

3. *Визель З.* От дивертисмента к квартету (К вопросу становления жанра квартета в творчестве Й. Гайдна). От барокко к классицизму. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1993. С. 77-91.

4. *Сохор А.* Георгий Свиридов. М.: Советский композитор, 1972. 318 с.

5. *Цендровский В.* Техника диссонансов в гармонии Свиридова. Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сб. статей. М., 1990. С. 186-198.

6. *Белоненко А.* Начало пути (К истории свиридовского стиля). Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сб. статей. М., 1990. С. 146-164.

7. *Аркадьев М.* Лирическая вселенная Георгия Свиридова. URL: <http://file://localhost/D:/>

#### References

1. *Leman A.G.* Sviridov's creative works as a direction. G. Sviridov's musical world. Collected articles. M., 1990. Pages 4-13.

2. *Belonenko A.* Iz chego rozhdaetsya garmoniya [From where the harmony is born]. URL: <http://file://localhost/D:/>

3. *Visel Z.* Ot divertismenta k kvartetu (K voprosu stanovleniya zhanra kvarteta v tvorchestve I. Gaidna). Ot barokko k klassitsizmu [From divertissement to quartet (to the question of quartet formation as a genre in creative works of Joseph Haydn). From Baroque to Classicism: the tutorial]. M.: Russian Music Academy of Gnesins, 1993. Pp. 7-91.

4. *Sohor A.* Georgii Sviridov [Georgy Sviridov]. M., Soviet Composer, 1972. 318 pages.

5. *Zcendrovsky V.* Dissonance techniques in G. Sviridov's harmony. G. Sviridov's musical world. Collected articles. M., 1990. Pp. 186-198.

6. *Belonenko A.* The Beginning of the path (The history of the sviridov's style). The world of music by Georgy Sviridov. SB. articles. – M., 1990. Pp. 146-164.

7. *Arcadyev M.* Liricheskaya vseennaya Georgiya Sviridova [The lyrical universe of G. Sviridov]. URL: <http://file://localhost/D:/>

УДК 792.01+929

В.Н. АЛЕСЕНКОВА

### ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРА

Алесенкова Виктория Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, пр-т Кирова, д. 1), [alesenic@gmail.com](mailto:alesenic@gmail.com)

**Аннотация.** Актуальность изучения парадигмы перформативности продиктована размытостью понятия «перформанс» в контексте театра. Эмпирической базой послужили научные работы российских и иностранных авторов. В результате исследования были выявлены две формы перформативности, одна из которых является симуляцией искусства, а вторая апеллирует к эстетике сюрреализма. Обе формы имеют сходство в методах и приемах, к которым относятся: отрицание смысла, прием коллажа, провокативность и отказ от мимесиса.

**Ключевые слова:** перформативность, перформанс, театр, провокативность, коллаж, коммуникация, актер, зритель.

UDC 792.01+929

V.N. ALESENKOVA

### PERFORMATIVITY IN THE THEATRE CONTEXT

Alesenkova Viktoriya Nikolaevna, PhD (art criticism), senior presearch associate of Saratov state Conservatoire named after L.V. Sobinov (Saratov, Kirov av., 1), [alesenic@gmail.com](mailto:alesenic@gmail.com)

**Abstract.** The article analyses a performative paradigm in the modern theatrical art, which is topical due to uncertain perception of *performance* in theatre context. The empirical base represents some Russian and

foreign case studies. As a result, the performativity can be realized in two forms, one of them is achieved by simulation of creative art, and another one is achieved by using surrealist aesthetic. In both cases it can be used the similar methods and ways, such as denial of meaning, collage, provocativity and denial of mimesis.

**Keywords:** performativity, performance, theatre, provocativity, collage, communication, actor, spectator.

Современный российский театр активно эксплуатирует эстетику перформанса, и вместе с тем отечественная наука о театре не располагает результатами исследования этого феномена. В основе парадигмы перформативности, которая мыслится в контексте театра некой совокупностью выразительных форм, приемов и методов, лежит комплекс представлений об искусстве перформанса. Однако ввиду того, что «термин «искусство перформанса» стал общим названием, которое применяют ко всевозможным шоу, идущим непосредственно на глазах у зрителей» [1, с. 308], следует начинать с выявления критериев перформативности, опираясь на работы российских и зарубежных исследователей.

Давая определение понятию перформанса, известный французский театровед П. Пави в «Словаре театра» отмечает, что «перформанс объединяет как равноправные разные визуальные искусства: театр, танец, видео, поэзию и кино» [2, с. 233]. Действие же, разыгрываемое перформерами, по форме ближе творчеству художника, чем актера, и в равной мере может быть свойственно хэппенингу. Хэппенинг как «нечто среднее между художественной выставкой и театральной постановкой» [3, с. 277] в трактовке американского критика С. Сонтаг имеет две отличительные особенности: «обращение» с аудиторией и обращение со временем. Под первым подразумевается «насильственное, оскорбительное втягивание аудитории в происходящее» [3, с. 279]: публику могут окатить водой, осыпать стиральным порошком, оглушить различными шумами, загнать в узкое пространство и заставить подглядывать за происходящим вокруг в дырочки, вызывая «напряжение зрелища». Под вторым имеется в виду непредсказуемость продолжительности представления, отсутствие интриги и действия, что наводит Сонтаг на сравнение хэппенинга с алогичностью сна и традицией сюрреализма. Надо сказать, все приведенные Сонтаг черты хэппенинга сорокалетней давности в современной практике прочно закрепились за перформансом, интерес к которому нашел отклик в отечественной научной мысли только в начале XXI века.

В диссертационном исследовании Д. Булычевой [4] после неудачной попытки разделить понятие перформанса и хэппенинга автор представляет их в тексте как синонимичную пару в контексте акционизма. В качестве общей тенденции Булычева выделяет отношения *зритель-творец*: «Зритель превращается из стороннего наблюдателя в «сотворца», влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи» [4, с. 14]. Средствами достижения «обратной связи», по Булычевой, являются: провокативность, эпатаж, экспериментальность, социальность, нелогичность в соединении различных видов искусства и другие, используемые в борьбе за чьи-то права или против фактов социальной и политической несправедливости.

Следуя логике Булычевой, перформанс отличается от драматического представления, главным образом, новой формой коммуникации со зрителем, в результате которой зритель становится участником представления. Следовательно, речь идет именно о форме коммуникации, а не о феномене искусства, как в научном исследовании М. Катковой [5], где отмечается, что практика перформанса вмещает такую комбинацию элементов дадаизма, сюрреализма, восточных традиций и философий, а также коллаж различных видов искусства и техногенных эффектов, что в результате нетрадиционного творческого подхода наносит удар по понятию искусства и системе ценностей. По мнению Катковой, парадигма перформанса размыта по причине составляющих его основу эклектических противоречий, т.е. можно сказать, что Каткова, прежде всего, акцентирует внимание на методе коллажа, присущего перформансу.

Другой российский искусствовед, Ю. Кривцова, также отмечает в основе перформанса эклектический синтез футуризма, коллажа, дадаизма, сюрреализма, драмы абсурда, абстрактного экспрессионизма, вербальных и пластических экспериментов концептуального искусства. Кривцова акцентирует внимание на антагонизме характеризующих перформанс

средств выразительности, заключающихся в «соединении несоединимого»: коммуникативности и отчуждения, провокации и искренности, телесности и ментальности и т.д., определяющих существование перформанса «на границе между искусством и действительностью» [6, с. 191]. Таким образом, прослеживается логика полярности и баланса перформанса между феноменом искусства и фактом действительности, выходящим за рамки понятия искусства.

Определяя понятие провокативности в своем диссертационном социально-психологическом исследовании, Е. Морозова, сама будучи художником, позиционирует ее не только как определяющую особенность перформанса, но и как неотделимую часть социокультурной жизни. Девиантное поведение перформеров, на первый взгляд воспринимающееся «злонамеренным нарушением социальных норм» [7, с. 11], выступает у Морозовой «важным интегрирующим, просоциальным фактором, стимулирующим развитие личности и социума» [7, с. 11]. Следовательно, провокативность может носить как негативный, так и позитивный характер.

Плодотворные попытки научного осмысления процессов, происходящих в современном европейском театре, принадлежат известному немецкому театроведу Э. Фишер-Лихте. В монографии «Эстетика перформативности» Фишер-Лихте концентрирует внимание непосредственно на свойствах перформативности, основополагающим признаком которой считает *событие*, возникающее между актером и зрителем в современном театре. Событие организуется с помощью ряда провокативных средств, результат воздействия которых не всегда предсказуем и носит в целом импровизационный характер. Перформер – не актер, он не играет роль персонажа, а демонстрирует свое «присутствие» и даже «умерщвление» своего тела. Искусственное создание иной чувственной реальности (телесно-материальное воздействие на публику) достигается перформером зачастую методом самоистязания, которое рассматривается Фишер-Лихте как процесс некой абстрактной трансформации, вызывающей размышления на тему насилия.

Напротив, функция потенциальных актеров навязывается зрителям, которых провоцируют на живую реакцию различными способами – намеренной продажей нескольких билетов на одно место, нанесением клея на сиденья, использованием неприятных запахов, чихательного порошка, созданием конфликтных ситуаций эксцентричными подставными лицами в зале и т.д. При этом стирается граница между тем, что воспринимается как часть спектакля, и тем, что выходит за его рамки, не давая возможности предвидеть и контролировать ответную реакцию публики. В приведенной в качестве иллюстрирующего материала постановке П. Хандке «Оскорбление публики» автор демонстрирует пример непредвиденной режиссером реакции зрителей на прописанные в тексте оскорбления со сцены, приведшие к попытке физической расправы с перформерами.

Этот акт ответной реакции аудитории Фишер-Лихте предлагает характеризовать как «перформативный поворот», отмечая, что «традиционные эстетические теории оказываются практически непригодными для адекватного осмысления «перформативного поворота» [8, с. 38-39]. В результате важным критерием в оценке перформанса является не форма его подачи (она может иметь свойства ритуала или зрелища, оказаться бессмысленным повторением отдельных актов или одновременно идущих на разных площадках действий, вынуждающих зрителей выбирать объект наблюдения), а *процесс интеракции* между участниками. Очевидно, что речь идет об изменении формы коммуникации со зрителем, благодаря которой спектакль превращается в со-бытие.

Пример перформативной коммуникации имеет место в поставленной К. Серебренниковым в МХТ им. А.П. Чехова «Трехгрошовой опере» (2009) по пьесе Б. Брехта. Актеры в образе нищих одновременно появляются и на сцене, и среди еще не занявших после антракта свои места зрителей в партере, бельэтаже и на балконах, уговаривая подать им милостыню. Реакцию зрительного зала можно охарактеризовать как шумную (публика обсуждала происходящее, общалась с актерами, некоторые раскошеливались) и неагрессивную, поскольку ситуация воспринималась в контексте брехтовского сюжета, давая присутствующим возможность почувствовать себя участниками представления. Таким образом, можно говорить о состоявшемся обмене ролями, поскольку не актеры, а зрители были поставлены в предлагаемые обстоятельства, провоцирующие живую реакцию, наблюдаемую актерами.

Подобное сотворчество актеров и зрителей, по мнению Фишер-Лихте, является главной идеей и механизмом перформативности. При этом телесный контакт между актерами и зрителями заставляет последних сопереживать актеру, а не персонажу, что созвучно с понятием «вторжение реальности», введенным Х.-Т. Леманом. Речь идет о том, что непреложный принцип театрального искусства – мимесис – замещается «присутствием». Тем не менее надо отметить, что актеры в «Трехгрошовой опере» в целом подчинялись законам театрального искусства, что совсем не свойственно перформерам.

Из выделенных Фишер-Лихте наиболее эффективных стратегий в современном театре – *обратное соотношение актера и роли* – как раз подразумевает использование тела актера не в качестве инструмента для создания знаков, а с целью трансформации телесности в энергию, что предполагает состояние транса, практикуемое по Е. Гротовскому. Этой стратегии придерживается в режиссуре последователь Гротовского – А. Васильев, создавший в Москве театр «Школа драматического искусства» как лабораторию для исследования физических и метафизических возможностей актера.

В спектаклях Р. Уилсона «тела актеров предстают в новом качестве» [8, с. 153] благодаря индивидуальной манере движения участников представления в пространстве, что можно наблюдать в осуществленной Уилсоном постановке «Сказки Пушкина» в московском театре Наций (2015). По признанию Е. Миронова (исполнителя роли Пушкина), спектаклю предшествовали изнурительные репетиции, в течение которых режиссер изучал пластику и особенности характера актеров, находя для каждого неповторимые эффектные выразительные средства. Внимание уделялось характеру движений в пространстве, особой пластике жестов, интонационной манере произношения или музыкального исполнения текста, гармоничности взаимодействия элементов исполнения с художественным оформлением спектакля. В связи с возникающей проблемой утраты образа персонажа, прописанного автором, можно сказать, что творческое внимание режиссера словно переключается с характера персонажа на «особую энергию, излучаемую актером», которая должна восприниматься как «энергия, излучаемая персонажем» [8, с. 172].

Обобщая результаты исследования Э. Фишер-Лихте, можно сделать вывод, что сфера изучения перформативности в ее работе сосредоточена вокруг двух главных тем: 1) формы коммуникации актера со зрителем («событие», «перформативный поворот») и 2) формы взаимодействия физических и метафизических возможностей тела актера («присутствие», «излучение»). Фишер-Лихте, очевидно, не ставила задачи охватить весь объем понятия перформанса, мысля перформативность как нечто само собой разумеющееся, не требующее определений, которые могли бы провести разграничение между натуралистическими действиями перформера и художественным «присутствием» актера, что очень важно с точки зрения отношения к искусству.

Интересно отметить, что демократичные или тоталитарные методы в такой же мере присутствуют в структуре театра, в какой имеют место в государственном устройстве, определяя «политику» иерархии смысла или де-иерархизации знаков. Становится очевидным, что обращение некоторых режиссеров отечественного театра к форме перформанса прежде всего связано с возможностью театрализованно реагировать на злободневные темы и события в политической, социальной и культурной жизни страны, выражая свой протест. Инструментом протеста становится провокативное, доведенное до гротеска субъективное представление о внешних и внутренних противоречиях между властью и народом, правдой и ложью, жизнью и смертью, как правило, нагруженное эмпирическим опытом постановщика.

Надо признать, что театр, действуя на ментальном уровне, способен как пробуждать способность к самопознанию, так и наносить ущерб неустойчивой психике зрителя. Однако российские театроведы, в основном размышляя над современной концепцией драматического актера, не принимают во внимание контекст качественных изменений, происходящих в театральном искусстве в целом. Между тем театр, отказываясь от нарративности, осваивает новые (невербальные) формы воздействия на зрителя, в том числе перформативные. Переноса главный фокус действия с языка на метаязык, театр получает доступ к смене культурного кода.

Например, в спектакле «Карамазовы. Фантазия режиссера К. Богомолова на тему романа Ф. Достоевского» (2013) на легендарной сцене МХТ им. А.П. Чехова Богомолов профанирует понятие человеческой жизни через осуществление невербальных метафор. Визуальным объектом метафоризации становятся белые и черные унитазы с надгробными памятными надписями на бачках, в которые новую человеческую жизнь, заваренную буквально в кастрюле, сливают как помой, воплощая смысловую связку *унитазы-надгробья*. Невербальная метафора осуществляется в результате наложения понятий, закрепленных за объектами: значение надгробья – память о прожитой жизни, значение унитаза – отхожее место. Подмена памятника отхожим местом вызывает продолжение ассоциации, приводя к идее совмещения смысла жизни с процессом опорожнения кишечника, провоцируя зрителя на ментальное замещение позитивного содержания идеи духовности, лежащей в основе человеческого существования и придающей ему высший смысл, субъективным и патологически ущербным представлением дерьма в качестве жизненной сущности.

В том же контексте обесценивания человеческой жизни читается и обряд похорон Федора Карамазова, который режиссер осуществляет через метафоризацию *гроба-солярия*, а ритуал отпевания покойного решен в спектакле как исполнение священником шлягера Ф. Меркьюри «The show must go on». Перенос значений с надгробий на унитазы, с гроба на солярий, с молитвы на шлягер формально походит на метафору, но в отличие от традиционного понятия метафоры вместо образования нового смысла режиссер посягает на сакральность уже существующего, вместо поэтизации образов обезображивает привычные.

По итогам рассмотренного материала можно сделать вывод, что парадигма перформативности включает два совершенно не тождественных представления о перформансе. Имея сходство в методах и приемах взаимодействия со зрителем, они различны по форме и стратегической направленности. С одной стороны, перформанс представляет собой форму творческого протеста художника (перформера), направленного, главным образом, на выражение и познание самого себя на фоне ответной реакции зрителей, тогда как с другой - перформанс представляет собой форму коммуникации, направленную на пробуждение творческой ответной реакции зрителей, способствующей, главным образом, зрительскому самопознанию и самораскрытию. Общими методами и способами в обоих случаях являются: отрицание смысла, прием коллажа, метод провокации (провокативность) и отказ от мимесиса, которые коренным образом отличаются по стратегической направленности.

В протестной форме *отрицание смысла* принимает вирусный, паразитирующий на чужих произведениях искусства характер, свойственный эстетике дадаизма, подвергая разрушению первоначальный авторский замысел, будь то усы на лице Джоконды, намеренное искажение драматургического текста или перверсия сакральных образов и традиционных понятий невербальными средствами театра. *Коллаж* в этом случае выполняет деструктивную функцию, создавая видимость соединения разнородных величин – выборки из произведений одного или нескольких авторов, различных стилей и видов искусства, создавая искусную подделку, имитацию или симуляцию.

Выражаемая в нарушении законов сцены, морали, здравого смысла, логики, иерархии или табуированных тем *провокативность* направлена на извлечение эмоциональной реакции зрителей на вызов, предъявляемый режиссером или художником обществу. Причем эта реакция («обратная связь» Булычевой или «перформативный поворот» Фишер-Лихте) может выражаться в агрессии, страхе, отвращении, возмущении, ощущении жалости, возбуждения и т.д. Можно сказать, что провокативность апеллирует к проявлению физиологического (инстинктивного) начала, «заражая» зрителя. *Отказ от мимесиса* предполагает натуральность происходящего с перформером в процессе действия перформанса, какую бы форму поведения он ни демонстрировал, вплоть до причинения вреда своему телу, как в признанных классическими перформансах М. Абрамович. Однако отказ от подражания в театре совершенно исключает происходящее из категории искусства, в лучшем случае имея отношение к искусности. В этом смысле бой гладиаторов, коррида, цирк, публичная казнь и перформанс – события одного порядка, опирающиеся не на искусство познания, а на искусность, свойственную участникам представления – искусный воин, искусный тореадор, искусный наездник (акробат и т.д.), искусный палач, искусный провокатор, садомазохист.

В коммуникативной форме *отрицание смысла* приобретает форму абсурдистского отрицания реальности (логики текста и законов языка) и представляет собой попытку создания на основе авторского замысла иной реальности, свойственной эстетике сюрреализма и абстрактного экзистенциализма (сны, фантазии, грезы), что в контексте театра воспринимается как нефигуративность сценического действия и деиерархизация знаков. Прием *коллажа* в этом случае является оправданным и единственно возможным способом соединения элементов, поскольку соответствует дискретному характеру сновидения (инобытия).

Можно сказать, что *провокативность* в этом случае апеллирует не к инстинктам, а к подсознанию (бессознательному началу), энергетически «заряжая» аудиторию, формируя настроение и вызывая состояния как процесс суггестивного переживания зрителем сценического действия в образах собственного внутреннего мира. Следовательно, *отказ от мимесиса* в его драматическом контексте предполагает наличие ритуального действия и трансформацию мимесиса в сферу символического (мистического) сознания, т.е. нового способа мышления («мышления сна» в терминологии М. Эсслина), не поддающегося семиотическому анализу.

### Литература

1. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
2. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
3. *Сонтаг С.* Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
4. *Булычева Д.* Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ: автореф. дис. ... канд. философ. наук. Астрахань, 2012.
5. *Каткова М.* Искусство действия: Перформанс – художественное явление второй половины XX века: дис. ... канд. искусствовед. Москва, 2000.
6. *Кривцова Ю.* Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник. 2009. №4 (61).
7. *Морозова Е.А.* Социально-психологическое исследование художественной провокативности (на примере современного авангардного искусства): автореф. дис. ... канд. психолог. наук. Москва, 2005.
8. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015.

### References

1. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dney [Performance art. From futurism to the present]. M., 2015.
2. *Pavis P.* Slovar' teatra [Dictionary of theatre]. M., 1991.
3. *Sontag S.* Protiv interpretatsii [Against interpretation]. M., 2014.
4. *Bulycheva D.* Performans i happening kak postmodernistskie fenomeny postsovetskoj rossiyskoj kultury: filosofskiy analiz [Performance and happening as a postmodern phenomenon of post-soviet Russian cultures: philosophic analysis]. Astrahan', 2012.
5. *Katkova M.* Art of the action: Performance – artistic phenomenon of the second part of XX century: thesis on general subject in education. M., 2000.
6. *Krivtsova J.* The concept of performance: act, action and present-day conditions of Art // Jaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. 2009. №4. (61).
7. *Morozova E.* Social-psychological research of the art provocativity: thesis on general subject in education. M., 2005.
8. *Fischer-Lichte E.* Estetica performativnosti [Aesthetic of performativity]. M.: Play&Play, ив №5, ив №7. 2015.