отношению к обществу. Финансируют и утверждают выставку, проводят информирование массовой мировой публики (через кодировку в виде рекламы, билбордов, масштабных портретов Абрамович, предметов для продажи, книг, каталогов, книги отзывов, сайта, документации, в т.ч. и документального фильма, снятого в пространстве МоМа, книги отзывов [7], интервью кураторов и т.д.). Создатели фоновых знаний, носители репутации, влияющей на общественное восприятие, популяризаторы жанра и нового языка искусства в «поле культуры». Как пространство являются каналом и контекстом.

3. **СМИ**, ключевой адресант (также создатель помех), влияющий на массовую рецепцию жанра и языка перформанса, также как и первых двух адресантов, по отношению к которым является адресатом. Определяют формирование общественного интереса, отношения и представления о выставке и перформансе. Вторичны, субъективны.

Выставка как в США, так и в России освещалась ведущими общезнаменательными и специализированными СМИ, (например: New York Times, The Guardian, The Telegraph, CNN; Комменсант, Новая Газета, тк "Культура", "Эхо Москвы" и др.) охватившими большую часть национального и интернационального сообщества. (Подробнее см. Приложение № 2.). Обзор выставки-события в США основывался на непрерывно появляющихся репортажных статьях и фотографиях с места события, и представлял собой продолжительную историю, включающую скандалы, драмы, провокации, появление знаменитостей, рассказ о зрителях-героях и кульминацию - последние дни выставки и километровые очереди. Сила данного

приема привлечения зрительского внимания и вовлечения массового общества в проходящий перформанс увеличивалась в связи с постоянным присутствием Абрамович и "паломничеством" публики. Основной темой, обсуждаемой американской прессой в течение первых двух месяцев становится нагота и скандальные происшествия, что с одной стороны увеличило интерес потенциальных зрителей, с другой стороны, исключало обсуждение перформанса как произведения искусства. Отдельное внимание в культуре индивидуализма уделялось частному опыту посетителей, мистификации личности Абрамович и большому количеству публикуемых зрительских отзывов. Обзор российской прессы "одной из самых посещаемых выставок года" [69], "революционная для нашей страны"[88] затрагивает тему личности художницы, описания ее работ и тренинга, а также визуализации насилия, живых экспонатов и использования труда живых людей ( в США - акцент личный опыт зрителей, наготу, скандалы и знаменитости, в России - на "диву перформанса", "атмосферу пыток", самобичевание, страдания, эксплуатацию людей). Сравнивая отзывы в блогах, живом журнале и на форумах, можно отметить, что американских и европейских зрителей отличает в большинстве своем восторженный тон, тогда как российские пользователи часто обсуждают темы морали и этики, национальной принадлежности художницы, ее здоровья, внешности и возраста, и недостаточного понимания языка и эстетики перформанса.

**4. Критика и исследователи.** Авторами статей и обзоров, как в американской, так и в российской прессе становятся представители разных социальных слоев - от обычного посетителя выставки или знаменитости, до известных искусствоведов, культурологов и художников (А.Данто, Н.Спектор, В.Асзонци; И.Кулик, Л.Морозова и др.). Создание мировой выставке повлияло на увеличение международных научных исследований в области культурологии, психологии, искусствоведения, социологии и т.д., также как и на появление научных работ, посвященных анализу разных аспектов творчества М.Абрамович

(США, Лат. Америка, Канада, Австралия, Испания, Италия и др.). Данные факторы позволили представить многоаспектный, разносторонний и общедоступный рецептивный и интерпретационно-аналитический материал, выполняющий одновременно несколько функций: архивизации исторического события, создания фоновых знаний и выявление особенностей восприятия на разных уровнях.

5. *Зрители-свидетели* (в эту группу входят в разной степени предыдущие три адресанта). Общая разноаспектная зрительская рецепция практически всегда выражалась в ответном действии, что подчеркивает общую интерактивную и коммуникативную природу перформанса, априори являющегося обращением. Основным способом декодировки и одновременно кодировки сообщения является письменное слово - и его способность быть транслированным в пространство массовой информации ( блоги, соцсети, форумы, обзоры и проч.). Другой вид ответной реакции - появление в США сообщества посетители выставки, появление компьютерной игры по мотивам перформанса, создание параллельных оппозиционных перформансов, протестных акций и т.д. Так, американская публика выступает адресантом для мировой публики-адресата, тогда как московская публика становится адресатом для русскоязычного мира и постсоветского пространства. Именно общество-адресат(включающее СМИ) становится дальнейшим главным адресантом.

- **Адресат** (он же частично последний из перечисленных адресантов). Как в США, так и в России, выставка становится историческим культурным событием, разделившим историю общественного восприятия перформанса на "до" и "после" и создавшим мировой общественный резонанс. *Именно "В присутствии художника" окончательно меняет статус перформанса: из явления поля искусства он становится феноменом и языком мировой социокультурной действительности.* В последний месяц выставки, жители Нью-Йорка образовали очередь, длящуюся несколько суток - желающие попасть внутрь музея зрители

должны спали на улице и проводили в ожидании от пяти до шестнадцати часов [160].

Основное культурное различие между российским и американским обществом-адресатом заключено в масштабе существующих фоновых знаний и уровня развития современного искусства. Если в США известный язык перформанса становится массово популяризированным и востребованным, а фигура Абрамович возводится в ранг див современной популярной культуры, то в России впервые происходит столь масштабное знакомство массового общества с явлением перформанса, которое впоследствии станет неотъемлемым элементом визуальной отечественной культуры. Увеличивается количество фестивалей, выставок, лекций и школ перформанса в разных городах России, в связи с чем, возрастает проблема некорректного использования термина в СМИ и в определениях работ молодых художников. "Перформанс" становится одним из новых популярных слов-метафор, используемых, также как и имя художницы, в разговорной речи и современном фольклоре. Появление провокационной для общественности выставки Абрамович в России не встретило радикального протеста в обществе ( в отличие, например, от выставки "Запретное искусство"(2006))[108] по причине того, что перформанс был освещен как историческое западное явление и представлен официальной институцией. Предположительно, продолжающееся знакомство российского массового общества с телесным языком перформанса повлияло на восприятие работ современных российских акционистов ( от характеристик "сумасшедший" и "преступник" до все чаще встречающихся "художник") [102].

- **Контекст.** Как и в «поле искусства», контекст определяется пространством (в первую очередь - страной). В связи с существованием выставки на территории влиятельных институций, столкновение языка перформанса с национальными и общественными нормами не носило радикальных характер. Отдельным

контекстом являлись интернациональные города-мегаполисы - Нью-Йорк, во многом определяющий политику современного мирового искусства и Москва, определяющая основные тенденции в официальной политики по отношению к современному искусству в стране.

- **Канал.** МоМа\ "Гараж", СМИ, печатная продукция, документация, интернет, пространство города (метро, общественный транспорт, главные туристические места в городе, и т.д.).
- **Сообщение.** Зависит от конкретных адресанта и адресата, передается многосторонне и одновременно. Широко транслирует новый визуальный язык, иное понимание природы и функции искусства и новое понятие художника в массовом сознании, информирует о новом жанре современного искусства и формирует способность считывать язык акционизма в разных сферах культуры. В зависимости от типа рецепции и содержания декодированного сообщения, иллюстрирует табу и проблемы общества. Формирует альтернативное современной городской культуре событие и пространство.
- **Код.** Большое количество фотографий и видео М.Абрамович и ее работ в российских и американских СМИ и метро, и на главной площади Нью-Йорка Time Square; текст, слово, тела перформансистов, документация.

- **Помехи**

*Профессиональные* - вмешательство институций в процесс создания и исполнения перформансов => влияние, помеха в процессе кодирования сообщений.

*Фоновые* - в США переизбыток разрозненной и непроверенной информации, превалирование сообщений о скандале, наготы и визуализации насилия, несогласованность представления о перформансе в профессиональной и среде и СМИ. В России также искажение сообщения путем "сарафанного радио" и сформированного заранее мнения определенной части общественности.

***Субъективные:***

- ***эмоциональные*** - публичная субъективная оценка языка перформанса, ранних радикальных работ Абрамович и представленных перформансов в соц.сетях и блогах (Россия), переизбыток однообразных восхваляющих и стилистически однообразных сообщений (США), а также создания "культы личности" художницы. Публичное осуждение или восхищение в процессе группового и социального восприятия, и соотношения с культурно-социальным табу.

***ментальные*** - отсутствие фоновых знаний и необходимого уровня развития и популяризации современного искусства в массовом обществе, недостаточная информированность общества, внимание к личности и имени художницы (больше в России, чем в США).

***Культурно обусловленные.*** Ярко выражены в культуре США через политику вмешательства институции. Соблюдая законы страны и принцип защиты прав человека, МоМа обязал Абрамович и создателей выставки изменить ряд первоначальных элементов живых перформансов (включая создание альтернативного прохода на выставку), подписать ряд контрактов с участниками, допустить охрану, настаивал на использовании защитных шлемов и выплате страховки, запретил исполнение акций, представляющих угрозу жизни и т.д. Российская версия выставки соблюдалась по американским правилам, однако включала меньшее количество строгих требований как со стороны институции, так и со стороны перформансистов. Другим примером помех такого типа является зрительская акция разбрасывания листовок внутри МоМа, текст которой говорил об антирелигиозном характере выставки и перформанса Абрамович или протестная акция против политики "Гаража" [19]. В России наблюдалось отсутствие необходимого уровня фоновых знаний (восприятие в качестве провокации, эпатажа, "поведения сумасшедшего" и т.д.)

*Лингвистические* (Основой создатель - СМИ). В США многозначность слова performance. В России - "побочная ассоциация", "метафора массового потребления", подмена понятий, использование термина в некорректном обозначении других форм искусства и не искусства - дезориентация реципиента (*разобраны в первом параграфе исследования*). Во время выставки жанр назывался "перформанс", "перфомЕнс", "перфомАнс", "перформанс-арт".

*СМИ* - разобраны в п."Адресант".

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках анализа рецепции искусства перформанса, существующего в узком поле «искусства» и в широком поле «культуры», перформанс рассмотрен как феномен культуры, визуальный язык искусства, пример коммуникативного акта, понятие, жанр современного искусства и отдельное произведение этого жанра.

Исследование показало, что неоавангардное искусство перформанса продолжает традицию авангарда в двух направлениях. С одной стороны, оно проходит обозначенные Питером Бюргером в «Теории авангарда» этапы развития и «смерти», влияющие на его общественную рецепцию: из маргинальной формы художественного высказывания, выступающего против общепринятых эстетических норм и правил, перформанс становится востребованным международным институциональным жанром современного искусства. С другой стороны, следуя реформаторским установкам авангарда и художественных экспериментов начала второй половины XX века, современный перформанс поднимает фундаментальные вопросы поля «искусства» и «культуры» о законах эстетики, содержательности произведения, функции и языке искусства, социальной и нравственной табуированности, взаимоотношений художника и общества, оказывает влияние как на зрительское восприятие искусства, так и на восприятие зрителя, его локализации, функции и степени ограничений.

Результат анализа языка и элементов перформанса показал, что искусство перформанса следует понимать как самостоятельный жанр современного искусства, что позволяет отделить его от смежных направлений и форм перформативного и процессуального искусства, и сохранить его «идентичность» в пространстве искусства и не-искусства. Перформанс как произведение этого жанра противопоставляет себя театральному представлению и являет собой визуализированное высказывание художника в реальном и обозначенном заранее

времени и пространстве при прямом или косвенном присутствии зрителя, что определяет существование личного контакта всех участников.

Исследование художественных особенностей жанра показало, что перформанс является одной из форм акционизма, диалогизирует с социальным пространством, оставаясь в рамках контекста искусства и используя визуальный язык обращения и воздействия. Он меняет взаимоотношения художника и современного зрителя, максимально активизируя акт непосредственной коммуникации, заменяя ценность артефакта как произведения искусства ценностью соучастия и процесса создания произведения искусства, противопоставляя антропоцентричность и подлинность переживаний техногенности и предметности языка искусства, также как и мобильности и избыточности текстовых сообщений в современном массовом обществе.

Исследование культурно-исторических аспектов формирования визуального языка перформанса выявило, что искусство перформанса является примером продолжающегося развития мировой многовековой визуальной культуры жеста и действия. Несмотря на разницу контекста, исторического времени, идеологических и мотивационных составляющих и функций в обществе, прослеживается очевидная преемственность и сходство визуальных элементов, приемов и «образов действия», используемых современными перформансистами с языком тела и действия, функционирующем в языческих ритуалах, телесной культуре аборигенов, религиозных обрядах, традиции публичных казней, площадной культуре, феномене юродствования, примере поведения-парадокса древних философов, традиции публичных экспериментов над человеческим телом в научных целях, анатомическом театре, в культурной традиции эпатажа. Обладая большой культурологической составляющей, классические работы в жанре перформанса могут восприниматься как прецедентные визуальные тексты. Элементы и прямые заимствования из тибетских практик, шаманизма, традиций австралийских аборигенов и первобытных

племен Латинской Америки, выявленные в творчестве таких художников как М. Абрамович, Й. Бойс, М. Коатес, А. Мендетта, Л. Монтано и др., позволяют говорить о трансляции архаической культуры и восточной философии в западную современную действительность посредством перформанса.

Результаты исследования исторического развития языка искусства действия показывают, что существующая периодизация искусства перформанса, настаивающая на столетней истории жанра, преувеличена и нуждается в четкой конкретизации. Временем оформления, установления и презентации мирового классического перформанса можно считать 1974 год. 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 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

Терминологический анализ понятий «перформанс», «искусство перформанса», «перформативность», «performance», «performance art», «performing arts», «performative arts», «акция», «акционизм» выявил различные оттенки значений этих терминов, проиллюстрированы особенности их употребления в англоязычной и русскоязычной действительности, показана сложность и многозначность их взаимоотношений. Особенность рецепции транслитерированного слова «перформанс», изначально вошедшего в русский язык для обозначения жанра искусства performance art и широко использующегося в социальном пространстве,

определяется порожденными или активизируемыми лингво-культурологическими «помехами» : многозначностью англоязычного слова «performance», отсутствием уточняющего слова «art» или «искусство», появлением «побочной ассоциации» и «метафоры массового потребления», подменой понятий и «вольным» словообразованием.

Для определяя особенностей рецепции искусства перформанса, перформанс был рассмотрен с точки зрения теории коммуникативного акта, т.к. отличительной чертой жанра является его коммуникативный характер и частая интерактивность.

1. Исследование специфики функционирования перформанса как акта коммуникации, осуществляющегося как внутри «поля искусства», так и в социальном «поле культуры», показало, что особенности многоуровневой рецепции перформанса как феномена культуры, языка искусства, жанра и отдельного произведения определяются спецификой и совокупностью «помех», влияющих на процесс декодирования сообщений и *контекста*.

Определены следующие типы «помех», определяющие коллективную и частную рецепцию перформанса:

- профессиональные
- фоновые
- субъективные:
- эмоциональные
- ментальные
- культурно обусловленные.
- лингвистические.
- внутрижанровые.
- эффект "дробления" (дезинформация)
- СМИ

2. Культурологическая составляющая, появление большого количества смежных форм визуального искусства и размытие границ жанра усложняет процесс его рецепции, что позволяет говорить о необходимости разработки типологии перформанса. В данном исследовании мы выделяем десять типов современного сольного и партисипаторного перформанса: «телесный», «экзистенциальный», «психоментальный», «ритуальный», «карнавальный», «бытовой», «тематический», «техногенный», «инструктивный», «делегируемый».
3. На протяжении данного исследования было показано, что перформанс изменил роль музейной публики и общественной рецепции формы искусства, спровоцировав создание и утверждение нового механизма восприятия: в отличие от невидимого зрителя, смотрящего на конечный продукт материального произведения искусства у зрителя перформанса появляется новая функция соучастника, который разделяет ответственность за происходящее, приобретает значимость и часто становится объектом индивидуального внимания. Согласно предложенной классификации, рецепция перформанса в изначально широком общественном и узком личностном смысле состоит из трех уровней рецепции - *внешнего, промежуточного и внутреннего*, определяя *социальную, групповую и личностную* рецепцию соответственно. Помимо уровней восприятия, определены также три типа рецепции: *эмоциональный, ментальный и ассоциативный*. Различаемые в теории, на практике данные типы могут соединяться).

Разработанная в исследования методика анализа рецепции перформанса и предложенная типология перформанса были апробированы в практической пятой главе в рамках изучения материалов полевых исследований, работ М.Абрамович и

общественного восприятия исторической выставки - ретроспективы «Марина Абрамович. В присутствии художника».

\*\*\*

Обращение к личности, творчеству, а также рецептивному подходу ключевой фигуры мирового перформанса Марине Абрамович, способствовавшей утверждению и популяризации жанра в современной массовой культуре, позволило проиллюстрировать феномен художника-перформансиста в контексте современной социокультурной действительности, определить отличительные характеристики искусства перформанса и ряд особенностей его многоаспектной рецепции.

Работы Абрамович, включающие четыре базовых авторских элемента - «энергетический диалог», «харизматическое пространство», «диалог культур» и подлинность происходящего, представляют собой примеры классического институционального перформанса.

Перформансистка затрагивает тему восприятия категории времени, природы провокации, телесности, статики и подлинности, активизации публики, вопроса авторства, репрезентации физических страданий. Проблема презентации длительного визуального произведения искусства, легла в основу нового подхода к рецепции перформанса, разработанного перформансисткой для публики. Абрамович, вслед за Й. Бойсом, вторгается на территорию социально-общественной жизни, сменив статус «бабушки мирового перформанса» на статус «слуги общества» и придерживаясь теории возможности изменения общества через язык искусства, наделив, таким образом, перформанс и перформативные действия некой социальной и терапевтической функцией.

В ходе исследования общественной рецепции работ, идейно-философских установок и практических разработок Абрамович, были выделены следующие особенности:

- 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;
- Абрамович адаптирует новый тип коммуникации между художником, зрителем и обществом с помощью нескольких каналов массовой коммуникации;
- особенности построения «энергетического диалога», а также количество и тип помех, возникающих при коммуникативном акте, определяет для Абрамович особенность публики как коллективного реципиента;
- этнокультурный компонент работ сербской перформансистки позволяет ей транслировать знания первобытных обществ и восточных культур в современное западное общество, иллюстрируя пример межкультурной коммуникации, осуществляемой через язык искусства;
- представленный художницей способ документации перформанса расширяет временные рамки акционистского искусства;
- Абрамович утверждает новый тип рецепции произведений визуального искусства и новый тип взаимоотношений «публика-художник»\ «публика-институция».

Данная работа является одним из немногих исследований перформанса в российской науке, впервые затрагивает такие проблемы, как особенности рецепции перформанса, его типология, природа перформанса как коммуникативного акта, творчество и рецептивный подход М.Абрамович, что, безусловно, определяет фрагментарность обзора ряда тем, нуждающихся в более широком изучении в будущем.

## Библиография

### Литература:

1. Абельс Х. "Интеракция, идентичность, презентация. Введение в интерпретативную социологию / Пер. с нем. Под общ. ред. Н. А. Головина и В. В. Козловского. СПб.: Алетейя, 1999.
2. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации// Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. с. 104 - 116. Текст статьи: <http://ec-dejavu.net/g-2/Genre.html>.
3. Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001.
4. Акция протеста против принятия проекта Трудового кодекса //газета "Вечерние вести". Дата публикации: 21.05.2012. Режим доступа: <http://blogs.gazetavv.com/photogallery/171-akcii-protesta-protiv-prinyatiya-proekta-trudovogo-kodeksa-i-zakonoproekta-o-provedenii-mirnyh-meropriyatiy.html>.
5. Антонян М.А. Некоторые особенности употребления понятия *перформанс* в современной культуре // Moscow University Young Researchers' Journal.Issue2. Текст статьи: <http://youngresearchersjournal.org/2013/02/antonian/>
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Архитектура-С, 2012. 392с.
7. Арто А. Театр и его двойник. / Пер. с фр., комм. С.А.Исаева. М.: Мартис, 1993.
8. Бай-бай, Марина.// Артгид. Дата публикации: 02.12.2011. Режим доступа: <http://www.artguide.com/posts/61-bai-bai-marina-83>.
9. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.,1994

10. Березкин В. Перформанс арт. // Электронная энциклопедия "Кругосвет". – Режим доступа: [http://krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/izobrazitelnoe\\_iskusstvo/PERFORMANS\\_ART.html](http://krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PERFORMANS_ART.html).
11. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. / Пер. Е. Д. Руткевич. М.: Медиум, 1995. 323 с.
12. Бишоп К. Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности// Художественный Журнал. N82. Текст статьи: <http://www.permm.ru/menu/xzh/arxiv/82/delegirovannyij-performans:-autsorsing-podlinnosti.html>
13. Бобринская Е. Футуризм. М.: Галарт, 2000. С.150
14. Божедомский А. Незамкнутое кольцо // Независимая газета. Дата публикации: 27.02.2012. - Режим доступа: [http://www.ng.ru/regions/2012-02-27/2\\_ring.html](http://www.ng.ru/regions/2012-02-27/2_ring.html)
15. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция. ÉDITIONS GALILÉE, Paris., 1981 / Перевод О. А. Печенкина. Тула, 2013. 204 с.
16. Большой Энциклопедический словарь. 2000. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/127966>
17. Бюст-перформанс.//Интернет магазин профессиональной косметики. Режим доступа: <http://glix.ru/7043-payot-ultra-korrektiruyushshiy-ukhod-dlya-uprugogo-byusta-byust-performans/>
18. Василий Блаженный (XV-XVI вв.). // Журнал "Фома". N 6 (110). Июнь 2012.

19. Васенина Е. Танцовщица и перформер Вера Приклонская выступила против политики центра современной культуры «Гараж» // Новая газета. Режим доступа: <http://www.novayagazeta.ru/news/48952.html>
20. Воденников Д. Больше ненависти, господа. // Газета.ру. Режим доступа: <http://www.gazeta.ru/comments/column/vodennikov/s63353/6153517.shtml>.
21. Волотко Л. Изгнание президента. // Чемпионат.com". Режим доступа: <http://www.championat.com/football/article-157837-kak-bolelshhiki-loko-protestujut-protiv-smorodskoj.html>
22. Волкова Е.И. Pussy Riot School. Урок 1 // Эхо Москвы. Режим доступа: <http://echo.msk.ru/blog/lenavanna/896863-echo/>
23. Вовчаренко И.К. Эпатаж как эстетическая характеристика авангарда // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. N2. 2010.
24. Выготский Л.С. Лекции по психологии. СПб.: Союз, 1997. - 144 с.
25. Выставка номинантов премии Кандинского // газета "Коммерсант". Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2265903>
26. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства // [www.gif.ru](http://www.gif.ru) [Электронный ресурс]. 1999.
27. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // В сб.: Утопия и обмен. Москва, 1993.
28. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000.
29. Деготь Е., Захаров В. Московский концептуализм. М.: WAM, 2005.

30. Дейниченко П. Зачарованный злом // Книжное обозрение. N 48. 2000. Режим доступа: <http://www.slovosfera.ru/bookreview/violence.html>
31. Делез Ж. Кино. Ад Маргинем, 2004.
32. Депутат устроил перформанс с сигарой на обсуждении штрафов для курильщиков Режим доступа: <http://www.ntv.ru/novosti/591617#ixzz2mJKvmHCQ>
33. Диоген Синопский. // Энциклопедия «Кругосвет». Статья под ред. М. Солоповой. Режим доступа: [http://krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/filosofiya/DIOGEN\\_SINOPSKI.html](http://krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/DIOGEN_SINOPSKI.html)
34. Древис-Силла Г. Телесные опыты человека-собаки: «Собака Павлова» Олега Кулика. // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: Сб. статей / Под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. М.: Новое издательство, 2006.
35. Ёнэдзо Х., Такаси С., Дзюндзи К., Хироси М. Кабуки. М.: Искусство, 1965.
36. Евреинов Н. И. История телесных наказаний в России. Прогресс ЛТД, 1994. 235 С.
37. Загадочная молчащая девушка из Приедора // Ruserbia [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ruserbia.com/society/1623-zagadochnaya-molchashchaya-devushka-iz-priedora>
38. Загвоздина Д. В сверхъестественной среде. // Газета.ру. Режим доступа: [http://www.gazeta.ru/culture/2011/11/08/a\\_3825794.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2011/11/08/a_3825794.shtml)
39. Зиммель Г. Избранное. М.: Юрист, 1996.

40. Журнал Time опубликовал список самых влиятельных людей мира. // Интерфакс. Режим доступа:<http://www.interfax.ru/world/373695>
41. Иеромонах Никодим // Верное и краткое исчисление преподобных отец Соловецких. СПб.: 1900 С. 20
42. Иванов С. А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М.: "Языки славянских культур", 2005. 448 с.
43. Кайт Т. Поэтические эксперименты немецкого и русского авангарда. //Балтийский филологический курьер. стр. 102 Режим доступа: [http://journals.kantiana.ru/upload/iblock/102/%D0%9A%D0%B0%D0%B9%D1%82\\_102-111.pdf](http://journals.kantiana.ru/upload/iblock/102/%D0%9A%D0%B0%D0%B9%D1%82_102-111.pdf)
44. Камю А.Бунтующий человек. М.:Политиздат, 1990.
45. Ковалев А.А. Российский акционизм 1990-2000 // WAM N 28-29 / 2007. 4.
46. Козубовский В.М. - Общая психология: Познавательные процессы . Минск: Амалфея, 2005. - 448 с.
47. Кузнецов В. Перформативность и уровни коммуникации.//Логос.№ 2(70) 2009, С.136-150.
48. Кулик И.Соперницы Марины Абрамович.// Арт Хроника. Сентябрь 2011. Режим доступа: <http://artchronika.ru>
49. Крылова Е. Жизнь как пожизненное заключение // Художественный журнал. N 81. Режим доступа: <http://permm.ru/menu/xzh/archiv/81/7.html>
50. Левит С.Я. Культурология. XX век. Энциклопедия М.: Росмэн, 2007. - 916 с.

51. Левит С. «Перформанс», Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. СПб.: Университетская книга; 1998.- 447с.
52. Лиотар Ж. -Ф. Состояние постмодерна/Пер, с фр. Н.А. Шматко, М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
53. Лихачев Д.С. Житие Иоанна, Утюжского юродивого // Словарь книжников и книжности Древней Руси. М.: Наука, 1988. Режим доступа: [http://old\\_russian\\_writers.academic.ru/](http://old_russian_writers.academic.ru/)
54. Лотман Ю. М. Семиосфера // Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума. СПб: «Искусство—СПБ», 2000.С.552.
55. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. // Избранные статьи в трех томах. Т.1. Таллин:Александра, 1992.
56. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.:«Искусство – СПб», 1998. С.285.
57. Марков В.Б. Культура повседневности. СПб.: Питер, 2008.
58. Маневич И.А.Всемирная история телесных наказаний. Либрос, 2011. 265 С.
59. Манхейм К.Избранное: Социология культуры.М.СПб.: Университетская книга, 2000.
60. Месячный перформанс на красной площади. Дата публикации: 29.11.13. Режим доступа: <http://www.noteru.com/post/view/3086>.
61. Мейерхольд. В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Т. II. С. 582. 644 С.
62. Мерло-Понти М.Феноменология восприятия. Наука,1999. 606 с.

63. Можейко М.А. История Философии: Энциклопедия. — Минск: Книжный Дом., 2002.С.1076.Режим доступа:  
[http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Grican/\\_154.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Grican/_154.php)
64. Московские ЛГБТ-активисты устроили кровавый перформанс.// Новый регион  
Режим доступа: <http://www.nr2.ru/moskow/446911.html>
65. Мойст В. Испытательница естества. // Газета.ру. Режим доступа:  
[http://www.gazeta.ru/culture/2011/10/10/a\\_3795742.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2011/10/10/a_3795742.shtml)
66. Нейронаучный эксперимент I: измерение магии взгляда // официальный сайт цси "Гараж". Режим доступа: <http://abramovic.garageccc.com/ru/events/10>
67. Новый перформанс Марины Абрамович приравняли к эксплуатации // Артхроника. Режим доступа: <http://artchronika.ru/>
68. Ойген Блуме: «Творчество Бойса сейчас актуальней, чем когда-либо» // Арт Хроника. Режим доступа: <http://artchronika.ru/persona/blume-inetrview/>.
69. Оппозиционный перформанс в Госдуме // Аргументы и факты. Режим доступа:<http://www.aif.ru/politics/world/230911>
70. Остин Джон. Избранное./Перевод с англ. Макеевой Л. Б., Руднева В. П. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. 332 С.
71. Осмоловский А. Прологомены к методологическому принуждению // Художественный журнал. 2003.№ 8/49.
72. Панченко А.М. "Смех как зрелище"// Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984.

72. Официальный сайт Института Марины Абрамович (МАИ). Режим доступа: <http://www.mai-hudson.org/mai-hudson/>

74. Официальный сайт Международного научно-художественного симпозиума "Brainstorms.Художник в контексте нейронаук" (Москва,2012). Режим доступа: <http://newlaboratoria.ru/brainstorms/>

75. Официальный сайт Нью-Йоркского Музея Современного Искусства МоМа Режим доступа: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/05/10/visitor-viewpoint-momas-mystery-man#comments](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/05/10/visitor-viewpoint-momas-mystery-man#comments)

76.Официальный сайт. Регины Галиндо. Режим доступа: <http://www.reginajosegalindo.com/>

77.Официальный сайт Сантьяго Сьерра. Режим доступа: [http://www.santiago-sierra.com/index\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php)

78. Официальная страница выставки Marina Abramovic: The Artist is Present Режим доступа:<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>

79. Официальная страница документального фильма Marina Abramovic. The Artist is present. Режим доступа: <http://marinafilm.com/>

80.Официальная страница российской выставки "Марина Абрамович. В присутствии художника" цск "Гараж". Режим доступа: <http://archive.garageccc.com/exhibitions/18505.phtml>

81. Пелипенко А.А., Хачатурян В.М. Измененные состояния изменяющегося субъекта в контексте кризиса логоцентризма // Субъект во времени

социального бытия: историческое выполнение пространственно-временного континуума социальной эволюции / М.: Наука, 2006, с. 569-586

82. Перформанс. //Глоссарий.ру. Режим доступа: [http://glossary.ru/cgi-bin/gl\\_find.cgi?ph=%CF%E5%F0%F4%EE%F0%EC%E0%ED%F1&action=%CF%EE%E8%F1%EA](http://glossary.ru/cgi-bin/gl_find.cgi?ph=%CF%E5%F0%F4%EE%F0%EC%E0%ED%F1&action=%CF%EE%E8%F1%EA)

83. Перформанс в России: картография истории//Воздух.Афиша. Режим доступа: <http://vozduh.afisha.ru/art/performans-v-rossii-kartografiya-istorii-kratkiy-gid-po-vystavke/>

84. Петрушевская Л., *Марина Number One*. июнь 2012. N 06 (46).

85. Пиз А. Язык телодвижений. Эксмо, 2007. 272С.

86. Пост на сайте vk.com. Режим доступа: [http://vk.com/id10386308?w=wall10386308\\_3105%2F356add86b02669badc](http://vk.com/id10386308?w=wall10386308_3105%2F356add86b02669badc)

87. Почепцов Г. Теория Коммуникации. - М.:Рефл-бук , 2001. 656 С.

88. Перформанс на закрытие. // Независимая газета. Режим доступа: [http://www.ng.ru/antrakt\\_plus/2011-12-30/14\\_performans.html](http://www.ng.ru/antrakt_plus/2011-12-30/14_performans.html).

89. Перформанс и перформативность.//лекция А.Вуяннович. Текст лекции: <http://ziernie-performa.net/2013/10/lekciya-any-vuyanovich-performans-i-performativnost/>

90. Ремизов Д. Образ врага.//Росблат. Режим доступа: <http://www.rosbalt.ru/federal/2013/03/04/1101703.html>

91. Рождение малыша X(Американская художница превратила роды в перформанс) Режим доступа: <http://lenta.ru/news/2011/10/26/kotak/>

92. Словарь терминов Российской Академии Художеств. Режим доступа: <http://www.rah.ru/science/glossary/?ID=21326>
93. Соловьева Г.Г., Теодор Адорно и его «Эстетическая теория»: современный взгляд, Историко-философский ежегодник. М., 2011.
94. Современный словарь-справочник по искусству / Науч. ред. и сост. А.А. Мелик - Пашаев. -М.: Олимп: ООО "Фирма "Издательство АСТ", 1999. 816 с.
95. Станиславский К. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. Азбука-Аттикус, 2013. 416 с.
96. Студенты "Мухи" устроят митинг-перформанс. Режим доступа: <http://www.rosbalt.ru/piter/2012/10/17/1047191.html>
97. Спиллившей поклонный крест в Киеве активистке FEMEN дали убежище во Франции//газета Взгляд. Режим доступа: <http://www.vz.ru/news/2013/7/8/640381.html>
- 98.Сбербанк России и Schneider Electric подписали меморандум о взаимопонимании. Режим доступа: <http://citysakh.ru/news/?newsid=37282>
- 99.Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности [пер. с нем. Н. Кандинской] ; Москва : Play&Play : Канон- плюс, 2015. 375 с.
100. Хабермас, Ю. Теория коммуникативного действия/Пер.А.Назарчук / Ю. Хабермас.//Вестник Московского университета. Серия 7 : Философия. 1993. N 4. стр. 43-63.
101. Хейзинга Й. Человек играющий, М.: Айрис-пресс, 2003. - 487 с.
102. Художник Павленский отрезал ухо, обличая психиатров.// Русская служба BBC  
Режим доступа: [http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2014/10/141020\\_pavlensky\\_activism\\_protest](http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2014/10/141020_pavlensky_activism_protest)

103. Художнику Павленскому могут дать пять лет// Интерфакс. Режим доступа: <http://www.interfax.ru/russia/txt.asp?id=340945>
104. Художники и власти: танцы на грани войны// портал "Credo.ru". Режим доступа: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=fresh&id=1226>.
105. Чехов М. Путь актера. Жизнь и встречи. АСТ Москва. 2011. 560 с.
106. Шарп В. Body work//Avalanche, Fall, 1970.
107. Швейцарский режиссер рассказал «МК» о прерванном спектакле про Pussy Riot. Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/2013/03/04/821040-shveytsarskiy-rezhisser-rasskazal-mk-o-prervannom-spektakle-pro-pussy-riot.html>
108. Шмараева Е. «Запретное искусство» выселяют в колонию.// Газета.ру Режим доступа: <http://www.gazeta.ru/social/2010/06/21/3388804.shtml>
109. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление// Собрание сочинений в пяти томах. Том первый./ Перевод Ю.И. Айхенвальда. М.: "Московский клуб", 1992. § 52.
110. Шувакович М. "Искусство перформанса и новые теории искусства"// Текст лекции: <http://ziernie-performa.net/2013/09/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/>
- 111 Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. Пер. с нем. и англ.: В. Г. Николаев. М.: РОССПЭН, 2004. 1056 с.
112. Эко У., "Открытое произведение", А. Шурбелев, перевод, 2004. Академический проект, 2004.
113. Эриксон Э., Детство и общество. Спб.: Фонд "Университетская Книга", 1996.
114. Эстетика: Словарь. — М.: Политиздат. Под общ. ред. А. А. Беляева. 1989. -447с.

115. Яичникова Е. Внешний взгляд на плоть: Елена Яичникова о теле в современном искусстве. Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/7654-body-in-art#!>
116. Якобсон Роман. Лингвистика и поэтика\\Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
117. Ямпольская А. Речевой акт как событие: Деррида между Остином и Арендт // Социологическое обозрение. 2014. Т. 13. N 2, С.9-24.
118. 2014 Power 100// Artreview. Режим доступа: [http://artreview.com/power\\_100/](http://artreview.com/power_100/)
119. Abramovic M. Cleaning the House. Art and Design Profiles, 1995.
120. Abramovic M. Student Body. Workshops 1979-2003. Performances 1993-2003. Charta, Milano, 2003.
121. Abramovic M. The Abramovic Method. Ore Cultura Srl, 2012.
122. Abramovic M. The Biography of biographies. Charta, Milano, 2004.
123. Abramović M. The House with the Ocean View. Charta, Milano, 2004.
124. Abramovic M., Daneri A., Hegyi L. Marina Abramovic. Charta, Milano, 2002.
125. Abramovic M., Fischer-Lichte E. Seven easy pieces. Charta, 2007.
126. Abramovic M., Fürstenberg von A. Balkan Epic. Skira, 2006.
127. Abramovic M./Ulay. Ulay/Marina Abramovic, «Relation Work and Detour». Amsterdam, 1980.
128. Adams Hugh, "Against a Definitive Statement on British Performance Art", Studio International 192 (July-August 1976).

129. Allen M. "Andy Warhol's Factory Without The Drugs": Marina Abramovic Debuts Her New Space In Hudson. Режим доступа:<http://www.theawl.com/2012/08/at-marina-abramovic-new-space-in-hudson>.
130. Anelli M. Portraits in the Presence of Marina Abramovic. Damiani, 2012.
131. Auslander Philip, " Critical concept in literary and cultural studies", Routledge, New York, 2003.
132. Banes S., Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85. University of Michigan, 1998.
133. Berghuis T. Performance art in China. Timezone Limited, 2006
134. Biesenbach K., Abramović M. The Artist is Present. Museum of Modern Art, NY, 2010.
135. Bürger P. Theory of the Avant-garde, University of Minnesota, 1984.
136. Bishop C. Participation, Whitechapel and the MIT Press, 2006.
137. Body art//Dictionary.com Unabridged. Random House, Inc. - Режим доступа: [http://dictionary.reference.com/browse/body art](http://dictionary.reference.com/browse/body%20art)
138. Bronson A.A., Gale P.. Performance by artists /, Toronto : Art Metropole, C. 1979.
139. Brockes E. Performance artist Marina Abramovic: "I was ready to die // The Guardian. Режим доступа: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>
140. Coleman M. Jay Z's 'Picasso Baby: A Performance Art Film' Makes Its Debut //Rolling Stone. Режим доступа: <http://www.rollingstone.com/music/videos/jay-zs-picasso-baby-a-performance-art-film-makes-its-debut-20130803#ixzz3GC9stPZD>

141. Campbell P. *The Body in Performance*. The Gordon and Breach Publishing group, 2000.
142. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 2004.
143. Carr C. *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*. Wesleyan. 1st edition. 1993.
144. Celant G. Abramovic M. *Public Body. Installations and Objects 1965-2001*. Milano: Charta, 2001.
145. Dixon S. *Digital Performance. A History of new media in theatre, dance and performance art*. The MIT Press, 2007. 832p.
146. Douglas T. Primal performer Marina Abramovic recalls her desert revelation.// The Australian. Режим доступа:  
[HTTP://WWW.THEAUSTRALIAN.COM.AU/ARTS/REVIEW/PRIMAL-PERFORMER-MARINA-ABRAMOVIC-RECALLS-HER-DESERT-REVELATION/STORY-FN9N8GPH-1226607853298?NK=13B8D79E52775198149E8A1AB8038E50](http://www.theaustralian.com.au/arts/review/primal-performer-marina-abramovic-recalls-her-desert-revelation/story-fn9n8gph-1226607853298?NK=13B8D79E52775198149E8A1AB8038E50)
147. Edson G., *Shamanism: A Cross-Cultural Study of Beliefs and Practices*, McFarland Company, 2009.
148. Elsenaar A. Scha R. "Electric Body Manipulation as Performance Art: A Historical Perspective", *Leonardo Music Journal*, Vol. 12, 2002.
149. Eusebio Sguario, *Dell'electricismo* (Venice: Presso Gio, Battista Recurti, 1746).
150. Fábrega, Horacio, Jr. *Evolution of Sickness and Healing*. Berkeley: University of California Press, 1997.

151. For Her Next Piece, a Performance Artist Will Build an Institute// The New York Times. Режим доступа: [http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/marina-abramovic-is-putting-her-name-on-a-center-in-hudson-ny.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/marina-abramovic-is-putting-her-name-on-a-center-in-hudson-ny.html?pagewanted=all&_r=0)
152. Folklore performance and communication. The Haauge, mounton, 1975.
153. Goldberg RoseLee. Performance: Live art 1909 to present. Landmark Books Intl., 1979.
154. Gómez-Peña, Guillermo. Ethno-techno: Writings on performance, activism and pedagogy. Routledge, London.2005.
155. Green Ch. The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism. University of Minnesota Press, 2001.
156. Goldberg R., "Performance Art: From Futurism to the Present". Thames & Hudson; Second Edition edition, 2001
157. Gutenberg A. "Know that I do not suffer, unlike you..."// Visual and Verbal Codings of Pain in Body and Performance Art\ Gender Forum Journal.Issue 6\2003
158. Heartney E. After the Revolution: Women who Transformed Contemporary Art. Dorskey Gallery, 2007 - 320 p.
159. Heilbron J.L., Electricity in the 17th and 18th Centuries.Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1979.
160. Howell, Anthony "The analysis of performance art: a guide to its theory and practice", Harwood Academic publishers, 1999.

161. I'm the 'vaginal knitting' performance artist – and I want to defend my work//The Guardian. Режим доступа: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/17/vaginal-knitting-artist-defence>
162. Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews", MoMa, NY, 1999, 284p.
163. Jay-Z Raps at Marina Abramović, or the Day Performance Art Died.// Hyperallergic. Режим доступа: <http://hyperallergic.com/75293/jay-z-raps-at-marina-abramovic-or-the-day-performance-art-died/>
164. Jones J. MARFA: the campaign desperate to make Marina Abramovic retire//The Guardian <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/oct/30/marfa-marina-abramovic-retirement-campaign>.
165. Kaprow A . Assemblage, Environments and Happenings.- New York, 1966.
166. Kosmidou Z. Transitory Objects: A Conversation with Marina Abramovic. Sculpture Magazine. November 2001 - Vol.20 N.9 <http://www.sculpture.org/documents/scmag01/nov01/abram/abram.shtml>
167. Kunst Bleibt Kunst, project 74, Cologne: wallraf-Richartz Museum, 1974
168. Leech N., A pioneer of performance art prepares to set Abu Dhabi Art alight.//The National. Режим доступа: <http://www.thenational.ae/arts-culture/a-pioneer-of-performance-art-prepares-to-set-abu-dhabi-art-alight>
169. Leap into the Void: Performance and the Object//Out of actions: Between Performance and the Object, 1949 - 1979. Los Angeles: Museum Of Contemporary Art Los Angeles, 1998
170. Lévi-Strauss C. The Elementary Structures of Kinship, Boston: Beacon Press, 1969.

171. Lasser L., *Gazing Across the Table & Looking Within: The Performance Art of Marina Abramovic at MoMa*// Режим доступа:<http://www.examiner.com/article/gazing-across-the-table-looking-within-the-performance-art-of-marina-abramovic-at-moma>
172. Lippard L., Chandler J., 'The Dematerialization of Art', *Art International*, February, 1968.
173. Lippard L., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. New York: Praeger. 1973.
174. Lyall S. For Her Next Piece, a Performance Artist Will Build an Institute //The New York Times Режим доступа:[http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/marina-abramovic-is-putting-her-name-on-a-center-in-hudson-ny.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/marina-abramovic-is-putting-her-name-on-a-center-in-hudson-ny.html?pagewanted=all&_r=0)
175. McPhersons Sammartino S. *War of the Currents: Thomas Edison vs Nikola Tesla*. Lerner Publishing Group, Minneapolis, 2013.
- 176..Makarechi K. Lady Gaga's Marina Abramovic Experience Was Pretty Marina Abramovic And Lady Gaga.// The Huffingtonpost Режим доступа: [http://www.huffingtonpost.com/2013/08/07/lady-gaga-marina-abramovic-nsfw-video\\_n\\_3722305.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/08/07/lady-gaga-marina-abramovic-nsfw-video_n_3722305.html)
177. Manning K, *Marina Abramovic: queen of extreme art*// London Evening Standart. - Режим доступа: <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/marina-abramovic-queen-of-extreme-art-9335741.html>
178. Mazur Eric M. *Art and the Religious Impulse*. Rosemont Publishing and Printed Corp., 2002.
170. Meecham P., Sheldon J. *Modern Art: A Critical Introduction*, Routledge. 2005.

179. Marina Abramovic pits Performance Art against Theatre. Режим доступа: [http://www.huffingtonpost.com/2010/07/21/marina-abramovic-pits-per\\_n\\_655016.html](http://www.huffingtonpost.com/2010/07/21/marina-abramovic-pits-per_n_655016.html)
180. Marina Abramovic. Reddit AMA // Interviewly Режим доступа: <http://interviewly.com/i/marina-abramovic-jul-2013-reddit>
181. Marina Abramovic, cit. in: Anja Oswald, «Steiner Art Tapes», Berlin, 1994.
182. Michael Alan. The Analyst is Present, Karbelnig// Psychoanalytic Psychology journal, Jul 28, 2014. Режим доступа: [http://www.academia.edu/6922697/\\_The\\_Analyst\\_Is\\_Present\\_Viewing\\_the\\_Psychoanalytic\\_Process\\_as\\_Performance\\_Art](http://www.academia.edu/6922697/_The_Analyst_Is_Present_Viewing_the_Psychoanalytic_Process_as_Performance_Art)
183. Mills Nicolaus. The Last Page.// *Dissent*. Pennsylvania: The University of Pennsylvania Press. Summer 2010. Vol. 57 N 3.
184. Nicolarea E. A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation». Режим доступа: Art/Literary <http://www.proz.com/translation-articles/articles/341/>
185. Obrist Hans-Ulrich, Abramović M. The Conversation Series. Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Koln, 2010.
186. O'Dell Kathy. "Contact with the skin: masochism, performance art, and the 1970s, University of Minnesota Press, 1998.
187. Pallant Ch. Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form, USA, 2006.
188. Pane Gina. John Hansard Gallery, University of Southampton ; Bristol : Arnolfini, 2002.

189. Perlein Gilbert & Corà Bruno (eds) & al., *Yves Klein: Long Live the Immaterial!* ("An anthological retrospective", catalog of an exhibition held in 2000), New York: Delano Greenidge, 2000.

190. Phelan Peggy "On Seeing the Invisible: Marina Abramovic's The House of the Ocean View"\Marina Abramovic. *The House with the Ocean View*, Charta , Milano, 2004.

191. Performance. In: *Formations* 3,1, Spring 1986.

192. Performance. Искусство действия/журнал «Декоративное Искусство», №5 (402), М.: Советский художник, 1991

193. Performance art// Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. Cambridge University Press Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/performance-art>

194. Performance art// Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition. HarperCollins Publishers Режим доступа: [http://dictionary.reference.com/browse/performance art.](http://dictionary.reference.com/browse/performance%20art)

195. Performance art// The Oxford Advanced Learner's Dictionary, Режим доступа: <http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/performance-art>

196. Performance art//The Oxford dictionary of American Art and Artists Режим доступа: <http://www.oxfordreference.com.ezproxy.cul.columbia.edu/view/10.1093/oi/authority.20110803100317137>

197. Performance//*Oxford dictionaries*". Режим доступа: [http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/performance?q=performance](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/performance?q=performance)

198. Performing arts, Oxford dictionaries. Режим доступа: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/performing-art>
199. Protestan en España contra la industria de pieles // Gerbacio.com Режим доступа: <http://gerbacio.com/?p=14584>
200. Reception. // Oxford dictionaries/British and world English/ Oxford University press. 2015 Режим доступа: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/reception>.
201. Response of director of a contemporary art centre in Saskatchewan, Canada Brenda Cleniuk - Режим доступа: [http://livebiennale.ca/wp-content/uploads/2013/09/Cleniuk\\_Response.pdf](http://livebiennale.ca/wp-content/uploads/2013/09/Cleniuk_Response.pdf)
202. Ryan R.E., Shamanism and the Psychology of C.G.Jung: The Great Circle, London: Vega, 2002
203. Richards M. Marina Abramovic. New York: Routledge, 2010.
204. Rico Pablo J. Abramovic M. The Bridge\El Puente: exposición retrospectiva. Thomas Wulffen, Charta, Milano, 1998
205. Roth Moira, "A Star is Born: Performance Art in California", Performing Arts journal 4, no 3 (1980).
206. Students Stage 'Warlike' Protest Performance in Sofia // Novonite.com Режим доступа: [http://www.novonite.com/view\\_news.php?id=155715](http://www.novonite.com/view_news.php?id=155715)
215. Schechner Richard, Performance studies: an introduction, Routledge, New York, 2013, p.25
207. Schechner R., "Performance Theory", Routledge Classics, 2003
208. Schimmel P. Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979. Thames and Hudson, Los Angeles, 1998.

209. Schneider R. The Explicit Body in Performance. London ; New York: Routledge, 1997.
210. Simon Frith, Performing Rites: On the Value of Popular Music, Harvard University Press.
211. Solomon, Alisa. "The Artist's Present." // Killing the Buddha online magazine Режим доступа: <http://killingthebuddha.com/mag/icon/the-artists-present/>
212. Taylor D. Интервью с Ричардом Шехнером (2001) Режим доступа: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/richard-schechner-what-is-performance-studies-2001->
213. The Artist was here// The Economist. Режим доступа: <http://www.economist.com/node/17036088>
214. Marina Abramović: The Artist Speaks. Режим доступа: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks)
215. The Lovers, Stedelijk Museum Amsterdam , 1989.
216. The shocking Marina Abramovich//Newsnight. BBC. - Дата публикации: 06.06.2014 - Режим доступа:<http://www.youtube.com/watch?v=ZSz-ZhjDKuU>
217. Theories and documents of contemporary art. Berkeley : University of California Press.
218. "THIS is performance" manifesto. Режим доступа:<http://infracationvenice.org/this-is-performance-art.html>
219. Un 'performance' contra ETA "homenajear a las víctimas//El país. Режим доступа: [-http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/05/02/paisvasco/1367500296\\_386383.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/05/02/paisvasco/1367500296_386383.html)

220. Visco G. Marina Abramovic, Immaterial girl// Interview - Режим доступа: [http://www.interviewmagazine.com/art/the-life-and-death-of-marina-abramovic/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/the-life-and-death-of-marina-abramovic/#_)
221. Vollmer D. Marina Abramovic' makes sundance shut up. Interview - Режим доступа: <http://www.interviewmagazine.com/film/marina-abramovic-the-artist-is-present-sundance/print/>
222. Walters V., "The Artist as Shaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates"// "Between art and anthropology", by A. Schneider and Ch. Wright, Berg, NY, 2010
223. Wang Jing, High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China Berkeley: University of California Press, 1994
224. Wainwright Lisa S. "Performance art"//Encyclopedia Britannica - Режим доступа:<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/663123/performance-art>
225. Ward, Frazer. No Innocent Bystanders: Performance art and Audience. Dartmouth College Press. 2012.
226. Jayne Wark - Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America . McGill Queen University Press, 2006.
227. Westcott J. When Marina Abramovic dies. A biography.- London: The Mitt press, 2010. - 328p.
228. Wete B. Pop Art: 13 Awesome Artist-Musician Collaborations//Billboard.com 11.11.2013- Режим доступа: <http://www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/5785837/pop-art-13-awesome-artist-musician-collaborations>
229. Westley H. The Body as Medium and Metaphor. Rodopi, 2008. 216 p.
230. Wright K. Marina Abramovic, 512 Hours at Serpentine Gallery, first-look review.//The Independent. Режим доступа:<http://www.independent.co.uk/arts->

entertainment/art/reviews/marina-abramovic-512-hours-at-serpentine-gallery-firstlook-review-9514637.html

### **Аудио- и видеоисточники и архивные источники**

231. Абрамович Марина. Тело как перформанс. Лекция // Сноб. Дата публикации: 12.01.2009 - Режим доступа: <http://snob.ru/selected/entry/1412>

232. Видеодокументация международной конференции " Art meets science spirituality in a changing economy"(Амстердам,1990). Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=O383LOPbALs>

233. Видеодокументация перформанса Balkan Baroque Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA>

234. Интервью о подготовке выставки "Marina Abramovic. The Artist is Present".Официальный сайт МоМа. 2010.Режим доступа: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic>

235. Интервью к выставке "100 лет перформанса".Июнь2010. Режим доступа: видео доступно [http://www.youtube.com/watch?v=DDNresO4b\\_k](http://www.youtube.com/watch?v=DDNresO4b_k)

236. Кулик И. Лекция 5. Яой Кусама - Даниэль Бюрен. Как всю жизнь делать одно произведение, не повторяясь. Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=Gy-j8-CG\\_kQ&feature=share](http://www.youtube.com/watch?v=Gy-j8-CG_kQ&feature=share)

237. Личный архив художницы Марины Абрамович в Нью-Йорке. (Доступ с личного разрешения художницы, апрель – май 2014 г.).

238. Полевые исследования, проведенные в цск "Гараж" (Москва) в период с октября 2011 года по декабрь 2012 года (интервью с организаторами выставки и реперформансистами, анкетирование публики, работа со специализированной литературой).

239. Фотографии М.Анелли. Лица всех зрителей, просидевших с М.Абрамович во время перформанса «В присутствии художника» (от 1 минуты до 8 часов). Режим доступа:

<https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/detail/>

240. Angie Hobbs, Lecturer in Philosophy, University of Warwick, of In Our Time broadcast Thu, 20 Oct 2005, 21:30 on BBC Radio 4

241. Akers M. Marina Abramovic the Artist is present (док.фильм, 2012)

242. Mangolte B. Seven Easy Pieces by Marina Abramovic (док.фильм, 2007)

243. Marina Abramovic Institute: the founders// Kikstarter.com.

<https://www.kickstarter.com/projects/maiHUDSON/marina-abramovic-institute-the-founders>

244 .Lady Performance. Marina Abramovic. Лекция.// Aula Magna di Santa Lucia, Bologna. Режим доступа: видео лекции <http://www.youtube.com/watch?v=aZ-iceNaS38>

245. Whilson M. A History of performance art according to me. Franklin Furnace with Baltic Centre for Contemporary Art, 2005.

## Приложение № 1 Опросы.

Данные полевые исследования были проведены на выставке-ретроспективе "Марина Абрамович. В присутствии художника", проходившей в московском цси "Гараж" с 8 октября по 4 декабря 2011 года. Помимо представленных задокументированных работ «живого классика» Абрамович, экспозиция включала четыре "живых" реперформанса исторических акций художницы, воспроизводимых в течение трех месяцев подготовленными ею волонтерами. Выставка, ставшая главным культурным событием года, представила перформанс широкому российскому зрителю и вызвала большой общественный резонанс.

Материалы полевых исследований состоят из устных интервью, письменного анкетирования и работы с источниками. Ниже представлены результаты анкетирования 92 пришедших на выставку посетителей, заполнивших бланк сразу после выхода из выставочного пространства. Можно сказать, что данный материал является также частью архива, «голосов» и реакций жителей страны первой четверти ХХIв, пришедших на выставку современного искусства. Словарь, стилистика, бóльшая часть орфографии опрошенных сохранена.

*Данные анкеты отражают три типа рецепции перформанса ( ментальный, эмоциональный, ассоциативный), представленных в теоретической части диссертации.*

### **Часть I. Общая информация**

*( Не все участники опроса заполняли анкету полностью. Данное приложение цитирует основной корпус вопросов)*

**Пол - 57 ж 33 м**

**Возраст**

15- 25 (51 человек),      26 – 35(30 человек)      36- 45 (6 человек)      46 – 55(2 человека)      56- 65(3 человека)

#### **1.Откуда узнали о выставке?**

а)реклама **13** ; б) сайт цск “Гараж”**15**; в)пресса **17** г) друзья посоветовали **38**; д) попал(а) случайно **8**; е) другое ..... интернет(2),lookatme, от жены,-Facebook, слуайно увидела анонс, слежу за «Гаражом» , «афиша»-инет сайт, вывеска в метро, время от времени посещаю это заведение, давно знаю «Гараж», периодически посещаю; случайное посещение, работаю в «Гараже», подруга предложила сходить , смс, Искал в интернете всё, что способно удивить человека в наше время в Москве,муж предложил сходить, научный руководитель посоветовал.

**Род занятий :**

*менее «творческие специальности»*

*«творческие специальности»*

танцор, хореограф, искусст-  
д(4); продюсер(2); дизайнер(2), архитектор;  
художник(3); поэт, журналист(Член  
Союза)(2); археолог; редактор сайта ;  
путешественница; преподаватель(2)  
, переводчик(2); наука;; научн. сотр. музея ;  
фотограф (3); музейное дело; фотограф ;  
издатель; педагог, рекламист и Творец;  
начинающий художник;

юрист(4); страхование; геозолог; банковская  
сфера; клерк(2); работаю в ГКБ NSO;  
безопасность, охрана. ; аналитика, экономика;  
бизнесмен; коуч; топ-менеджер(2);  
менеджер; врач); инженер – авиаконструктор,  
специалист по контрактам, метрдотель , пиар  
специалист , офис, дамский мастер;  
ИТ(2), бизнес; наука(2); программист  
; ресторанно-клубный бизнес; директор;  
работаю;; работа(логистика); торговля; инженер

Студент – 24 ч; Аспирант – 1ч.; Безработный - 1ч.

**Город - Москва(63) ;**

города России и других стран (28)

- (Саратов(3), Санкт-Петербург(5), г. Люберцы, метро Выхино, Белгород, Чебоксары(2), Ульяновск,  
Иваново , Тверь, Нью-Йорк, Сергиев Пасад, Кишинев, Волгодонск (Рост. обл.) , Минск, Новороссийск(2),  
Томск, Тула, Стерлитамак, Краснодар, «Приближенное Замкадье» , Челябинск, Якутск).

## **2. Знакомы ли вы были ранее с творчеством М.Абрамович и с понятием «перформанс»?**

а) нет (37)      б) да (28)      в) хорошо знаком (2)      г) впервые услышал в связи с  
выставкой (16);      д) другое..... с перформансом – да, с ней – нет (6) , от друзей , узнал а лекции о  
перформансе в «Гараже», увидел эпизод в «Секс в большом городе», случайно как-то видел, слышал но  
немного.

## **3. Почему решили сходить на выставку?**

а) меня пригласили (16); б) из любопытства (39); в) такую выставку нельзя пропустить (13);

г) решил(а) лично убедиться, что все это – псевдоискусство (6);      д) познакомиться с перформансом  
(Марины 1) (17) ;      е) другое... - было нечего делать, нужна была смена обстановки, я хотел, а меня еще  
и пнули,... поскольку себя я так пока что и не нашла , друзья посоветовали, пришла на другую  
лекцию, случайно попала , интересуюсь всем новым, получить личное впечатление , 1 раз – безделье, 2 раз –  
друзей водила, профессиональный интерес..., организовывал, ну вот так вот получилось, хотел понять о

чём думает Абрамович заглянув в глаза на видео инсталляции и что испытывают, те люди кто присутствовал там.

#### **4.Как Вы относитесь к современному искусству в целом?**

1.Имею на этот счет спорное мнение, иногда приходится убеждаться в оскудении и обмирщении ис-ва современности ( к сожалению!); 2. Различные ощущения, но в целом, - заставляет задуматься (мне очень интересно); 3.Неоднозначное восприятие. Как и в каждом виде искусства – гениальны лишь единицы; 4.скуптически. считаю, что когда придумать уже нечего, остается импровизировать и делать то, о чем другие только могут думать; 5. с интересом;6 –псевдоискусство, полный упадок творческого начала; 7 – мне кажется, что его нет; 8-любопытно; 9 – скептически; 10 странно и неоднозначно; 11 положительно с позитивом;12 – неоднозначно; 13 – по-разному, но с оптимизмом;14 – с интересом; 15 – я не всегда его понимаю;16-противоречиво;17- с настроенностью;18-с любопытством;19 – прямо пропорционально;20-мне знаю, однозначно;21 – не очень;22 – неоднозначно, что-то нравится, что-то нет;23-смешанные чувства;24 – положительно, но слегка настроенно; 25-мне нравится и импонирует;26-Если это не приносит никому вреда – имеет право на существование;27 – положительно;28- положительно, не все понятно, но имеет место быть;29-терпимо ;30 –скептически; 31 – Интересно, иногда взрывает мозг; 32 – оно от меня часто ускользает ;33-к современному – равнодушна; 34 –замечательно; 35 – я его не понимаю; 36-позитивно;37 – положительно;38 – положительно, много интересного; 39 – с интересом, любопытство;40- с любопытством;41 – по-разному;43 –интересуюсь;44 – сомнительная вещь ; 45 – с интересом. Не всегда понимаю, но стараюсь понять и почувствовать, что хотят донести авторы произведений до посетителей(зрителей).Занимаюсь модерном (танцы); 46 – интересно, но не всегда могу понять; 47-нейтрально, иногда с разочарованием;48 – с интересом; 49 – смешано, но с интересом ; 50 – с интересом; 51 – неоднозначно; 52 – не очень; 54 –отрицательно; 55 – положительно ; 56 – активно; 57 –многогранно; 58 – положительно; 59 – отлично; 60 – я им живу; 61 – с большим интересом и любопытством; 62 – с интересом, любопытством, критическим взглядом; 63 – хорошо; 64 – положительно; 65 – скорее негативно;66 – положительно, слежу за новыми выставками и стараюсь посещать; 67 – положительно; 68 – никак;69 – положительно, современное искусство интересно в разных направлениях;70 – суть естественное продолжение искусства старых мастеров;71 – познаю его и пытаюсь выработать отношение;72 – спокойно и взвешено;73 – с любопытством;74 – с интересом, но с большой осторожностью;75 – это очень интересно, часто;76 – осторожно, сложно понять, что поистине ценно...;77 – позитивно;78 – хорошо;79 – положительно;80 – я гораздо больше уважаю классическое искусство, т.к. считаю, что в основном современное искусство – это бизнес;81 – зависит от конкретного направления ;82 – положительно;83 – положительно;84 – К нему не нужно относиться. Его нужно принимать или не принимать. Я принимаю.;85 – С интересом;86 – положительно;87 - очень избирательно. не теряю надежды что настоящих талантов будет больше));88- Моё отношение к современному искусству я не могу описать словами, так как я стараюсь разглядеть в нем, что то большее и ощутить его в нутрии себя; 89- очень хорошо, искусство само по себе не может вызывать отрицательных или негативных впечатлений;90 – хорошо; 92 – не могу воспринимать современное искусство в целом, много всего очень интересного, многое мне совсем не нравится и вызывает отторжение.



1. Два человека смотрят в глаза друг другу и они близки друг другу больше, нежели они прикасались бы друг к другу; 2. природа во взгляде; 3. Освобождение через преодоление себя; 4. выход за рамки; 5. пробуждать неожиданные эмоции; 7 раскрыть новые грани; 8 – выражение своего «я»; 9 – волонтеры имеют возможность почувствовать мысленную уверенность в своем теле, концентрироваться на мыслях; 10 – не смущаться своего тела, не обращать внимание на общественное мнение; 11-необычно;12-это близость;13 – будь готов ко всему неадекватному;14 – ощутить близость чужого тела и узнать через это себя;15 – передать энергию;16-как подключение к выставке;18 – связь, раскрепощение;19- перероди себя; 21 – испытание себя;22-заставить человека выпасть из реальности;23-молча;24- терпение,испытание себя и своей воли; 25 – неожиданно и вдохновляющее, побольше таких; 27-; 28- вызов, проверка нервов посетителей; 29 –вызвать смущение посетителя; 30- мне не дано такое понимать; 31 – человек пытался выразить то, что ...-л за жизнь; 32 – смысла для себя я не нашла; 34 –эпатаж;35 – преодоление себя – как участниками, так и зрителями; 36 – раскрытие возможностей чел-ка; 37 – осознание души;38 – провокация; 39 – проверка своих желаний,предпочтений; 40 – никак, извращение; 41 – преодоление – выбор ; 43 – бережное отношение к другому ; 44 – эксперимент с телом, возможностями, пределами, поиск своих пределов;45- Сложно сказать. Странно попасть в интимное поле незнакомых, к тому же обнаженных людей. Своеобразное вторжение в зону людей, к тому же уязвимых своей наготой; 46 – обезличивание людей, человек становится просто телом, то, что является сакральным(нагота), теряет эту характеристику;47 – более глубокое донесение смыслов, идей до зрителя, через эмоциональное отвращение;48 – полное единение душ и тел;49 – а секунду оказался третьим лишим;50 – погреться ; 51 – эксгибиционизм; перформансистки ; 52 – прервать связь между голышами; 53 – шизофрения в массы; 54 – не понимаю; 55 – гуманность и терпимость; 56 – перебороть естественное смущение (?) ; 59 – никак; 60 – эпатаж;61 – выявление неких культурных табу и сексуальной заряженности ; 62 – изменение привычек поведения и восприятия; 63- сломать, поменять восприятие, настроит на определенную волну; 65-сопряжение энергии мужской и женской , отсылка к ее работе с Уланом; 66 – показать людям то, что они вряд ли сделают такое в жизни; 67 – философия ;68 – бред, эксперимент, смерть; 69 – Люди должны научиться адекватно воспринимать друг друга; 70 – как и художник; 71 – создание атмосферы: зритель как часть перформанса; 72 – раскрепощение; 73 – вызвать эмоции; 74 – заставил зрителя выйти и привычных рамок; 75 – кому я больше доверяю?; 76 – выбор, тест; безопасность\доверие; 77 – простая передача «непростых идей»; 79 – голые люди как объект перформанса; 80 – это попытка самовыражения сумасшедшего человека;попытка поделиться своим мироощущением с другими людьми; 81 – тело ничто по сравнению с разумом и душой, лишь оболочка;82 – не думал об этом; 83 – никак; 84 – отсечение неготовой публики;85 – узнать сущность человека ;86 - возможно нагота не так постыдна как её воспринимают; 87 - вариантов трактовок много, начиная от адама и евы заканчивая психологическим тестом для посетителей; 88 - Нам нечего скрывать, ведь все мы схожи; 90 – проход между обнаженными людьми расширяет границы восприятия; 92 – удивление, шок, эксперимент над телом, заставить посетителя дойти до предела.

## **Зал №1. Перформансы: “Свечение”, “Точка контакта”, “Лежащая со скелетом»**

### ***1. Как Вы восприняли увиденное? (выберете один или несколько вариантов)***

- |  |   |
|--|---|
| 1) Голые люди ходят, стоят и лежат (13); | 6) проверка зрителя (26)                          |
| 2) Бессмыслица ( 7 )                     | 7) очень интересно (12)                           |
| 3) новое слово в искусстве ( 4 )         | 8) как они это делают? ( 8 )                      |
| 4) извращение (10)                       | 9) Я бы никогда не смог(-ла) такое сделать! ( 5 ) |
| 5) провокация (36)                       | 10) красиво (11)                                  |

11) другое 11) другое ... достаточно понятная аллегория; испытание своего «я» через телодвижение или неподвижения; Преодоление себя через неподвижность и полную уязвимость; ну, голые и чё? ;интересно наблюдать за их взглядом; в шоке; откуда столько силы сидеть на велосипеде ; извращение (особенно подвешенная девушка) ; дикость!; сколько этим людям заплатили?( нигде из моей деятельности – поиск людей для шоу, боди-арта и т.д.) ; пусть лежат; они неживые как манекены; преувеличение значимости происходящего; Привыкание наступает очень быстро; –много ассоциаций в одних случаях, в других - настороженность; понятно только со скелетом; они давят, потому что они живы, двигают глазами; смог бы я такое сделать и какие ощущения они испытывают; это было ожидаемо; это вызов, это даже возбуждает в каком-то смысле; Я пытался ощутить то что испытывают они, глядя им в глаза и испытал разное; не совсем понятно зачем, неприятное впечатление

## 2. Как Вы понимаете смысл такого перформанса?

1. Смысл перформанса объявлен в записях к ним, 2самоиспытание, внутренняя выдержка, донесения до зрителя смысла. 3.концентрация духа в настоящем – предметы вторичны – они позволяют только достичь цель, 4 – излишки свободного времени ,5- см пункт 4...6- ,7- не очень понимаю, но реакция интересная 8 – перенос в реальность мысли Абрамович ,10- сложно понять цель лежания со скелетом, возможно, с принятием смерти, 11- положительно, были бы они постройнее, 12-, 13 – скрытая мечта о возврате в рай, 14 – обнаженное тело заставляет как бы обнажить себя, посмотреть на себя со стороны, возможно увидеть то, что обычно скрываешь от себя и окружающих., 15 – испытание, передача энергии 16 – чувственного понимания больше, чем разумного, 18 – свобода, раскрепощение, 19 – абстрагируй себя от людей и собственных мыслей, 20 - ,21-провокационное современное искусство, под естественность, 22 –провокация, без смысла, 23-, 24 – метафоры, 25-показать выдержку людей и их бесстрашие, 26 – без аннотаций было невозможно догадаться, 27-, 28-как провокацию, на что способен каждый из пришедших 29- нет смысла, 30-, 31-не понял, 32 – честно говоря, не хочется думать , 33 – «оригинально» , 35 – стараюсь забыть, 36 – выносливость чел-ка, 38- испытание возможностей других, 39 – не понимаю , 40 – попытка донести до зрителя через самое низменное, но самое интересное простые вещи , 43 – преодолеть предрассудки и попытаться найти смысл 46- живой человек становится частью художественного представления, тело-объект искусства 47 – никак 49 – изучение ощущений человека, лишенного защиты и восприятия его другими , 50 – все люди под одеждой голые, 51 – никак, 52 – не понимаю, для голышей – это чувственно, но для зрителя – непонятно 54- не понимаю , 56 – клево, 58 – Абрамович претендует на великую художницу, создавая работы, которые «типа претендуют на острые соц.запреты» и прочие философские дела. 59 –терапия, 60 – взаимодействие , 61 – этот зал не произвел впечатления, 62 – долго рассказывать! Личный опыт зрителя., 63 – там все описано, 66- надо перебороть себя, 67 – заставить зрителя думать , 69 – Из-за большой провокативной доли трудно что-либо осознать , 71 – тело как инструмент художника, 72 – попытка абстрагироваться от..., 73 – изучить зрителя в части его отношения к телу, 74 – задают общую атмосферу происходящего , 75 – энергетический обмен , 76 – провокация => ответ найти в себе, 77 – опять же, передача неких идей типа шокирующим образом, либо стремление к раскрепощению... 79 – поиски ответов в себе через действия других, 80 –опять-таки попытка сумасшедшего человека донести свое мироощущение до нормальных людей, 81 – то же, что и обнажен. Люди в проходе. 82 – расширить границы сознания с живыми картинами, 83 – никак, 85 – заинтересовать новым видом перформанса, 86 - в каждом перформансе был заключен свой

смысл! Человек со скелетом — сближение со смертью , 87 первое что приходит в голову – жизнь и смерть. В контексте этого зала трактовала это как обращение к теме войны, которая как чума, уносит человеческие жизни, оставляя женщинам оплакивать своих погибших мужей. – 88 - Показывает, что человек общается не только через слова ,90- проверка на выносливость, 92 – посмотреть на что способно человеческое тело, какая может быть реакция у зрителя. Проверить его чувствительность. ....

### **3 . С чем ассоциируется?**

1. С картиной ( живописное произведение искусства); 2. Зашифрованное послание; 3.концентрация на внутреннем ощущении и самоидентификации через уязвимость, через постоянное присутствие зрителя. Присутствие в настоящем...в себе...ощущение себя материей; 4. – фильм «Человек - многоножка»; 5- с подобными перформансами; 6- со временем; 7 – с концом фильма 6.5 недель с ким бейсинджер ; 8- с конями; 10- урок биологии, 7 класс; 11- с апельсином; 12 – с противопоставлениями ; 13 –моя жена и дочери сложены лучше...; 14-; 15 – с фильмом «Антихрист»; 16- ни с чем; 18 – со свободой самой во всем, и самое главное – в самом главном!(свобода); 19 – самопожирание; 20- с моргом; 21 – жизнь;22 – с баней общественной и сумасшедшим домом; 23 –с модными писателями; 24 – люди; 25- последней сценой из пардюшега; 26 – после почтения аннотаций воспринималось именно так, как задумал автор; 28-; 29-анатомия; 30;31- темнота и пустота; 32 – напоминает комнату пыток . Смысл: ну как, вы уже привыкли к моим перформансам?; 33 – Ларс Фонтриер; 34 –ничего сексуального,с детским садом; 36 – с силой воли человека; 38 – психические отклонения; 39 – ни с чем; 40 – безумство; 41 – с погружением ; 43 – с каторгой ;44 – ни с чем; 46- опыты; 47 – отсутствие ассоциаций; 49 – с откровенностью; 50 – с другой выставкой; 51 – с порнографией; 52 –манекены; 54 - с сумасшедшим домом; 56 –никаких ассоциаций; 59- венский акционизм; 60 – с уроками пластической анатомии в институте ; 62 - с искусством( традицией, устойчивыми обрядами), и личной биографией художницы; 66 – с рождением детей; 67 – психиатрия; 68 -?смерть?; 69 – с эксгибиционистским пляжем; 71 – больница: неестественные манипуляции над телом; 72 – Одиночество; 73 –с порнографией; 74 – нет ассоциаций; 75 – распятие на звезде; 77 – раскрепощение; 79 – с театром; 80 – с неадекватностью; 81 – с романом «Парфюмер»; 83 - бред; 85 – с игрой; 86 - с познанием себя; 88 –с легкостью; 90 – искусство; 92 – с посещением многочисленных музеев современного искусства в разных городах мира.

## **Часть III**

### **Общий комментарий от увиденного:**

1.Отдельно понравилось ее «Балканское барокко» и «В присутствии автора». Социальные и психоэмоциональные темы привлекательнее для меня; 2. – не могу сказать, что меня поразила

выставка, больше негативных эмоций, но, в целом, истязание себя несет смысл внутреннего освобождения ; 3-, 4 – девушка, сидящая на велосипедном кресле - самая симпатичная из всех участников; 5- не оставило равнодушным, интересные идеи, необычная жизнь; 6- не впечатлило; 7 – лучшая выставка современного искусства, на кот. я была (посещаю довольно часто!); 9 – после просмотра можно найти объяснения причин, побуждающих на данные перформансы. Когда шли на выставку, творчество казалось бредовым по рассказам, но ощущения и оценка увиденного изменилась; 10- странно и необычно, что-то новое, долго буду вспоминать увиденное; 11-необычно, но очень познавательно, веселит; 12 – Люблю ее творчество все больше. Марина Абрамович очень чисто и выразительно говорит о том, что хочет сказать; 13 – Времени не жалко, но есть зрелища более впечатляющие; 14 – впечатляет, были моменты, когда хотелось плакать. Заставляет задуматься; 15 - ,16- на выставку нужно сходить 2 раза – сначала дать волю эмоция, а во второй раз включить разум и спроецировать на реальность; 17, не пожалела, что посмотрела. Но, по-моему, на большую часть перформансов не обязательно ходить в галерею. Не ново, смысл? За Балканский эротический эрос +; 18- превысили ожидания; 19 – доводит до судорог и слез. Полуобморочное состояние; 20 – по comments; 21 – убийственное впечатление; 22 – очень интересно, теперь есть пища для размышлений; 23 – интересно, но не больше; 24 – впечатляет; 25 достойная выставка, слегка необычная для смертных простых людей, принципиальных и не готовых к новым открытиям, 26- сделала для себя вывод contemporary art - не для меня; 28 – очень неожиданно, первое впечатление негативное, непонимание происходящего, восприятие пришло через некоторое время, неплохая эмоциональная встряска ; 29 – не достаточно раскрыта тема, провокация выходит на первый план больше, чем смысл. 30- может и что-то не понимаю ; 31- взрыв мозга; 32-, 33- I LOVE IT!); 34 – вполне прилично, на евр. уровне – талантливо; 35 – очень гнетущее чувство, хочется то ли помыться, то ли выпить; 36 – загруженность; наверное, тяжелое восприятие на психику; 38 – явные психические отклонения, но людям, не сталкивавшимся с этим, должно быть интересно ; 39- эээ... ; 40 – Необычная выставка, но мое мнение, людям со здоровой психикой тут делать нечего. Сплошной сатанизм, насилие! Аморально! 41 – поразительно, стоит, чтобы увидеть, прозрела в некоторых вопросах; 42 – смешанные ощущения. Мне не очень понравилось, но считаю, что время я провел не зря. Что-то, возможно, в этом есть. ; 43 – Такого раньше не видела; 44 – ни плохо и ни хорошо, имеет место быть, но я спокойно без этого проживу, не увидев. Но, с точки зрения пределов тела и экспериментов с собой – это интересно; 46 – интересно; 49 – замечательно организованная выставка, содержательно и сильно, для полного впечатления не хватало внутренней готовности, открытости; 50 – учла; 51 – тошнит; 52- наверное, все это больше для самих «художников», чем для зрителя – есть и эротика, и смысл, но как-то ненормально ; 54 – я не думаю, что такое «искусств» очень повышает культурный уровень и образование нашего общества; 55- неоднозначный, мне хочется подумать об этом спустя какое-то время. Думаю, надо «переварить» это все; 56- тошнит ; 58 – я не считаю А. мученицей, святой и пр., что она пытается нам внушить – это абсолютно типичный PR – проект; 59 – хорошая полная выставка; 61 – ранние перформансы с Улаем кажутся худ. и физ. Упражнениями, подготовкой художника, а работы 90-х – 2000-х - оч. сильные, мощные, заряженные и эстетические произведения - настоящ.худож. творчество; 62 – Впечатляет. С точки зрения экспозиции - > первый блок не очень хорошо... с остальной («повествовательной») частью выставки. Наверное, это единственный минус; 63 – что-то новое; 64 – вдохновляет, радует, завораживает ; 65 – с интересом отношусь к современному искусству, но эта выставка только утвердила меня в отношении к нему. Не достает чистоты духовности, перформансы словно забирают энергию; 66 – положительно, необычно. Схожу еще раз в свободное время. Это перформанс сделан для того, чтобы отвлечься от повседневной суеты серого города; 67 – больше да, чем нет; 68 – тошнота, неприятные,

смешанные чувства; 69 – в целом выставка шокирует и вызывает отрицательные эмоции, но это хорошо, т.к. большинство из совр.искусства вообще не трогает; 71 – неоднозначно; 72 – реакция отторжения и страха, которые сталкиваются с восторгом; 73 – шокирован – но не удивлен. Сходить стоит, но не более раза; 74 – в целом перформансы заинтересовали, но складывается ощущение, что М.А. страдает завышенным эгоцентризмом и проблемами в секс.плане; 75 – мне есть о чем подумать, реальный мир интереснее, чем кажется; 76 – мозг зашевелился; 77 – ничего не могу сказать, ожидала более ярких впечатлений ; 79 – понравилось ; 80 – я в шоке. Это «отрезвляет», абстрагирует от реальности; 81 – никогда раньше не видела такого. сильнейшее впечатление!; 82 – интересно. Расширил взгляд на современное искусство;83 – не стоит потраченного времени ; 84 – необычное «представление» для площадок Москвы; 85 – все очень оригинально и необычно; 86 – восторг; 87 - восхищение и шок. Ни на что не похоже. На столько глубоко, что еще долго снится увиденное. Потрясающая женщина, ! кто она?? Святая? Дьявольская? Безумная? Просветленная? – ответ для каждого свой; 88 - Был приятно удивлён и как бы очнулся от серости окружающей Москвы;90 – приятный шок, удивление, новаторство; 92 – очень тяжелое впечатление, есть интересные идеи, но способ их исполнения шокирует, оставляет тяжесть. Вызывает интерес личность художницы, ее судьба, ее характер.

### **Было ли что-то, что мешало восприятию перформансов?**

Отчасти было неприятно смотреть на некоторые перформансы. 2 – да, неприятно было смотреть, 3-, 4 – темно читать,5- нет,6-скучно..7- нет.,8 –непонимание смысла.9-нет., 10 – неприятно было смотреть,например, при вырезании звезды на животе., 11 – их телосложение, 12- иногда непонимание, 13 – неприятно, когда режут себя бритвой..14, были неприятные и страшные моменты, но я понимаю это, как часть задуманного автором., 15 – неприятно было смотреть, 16- нет, 17 – непонимание смысла, искусственность некоторых перформансов., 18- неприятное было смотреть, резание живота, 19 – было страшно необычно., 20 – смешно,21 - нет., 22 –мешали сотрудники охраны, ходили за мной, вносили дистуктив,23- отчасти,24 – иногда неприятно,25 – смешно, 26- непонимание смысла!28- неприятно было смотреть,29-непонимание смыслов, было скучно. очень, 30 нет., 31 – некоторые вещи неприятны , 32-нет,33 – было скучно ,34-нет. 35 –непонимание смысла, неприятно было смотреть, 36 – немного темно в 1-ом зале, 38 – неприятно было смотреть., 39 – непонимание смысла, 40 – непонимание смысла, страшно, неприятно было смотреть, 41 – люди с телефонами 42 – неприятно было смотреть , 43 – шрифт на табличках плохо виден!!!.43 – нет , 45 – 1.порой непонимание смысла;2 один посетитель упорно пытался обсудить со мной смысл и свои впечатления от увиденного прямо в зале, да,неприятно было смотреть 48 – помешало то, что на входе не предупредили, что выставка до 21:00; билет купили 20:49., 49 – (редко) было неприятно, слишком натуралистично, 50 – неприятно – так и не смотрю , 51 – неприятно было смотреть , 52 – текст на черном фоне трудно читать, 53 – неприятно было смотреть – вино, мед, лед, звезда и т.д.), 54 – отвращение, 55 – нет, 56 – неприятно было смотреть , 58 – голые смущали, 59 - нет , 60 – нет , 61 – иногда неприятно, но всегда очень интересно , 62 – нет , 63 – нет, 64 – нет, 65 – скорее нет , 66 – сначала было удивление, потом смешно, а потом смущение , 67 – неприятно было смотреть, 68 - нет., 69 – большое кол-во голых? 70 – нет, 71 – да, 72 – страшно , 73 – непонимание смысла, 74 –нет, 75 – непонимание смысла , 76 – непонимание смысла, 77 – моя предвзятость к этим нехитрым «идеям», 79 – непонимание смысла.,80 – неприятно было смотреть. Нанесение самой автора себе вреда ( бедный рускыз!)), 81 – неприятно было смотреть, 82 – нет, 83 – было скучно, 84 – неприятно было смотреть. Однобокость перформансов. Неспособность завлечь зрителя идеями перформанса + постоянное желание предстать в обнаженном состоянии, 85 –

нет,86 – нет,87- .) иногда неприятно. Смысл есть во всем. Просто он приходит не с первого раза. 88- только в одной комнате ,89-нет,90 – все было замечательно,91-да, 92 – да: непонимание смысла, страшно неприятно(но не скучно!)

## **1. Как бы Вы объяснили после выставки, что такое «Перформанс»?**

Произведение искусства, передача мысли (смысла) в действии ,движением или живом обездвживании; 2.Передача смысла через тело, движения и т.д.; 4-что-то новое; 5- искусство в движении;6- представление в живом облики;7- эпатаж;8- «Наружу»;9-мини-представление, зрелище; 10 – действие, направленное на выражение идей автора; 11 – легко, голые люди на работе;12 – публичное действие; 13 – способ самовыражения;14 – вид искусства с участием человека, как частью; 15 – реализация своих мыслей; 16- живое искусство;17 – представление, сцена;18 – стирание границ;19 -,20- голытьба;21 – участие людей как объектов ис-ва; 22-сейчас трудно сформулировать;23 – проверка себя или зрителя на что-то; 24 наверное, да; 25 – открытие новых граней своего тела ;26 – эпатаж! Для того, чтобы заострить внимание на какой-то проблеме; 28-новое самовыражение, но это сложно назвать искусством; 29-выражение смысла; 30 – эзгиб-зм; 31 – противопоставление себя миру ;32- лень формулировать ; 33 – индивидуальное представление с мин. акцентом на зрителя ; 34 – выпуклое отражение реальности в образах, предметах и через художественное ; 38 – театр одного актера в данном случае; 39 – демонстрация публике того, что она (публика) сама регулярно делает, но не замечает ; 42 – что-то нестандартное, нетипичное, новое; 43 – создание эмоции; 44 – выплеск себя; 46 – выступление художника, творческий акт на публике; 49 – опыт нахождения в заданных обстоятельствах/состоянии; 50 – истерико –демонстративные авторы ( это тип такой, не обидно) удовлетворяют свои желания внимания к себе; 51 – хрень; 52 – берешь что угодно и делаешь с этим что угодно – объясняешь как-то именно смысл; 54 – современное искусство в действии; 56 – представление, с участием зрителя; 57- не объясню; 58 – я итак знаю, но мне лень; 59 – действие; 60 – показ, шоу художника с взаимодействием зрителя; 61 – произв.и-ва здесь и сейчас по заранее заданному сценарию. Тело. ; 62 – символический жест + форма поведения; 63 – новое действие; 64 –передача идеи; 65 – позиция автора в художественной форме ; 66 – показать людям нестандартное мышление; 68 – не знаю, 69 – показ «живой» выставки; 71 – действие, а не результат; 72 – желание показать обществу о бытности страхов ; 73 – визуальное шоу, бурная картинка; 74 – живая инсталляция с участием зрителя ; 75 – реальность ; 76 – провокационное представление, включающее и зрителя; 77 – Ой е знаю, и раньше –то и слова такого не слыхала в нашей жизни☺ ; 79 – действие ; 80 – это попытка показать мир как ты его видишь другим людям; 81 – попытка «показать» искусство, каким его видит автор; 82 – расширение границ восприятия человеческим сознанием; 84 – словами Абрамович это можно выразить так: П – это когда человек раздевается, но это не так☺ ; 85 – новая ситуация; 86 - совершение каких-либо действий противоречащим законам морали на публике; 87 - То, что не оставит Вас равнодушным ; 88 - Высокое эмоциональное ощущение ; 89-воссоздание человеческих возможностей; 90 – показ внутренних чувств, эмоций, раскрытие себя ; 92 – форма современного искусства, основанная на представлении +эксперимент над собственным телом, чувствами, эмоциями.

## **ОПРОС РЕПЕФОРМАНСИСТОВ**

(На вопросы ответили 10 из 36 человек в возрасте от 21 до 40 лет)

**Род занятий:** - , рг, видео, звукоинженер и музыкант, студент (2), педагог хореографии, странник, актриса(певица и перформансист), фотография (студентка и мама)

**Знакомы ли вы были ранее с творчеством М.Абрамович и с понятием «перформанс»?**

-да(7) ... . – нет ( 3)

**Как бы Вы объяснили, что такое «Перформанс»?**...1) высказывание художника через действие...2) вид деятельности, в котором используется свое тело как объект. Зависит от задумки автора...3) передача ощущений художника...4) необычное действие или энергия статики...5) театральное действие, в котором не понятно, чем дело закончится из-за взаимодействий со зрителем ...6) действие, несущее посыл в определенное время и пространство. 7) произведение, созданное художником из себя самого – здесь и сейчас...8) неигровой способ повествования (исследования)...9) действие в конкретном времени и пространстве с глубокой смысловой составляющей...10) вид искусства, в котором художник присутствует, использует свое тело.

### **Зал 1. «Imponderabilia» («Проход»)**

**1. В чем особенность исполнения этого перформанса?** 1. взгляд партнера...3 во всем...4. Не стояла...5 обнаженность, близость к зрителям...7 - ??...8. быть готовым к тактильному опыту...9 Внимание, единение с партнером...10 длительная неподвижность ( я делала его по 2 часа).

**2. Как Вы объясняете смысл этого перформанса?**...1. стена осознание и стеснительность публики...3 когда тело бездвижно, можно ощутить движение души...5 это вход в музей...7 мало места ..8 испытание зрителя, стирание барьеров между художником и зрителем...9 художник как ворота музея...10 личный контакт с участниками выставки, необходимый, чтобы попасть на нее.

**3. Что Вы испытываете во время исполнения?**...1. интересно наблюдать за реакцией проходящих...5 спокойствие, игривость...7 дискомфорт, боль, интерес...8 концентрация...9 важность наших действий, торжеств.....

**4. В чем основная сложность?**...1. их особенност...3 потеряться во времени...4. не уснуть...5 поддерживать статику...7 долго не двигаться. 8 сохранять внутреннее равновесие 9 физическая ( затекают ноги)...10 посетители очень смешные.

**5. В чем основная ценность для Вас?** 1. Поведение проходящих...3 самопознание и познание мира...5 в установлении невербального контакта...8 энергия между мной партнером...9 я чувствую себя воротами в мир перформанса.....10 контакт с партнером.

**6. Что дает публике?** 1. работа с собственной стеснительностью.....3 шок, раскрывающий их истинную сущность...4. Возможность выбора перед кем проходить.....5 шок как правило...8 новый опыт.....9 шок, неожиданность, проходя через такой «проход», человек, возможно перебарывает себя...10. преодолеть стеснение.

### **«Свечение» (кто делает)**

**1. В чем особенность исполнения этого перформанса?**...3 во всем.... 4. Не делаю. 8 ощущение силы и одновременно беззащитности, жертвенность...9 считаю, что здесь необходима большая психологическая устойчивость и физическая сила, чем в других перформансах...10. борьба с собой.

**2. Как Вы объясняете смысл этого перформанса?** 3. духовные поиски, сияние осознания, раскрытие сердечной чакры....8. сила и чистота женщины.9. сила женской сущности..10. символическая роль женского тела..

**3. Что Вы испытываете во время исполнения?** 8. боль отрешенность, освобождение....9 торжество души...10 чувствую собственную силу.

**4. В чем основная сложность?** 3 успокоить свой организм дыханием....8 тяжело физически....9 физическая ( без комментариев)...10. страх высоты, боль.

**5. В чем основная ценность для Вас?** 3. вылет из тела, полная отрешенность от реальности.8. преодоление себя.9. я ощущаю свою беззащитность и силу одновременно.10. контакт с публикой, возможность смотреть в глаза людям, посетители подолгу смотрят в глаза мне.

**6. Что дает публике?**3. осознание собственного тела.8. сильный визуальный и энергетический образ.9. восхищение тем, как девушка выполняет такие физически сложные действия, но это может в полной мере оценить именно женщина ( по моему мнению).6. возможность по-новому и в новом контексте увидеть женское тело.

### «Обнаженная со скелетом»

**1. В чем особенность исполнения этого перформанса?** 1. Древняя традиция..3 во всем....4. Не делаю...5 восприятие человека со скелетом.....8 сонный простой...9.??? ☹ ???«Обнаженная со скелетом» Дыхание оживляет скелет. 10. Эмоциональные переживания.

**2. Как Вы объясняете смысл этого перформанса?** 1. Объяснено у Марины.3. избавление от страха смерти, которого у меня не было. 7 помни о смерти и о том, чего у нас нет...8 воплощение мысли о смерти...9 «дружба со смертью»: тибетские медитации. 10. объединение живого тела.

**3. Что Вы испытываете во время исполнения?** 1. размышления..3 разные ощущения, иногда сплю..5 дискомфорт. 7 засыпаю – сны наяву.....8 спокойствие... я принимаю смерть как данность. Живительная сила дыхания.....10. я думаю о людях в своей жизни.

**4. В чем основная сложность?** 1. их нет...3. преодоление болевого порока...5. лежать и держать себя в руках от боли.....7. не уснуть...8. тело расслаблено....9. здесь больше всего чувствуется отрицательная энергетика людей, т.к. возможно многие из них испытывают ужас.10. порой ты засыпаешь порой ты заерзаешь.

**5. В чем основная ценность для Вас?** 1. размышления.3. ощущение вечного..5. преодоление..6. есть время все обдумать...8. этот перформанс я делаю для зрителя..9. стала впервые задумываться о смерти. Пока не могу понять, боюсь я ее или нет, но явного страха точно не ощущаю...10. возможность пережить сильные эмоции со скелетом, чтоб они отпустили.

**6. Что дает публике?** 1. размышления.....7 ?....8 образ эрос-танатос...9 возможно, кто-то задумается о смерти, идентифицирует себя скелетом. Ведь все мы им станем( за исключением тех людей, кто будет сожжен в крематории) ..10 напоминание о смерти..

## «Точка контакта»

**1. В чем особенность исполнения этого перформанса?** 1. удерживать руку. Чувствовать партнера. 3. в наличии одежды. 4. смотреть в глаза... 5. одежда... 9. самый внятный контакт с партнером. 10. полная неподвижность, концентрация.

**2. Как Вы объясняете смысл этого перформанса?** 1. как трудно найти контакт 3. энергетический контакт с окружающими существами. 4. Энергия между двумя людьми... 5. энергетический облик... 8. статическое взаимодействие людей... 9 энергетика двух людей, ее ощущение 10. контраст двух людей, его сила, по сравнению с вербальным ощущением.

**3. Что Вы испытываете во время исполнения?... 1.** сосредоточенность. 3. жар, полет, онемение, тошнота иногда. 4. Разные сны, видения... 5 другое ощущение, чем от прохода... 7 см «проход». 8 концентрация... 9 единение с партнером. Сосредоточенность на нем и его энергетическом поле... 10 в некоторой степени контакт с партнером происходит.

**4. В чем основная сложность?** 1 держать руку... 3 регуляция температуры тела... 4. достоять до конца... 5 нет... 7 в одежде неудобно и жарко и см проход... 8 жарко... 9 взаимодействие в пратнером, который не способен к концентрации... 10 жарко, устает рука.

**5. В чем основная ценность для Вас?** 1. эстетическое удовольствие ... 3 управление процессами в своем организме... 5 обмен... 8 люди внимательны, быть объектом наблюдения за контактом 2-х людей, взаимодействие с партнером... я научилась чувствовать энергетику другого человека хочу я этого или нет... 10 вначале мне было сложно смотреть в глаза другому человеку. Теперь нет.....

**6. Что дает публике?** 1. задуматься . 5. ощущение энергии... 7 ?... 8 наблюдение... 9. мне кажется, что люди физически могут почувствовать то напряжение и энергетические, которые витают вокруг плозадки этого перформанса. 10 что происходит между двумя людьми, сосредоточенными друг на друге.

**Был ли случай, связанный со зрителями, который Вам запомнился? 1)**

взгляды, запахи, стеснение, слова и т.д. 2) человек разделся на глазах у посетителей... 3) лучшая реакция «вот это сильно», худшая: «о ужас, это же порнография»... 4) предложили платок, вытереть слезы... 5) Вера вломила кулаком мужику, который ее трогал. 6) когда мужчина разделя (резал вены – другой)... 7) мужчина разделся возле нас и пошел на выставку, парень встал между нами и порезал лезвием руку... 8) 1. Imponderabilia мы были очень сконцентрированы, между нами прошел молодой человек, который сказал «чувствуешь кака энергия, кайф!» 2. luminosity – во время моей смены в зале был мужчина, он подошел и долго смотрел мне в глаза, у нас установился контакт, обмен энергией, на этот момент я перестала чувствовать свое тело и боль... 9) люминисити. Один мужчина смотрел на меня в течение всей смены – 30 мин не двигаясь 10) в основном юмористические моменты

**Как бы Вы охарактеризовали \классифицировали проходящую на выставку публику? ... 1)** в основном достойная, ... 2) 1. Люди, знающие о творчестве Абрамовия, 2. Люди, не знающие о ТВ... 3) очень разношерстная ... 4) хорошие образованные люди 5) разношерстно и разновозрастное... 6) разноаспектно... 7) кто эти люди ??... 8) большинство – любопытствующие в поисках досуга, часть – ищущие духовного опыта... 9) абсолютно разные люди... 10) они боятся.

**Есть ли у российской публики свои особенности\ характ.черты?** 1) откуда я могу это хорошо знать...2) иностранцы интеллигентнее.....3) большинство – закрытые , как везде мне кажется. Но есть открытые настолько, что даже сразу не подумаешь. ...4) да все,кто не понимает, говорят вслух...5) более эмоциональная.....7) искреннее удивление и нескрывание своего скудоумия...8) неготовность к современному искусству (ожидание красивого)...9) некоторый консерватизм...10) мне кажется, что иностранцы более вежливы и тактичны,более подготовленные.

**Ваши рекомендации зрителю, который собрался на выставку перформансов?** 1) расслабиться, не фиксироваться на ожидание знакомого, заранее знать тему, 2) почитать о выставке заранее...3)почитать про художника, сходить на выставку, почитать побольше, и еще раз сходить.....4)-,.....5) не чурайтесь перформансов, так смысл идти, если боишься видеть перформансы.....7)помыться, не брать много сумок, принять 250 коньяку.....8) оставить свои предубеждения, попытаться понять.....9) не судить о происходящем категорично, быть восприимчивым к новому.....10) почитать про творчество МА, не стесняться.

## Приложение № 2. СМИ

### 1.США

*(по материалам данных MoMa, из личного архива М.Абрамович)  
о выставке "Marina Abramovic. The Artist is present" с к.2009 г. по 6.06.2010г.*

Американская пресса	Международная пресса	Радио\Тв передачи(амер.и международн.)	Online источники
New York Times NY Magazine NY Observer Financial Times Washington Post New Yorker Time Out Art in America Artforum Artnews и др.	Guardian(UK) Globe and Mail (Canada) Telegraph (UK) Toronto Star Sunday (Canada) Le Monde (France) Max (Italy) El Pais (Spain) El Decoration(Germany) Tages Anzeiger(Switzerland) La Stampa( Italy) Art Newspaper(UK) и др.	CBS ABC CNN Fox KTLA WNBC и др.	New York Times T Blog Huffington Post Art Margins Hyperallergic NY Press Daily News Newsweek online Artinfo Artnet Psychology Today Blogs Yahoo news

<p>- С июня 2009 по февраль 2010 Кол-во статей: 14; Основн.темы:будущая выставка;М.А. - Март 2010 Кол-во статей: 24; Основн.темы:нагота(7 отдельных статей), М.А., выставка,природа перформанса,описание реакции зрителей. - Апрель 2010 Кол-во статей: 21; Основн.темы:выставка; перформансисты;М.А.;зрит. реакция. -Май 2010 Кол-во статей: 14; Основн.темы:посл.шанс увидеть М.А. и выставку; о перформансе - Июнь 2010 Основн.темы:М.А.,вечер после выставки,организованный Givenchy,будущий институт Абрамович</p>	<p>- Март Кол-во статей: 17; Основн.темы: М.А. - Апрель Кол-во статей: 15; Основн.темы: М.А. - Май Кол-во статей: 9; Основн.темы: М.А. - Июнь Кол-во статей: 2; Основн.темы: М.А.</p>	<p>с 15 марта по 1 июня Кол-во выпусков: 21 Основн.темы: -нагота и физический контакт (12 тем) -о выставке в целом (9 тем)</p>	<p>- С июня 2009 по февраль 2010 Кол-во статей: 14; Основн.темы:будущая выставка; - Март 2010 Кол-во статей:37; Основн.темы:М.А.; открытие выставки, интервью с посетителями, нагота, описание журналистами опыта взаимодействия с М.А. - Апрель 2010 Кол-во статей: 39; Основн.темы: главная - инцидент с ощупыванием перформансиста; переживания от личного взаимодействия с М.А., М.А -Май 2010 Кол-во статей: 43; Основн.темы: посещение выставки известными людьми (певицы Lady Gaga,Бьорк,актеры Дж.Франко,Ш.Стоун), интервью с перформансистами - Июнь 2010 Основн.темы:последние дни выставки,вечер после выставки,организованный Givenchy,интервью с Абрамович</p>
<p>Амер.СМИ - общий тираж <b>41,143,337</b></p>	<p>Международ.СМИ - общий тираж <b>10,696,625</b></p>		
<p>Упоминание в печатных изданиях общим количеством тиража в <b>51, 839,962 экз.</b></p>			

## 2.Россия

Печатная пресса	Радио\Тв	Интернет издания
<p>Новая Газета Независимая газета МК Time Out Архроника</p>	<p>Телеканал "Дождь" Радио "Эхо Москвы" Телеканал "Культура" Russia Today Business FM</p>	<p>Газета.ru The Village Look at me Newsru Теории и практики</p>

Арт Гид Коммерсант и др.	Коммерсант FM и др.	Сплетник.ру и др.
Основные темы: М.А.,(основн.характеристики "королева","икона" "бабушка перформанса", упоминание однофамильца Р.Абрамовича), выставка, реперформансисты, визуализация самоистязаний и переживание боли.		

## Поисковые данные в интернете

( поиск проведен в период с 18:00 до 19:00.21 ноября 2014 года)

Google. com (международный)		Google.ru ( русскоязычный)	
Фраза	Полученные результаты	Фраза	Полученные результаты
1. " marina abramovic the artist is present exhibition МоМа"	1. <i>Общий поиск:</i> примерно 145,000 results (0.54 seconds)  <i>В разделе "News":</i> примерно 909 results (0.39 seconds)	1. "выставка марина абрамович в присутствии художника гараж"	1. <i>Общий поиск:</i> примерно 8 970 (0,19 сек.)  <i>В разделе "Новости":</i> примерно 30 (0,30 сек.)
2. "marina abramovic"	2. <i>Общий поиск:</i> примерно 914,000 results (0.33 seconds)  <i>В разделе "News":</i> примерно 53,100 results (0.29 seconds)	2. "марина абрамович"	2. <i>Общий поиск:</i> примерно 409 000 (0,37 сек.)  <i>В разделе "Новости":</i> примерно 9 170 (0,34 сек.)
3. "the artist is present"	3. <i>Общий поиск:</i> 183,000,000 results (0.48 seconds)	3. " в присутствии художника"	3. <i>Общий поиск:</i> примерно 1 120 000 (0,46 сек.)
4. " performance art"	4. <i>Общий поиск:</i> примерно 297,000,000 results (0.81 seconds)  <i>В разделе "News":</i> примерно 34,700,000 results (0.39 seconds)	4. "перформанс"	4. <i>Общий поиск:</i> примерно 531 000 (0,27 сек.)  <i>В разделе "Новости":</i> примерно <b>115 000 000 (0,30 сек.)</b>