

Д.О. Демехина

аспирант школы по философским наукам НИУ «Высшая школа экономики»

[demekhinadaria@gmail.com](mailto:demekhinadaria@gmail.com)

## К ВОПРОСУ О КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПЕРФОРМАНСА: ВЕРСИЯ РИЧАРДА ШЕХНЕРА

Статья посвящена рассмотрению концепции *широкого спектра* в перформативных исследованиях американского режиссера и теоретика перформанса Ричарда Шехнера. Данная парадигма основывается на ключевом понятии: «восстановленное поведение». Автор анализирует и критически оценивает основные методологические и эпистемологические характеристики концепции перформанса в качестве базового понятия для перформативных исследований.

This article is devoted to the analysis of the broad spectrum approach in the framework of Performance Studies of the American director and researcher of the Tisch School of the Arts, Richard Schechner. This paradigm is based on the key concept of performance as 'restored behavior'. Author analyzes the main methodological and epistemological characteristics of the conception of performance as a basis for Performance Studies.

**Ключевые слова:** перформанс, перформативные исследования, Ричард Шехнер, перформативность, театр

**Keywords:** performance, Performance Studies, Richard Schechner, performativity, theatre

Ричард Шехнер (Richard Schechner) – один из ключевых теоретиков в области перформативных исследований (Performance Studies), оказавший огромное влияние на развитие и формирование этого интердисциплинарного знания и академической дисциплины. Шехнер стал уникальным исследователем в этом поле благодаря практическому бэкграунду режиссера театра окружения Off-Off-Broadway, интересу к антропологии перформативных искусств, активной политической и социальной позиции. Его подход и методология предлагают альтернативный вариант образования в сфере перформативных искусств, а также в целом – проект нового гуманитарного знания. Шехнер предлагает концепцию *широкого спектра* (broad spectrum), где помещает различные перформативные практики – как художественные, так и социальные – на одну плоскость. Модель (широкого спектра), во главе с историческим авангардом и современной экспериментальной практикой, использует незападные перформативные практики, чтобы децентрализовать традиционные взгляды на театр и драму в западных университетах. Эта парадигма (широкого спектра) основывается на ключевом понятии «перформанс – в искусстве, ритуалах или в обыденной жизни как «восстановленных схем поведения» [Schechner, 2013, p. 28] (здесь и далее перевод мой. – Д.Д.).

За последние семьдесят лет термин *перформанс* часто стал употребляться в дискурсе гуманитарных и социальных наук. Театроведы, такие как Марвин Карлсон [Carlson, 1996], стали идентифицировать перформативный поворот как постмодернистский. Так, «мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие» [Schechner, 2002c, p. 19]. Однако несмотря на то, что перформанс является доминирующим тропом в критическом дискурсе второй половины XX века, попытка концептуализации перформанса была предпринята достаточно поздно, в том числе среди первых были исследования Ричарда Шехнера.

Вероятно, столь поздняя концептуализация связана с тем, что слово «перформанс» слишком быстро стало использоваться как ключевое в разнообразных контекстах. Как отмечает Берг О. Стейтс, «перформанс сегодня является одним из таких терминов, которые Реймонд Виллиамс называл

“ключевым термином” или словом [...], значения которого “неразрывно связаны с проблемами их использования”» [States, 1996, p. 65]. Основная проблема с ключевыми словами, по мнению Стейтса [Ibid], возникает при использовании их как определений: когда мы употребляем метафоры в прямом значении, забывая, что они метафоры, это приводит к увеличению нестабильности в рабочем определении.

Данная статья является одной из первых вводных работ в отечественном интеллектуальном и художественном контексте, посвященной исследованиям перформативности Ричарда Шехнера. В ней представлена попытка выделить и критически оценить основные методологические и эпистемологические характеристики перформанса в качестве базового понятия дисциплины перформативных исследований. Цель определила постановку задач: 1. Дать базовую характеристику и контекстуализировать аппарат перформативных исследований, определив минимальные требования к этой дисциплине; 2. Показать, в чем состоят особенности и ограничения перформанса как основополагающего понятия методологии исследования, обозначив границы применения этого понятия.

Постановка задач обусловлена текущей ситуацией, в которой перформативные исследования представляют разноплановое поле идей. Сложность внутренней структуры нашей работы во многом обусловлена желанием Шехнера создать дисциплину как открытую, в рамках которой каждый новый исследователь сам расставляет необходимые акценты. Создание такой парадигмы – сознательный шаг режиссера, который воспринимает культуру, прежде всего, как культуру выбора: «Первичная основа перформативных исследований заключается в том, что не существует фиксированного канона работ, идей, практик или чего-либо еще, что определяющих или ограничивающих поле. [...] Исследования перформанса являются фундаментально реляционными, динамическими и процессуальными. [...] Второй основополагающей вещью является то, что наши исследования с энтузиазмом заимствуют элементы из других дисциплин. Нет ничего, что по своей сути “действительно принадлежит” или “действительно не относится” к перформативным исследованиям» [Schechner, 2002a, p. x]. Таким образом, самым слабым местом его дисциплины оказывается методология, которая «зависит от личной отзывчивости, соматического участия и когнитивного анализа. Перформанс требует методологии участия» [Pelias, VanOosting, 1987, p. 222]. Такая методология оказывается неоднородной, содержащей заимствования из социальных наук, феминистских и гендерных исследований, психоанализа, теории популярной культуры и исследований культуры. Генри Биал, исследователь театра, профессор перформативных исследований, отмечает, что теория Шехнера «объединяет различные идеи, ассоциации и голоса в один нарратив, который одновременно понятен и парадоксален» [Bial, 2011, p. 95], что усложняет исследовательскую работу.

### **Performance Studies: контекст создания**

Перформативные исследования в качестве новой парадигмы знания возникают в контексте гуманитарных практик в США (в 1960-70-х гг.) на фоне исследований, которые можно именовать – вслед за британским исследователем театра и драмы Саймоном Шепедом – «перформативной теорией» (“Performance Theory”)<sup>1</sup>, «новым гуманитарным знанием (НГЗ)» – вслед за историком Евой Доманска [Доманска, 2011, с. 226]. Можно выделить два основных контекста, внутри которых формируются перформативные исследования: контекст театральной антропологии, социологии и культурной антропологии, где метафора исполнения рассматривается как модель интерсубъективности, и контекст постструктурализма, гендерных и квир исследований.

Двумя ключевыми центрами развития перформативных исследований становятся университет

<sup>1</sup> Данный термин был ретроспективно предложен исследователем в компилятивной работе «Cambridge Introduction to Performance Theory» (2016) для обозначения поля исследований перформативности, помогающий в том числе разграничить Performance Studies как академическую дисциплину, возникшую в рамках этого поля и теории, концентрирующиеся вокруг термина «перформанс».

Нью-Йорка (школа искусств Тиш) и Северо-Западный университет<sup>2</sup>. В рамках университета Нью-Йорка начинают развиваться перформативные исследования под эгидой идеи Ричарда Шехнера. Точкой отсчета для исследователя становятся социально-антропологические исследования таких практик повседневности, как карнавалы, шествия, протесты, ритуалы. Шехнер рассматривает эти практики с методологической позиции интеркультурализма, что делает его точку зрения близкой к взглядам театральным антропологов (Ежи Гротовского, Эудженио Барбы).

Отличительной особенностью исследований в рамках университета Нью-Йорка является их изначально междисциплинарный характер. В 1980 г. на базе Департамента Драммы создается Факультет перформативных исследований, объединяющий работу ученых в разных областях внутри единой парадигмы знания. Создание дисциплины по этой модели обнаруживает общую черту со всем полем перформативной теории. Эва Доманска отмечает, что «НГЗ продвигает те формы знания, которые традиционные социально-гуманитарные дисциплины расценивают как второстепенные, несовместимые со стандартами науки и рациональности. НГЗ, акцентируя отрицание метафоры мира как текста и призывая к метафоре мира как множественных перформативных актов или действий, в которых мы принимаем участие, сосредотачивает внимание на перформативности как на анти-междисциплинарности, пост-гуманистических основаниях знания» [Доманска, 2011, с. 226]. Перформативные исследования школы искусств Тиш формируются под влиянием гендерных теорий в контексте феминистского и постструктуралистского метода, что превращает данную парадигму исследований в маргинальную и тем самым авангардную в социологии знания США [Jackson, 2004, p. 24]. Но нельзя не заметить, что на авангардность претендуют и сами работы Шехнера, поскольку ключевой посылкой для него являются «философия» и экспериментальная практика авангарда 1960-70-х гг. [Schechner, 2013, p. 4]. Авангардизм этого подхода состоит в оспаривании иерархической организации знания, несовместимой со смыслом перформативного поворота.

Важным аспектом концепции Шехнера является намерение избежать в своих исследованиях эстетических предпосылок и обосновать перформативные исследования как дисциплину, близкую социальным наукам [Schechner, 1977, p. vii; Schechner, 2003, p. ix]. Это стремление отчасти обусловлено существенным влиянием на Шехнера программы социальной психологии Ирвинга Гофмана. Для Шехнера также оказалось плодотворным исследовательское сотрудничество с Виктором Тернером, обогатившее исследовательские программы обоих. Как точно отметила Пегги Фелан, феминистская художница и исследовательница Нью-Йоркского университета: «Область была рождена в коллаборации между Ричардом Шехнером и Виктором Тернером. В соединении театра и антропологии, оба исследователя подняли неординарные глубокие вопросы их взаимопроникновения. Если разнообразие культур демонстрируют устойчивую театральность, возможно, перформанс может быть универсальным выражением человеческого процесса означивания вместе с языком?» [Phelan, 1998, p. 3].

Перформативные исследования противопоставляют себя традиционному академическому дискурсу: «исследования перформативности начинаются там, где большинство дисциплин, ограниченные своей областью, заканчиваются» [Schechner, 2013, p. 2]. В качестве минимальных дисциплинарных правил перформативных исследований нужно выделить следующие. Основными объектами изучения являются поведение, интеракции, взаимодействия: то есть перформанс, а не предметы или факты. Под перформансом понимается особый вид поведения. Поведение оказывается отдельной сущностью, которое возможно отделить от субъекта, его совершающего. Несмотря на то, что методология может различаться в зависимости от объекта исследования, она сохраняет единую фундаментальную черту: включенное наблюдение. Позиция полевого исследователя помещает ученого «на Брехтианскую дистанцию, благодаря которой доступна

<sup>2</sup> В Северо-Западном университете перформативные исследования зарождаются на базе исследований департамента Oral Interpretation Department и Communication Studies. В Северо-Западном университете они формируются как область гуманитарного знания, а не как отдельная дисциплина: «Перформативные исследования в данном контексте предстают, скорее, как ступень в процессе эволюции литературы и риторики» [Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 45].

ирония, критика, комментарий по отношению к наблюдаемому» [Schechner, 2013, p. 2]. Важной чертой дисциплины также является отрицание идеологической нейтральности, что предполагает активное участие исследователя в социально-политической жизни сообщества. Следует отметить и принципиальный интеркультурализм: перформативные исследования – парадигма кросскультурных исследований, не ограниченных американским контекстом. Это важная черта, которая сделала дисциплину популярной за пределами континента. Один из основных интересов Шехнера лежит в области Индии и ее религиозных традиций, а также Азии в целом. Шехнер – интеркультурный исследователь [Gilitt, 2013]. Наконец, важнейшая установка перформативных исследований – реальное отсутствие разделения на теорию и практику в общепринятом смысле. Многие сторонники новой парадигмы являются действующими художниками, танцорами и актерами, как, например, сам Шехнер. Поэтому осмысление теории Шехнера невозможно без обращения к его творческим экспериментам, которые и послужили лабораторией для теории.

### **Театральные поиски Ричарда Шехнера: перформанс как расширение понятия театра**

Режиссерская работа в рамках The Performance Group (1967-1980) явилась отправной точкой, определившей особенности позиции Шехнера в науке: исследователь пришел к теории через практику. «Практика театральных постановок нуждалась в «философии», соединении видения социальных тенденций того времени с пониманием того, как стоит делать театр» [Epskman, 2003, p. 501], – объясняет исследователь Кис Эскман. В исследованиях перформативности Шехнер стал «теоретиком-инсайдером», двигаясь к перформативности от строго театрального бэкграунда, в противовес «теоретикам-аутсайдерам» И. Гофману и В. Тернеру. Эта особенность становится определяющей в понимании перформанса: для Шехнера перформанс оказывается не только теоретической категорией, но и прикладной.

Шехнер наследует поиску точки неразрывности теоретического и практического через обращение к работам ключевых режиссеров XX века: Антонена Арто, Ежи Гротовского, – а также хэппенингам Аллана Капроу. Их влияние хорошо прослеживается в авангардной практике Шехнера. Исследователя активно интересуют следующие темы: 1. Соотношение театра и ритуала, 2. Импровизация как основа актерской игры и финального перформанса на базе совместных воркшопов; 3. Среда или пространство перформанса, общее для зрителя и актера, которое должно побудить зрителя к непосредственному участию в происходящем. Так, концепция перформанса становится ответом на конкретные практические запросы экспериментального театра эпохи: 1. В каком соотношении находятся социальные и художественные перформативные практики? 2. Как должно быть построено представление? 3. Как взаимодействуют актер и зритель?

Эти вопросы становятся центральными для ранних теоретических работ Шехнера конца 1960-х – начала 1970-х гг. Первая книга исследователя «Публичное пространство» (“Public Domain”, 1969) – сборник эссе, посвященных осмыслению современных ему театральных форм и собственных поисков: театру окружения, хэппенингам и другим. Позднее, Шехнер суммирует собственные театральные поиски в сборнике «Театр окружения» (“Environmental Theatre”, 1973). Исследователь пришел к пониманию, что существующие на тот момент концептуальные рамки недостаточны для осмысления перформативного искусства эпохи. Под влиянием структурализма Клода Леви-Стросса Шехнер начинает искать новый язык в антропологических исследованиях, обращаясь в ответах на вопросы о современном театре и культуре к концепции ритуала и мифа.

Создавая структуру перформативных исследований, Шехнер параллельно совершает поворот в методологии преподавания театроведения и драмы в США, перенося акцент с исследования драматических текстов на то, как театральные практики связаны с политикой, медициной, религией, массовой культурой и повседневностью. В программной статье «Новая парадигма театра в академии» (“A New Paradigm for Theatre in the Academy”) он призывает своих коллег перейти от конвенционального театроведения к более инклюзивной идее перформанса, потому что

Д.О. Демехина *К вопросу о концептуализации перформанса:  
версия Ричарда Шехнера*

«перформанс – это нечто большее, чем понятие, сосредоточенное вокруг европоцентричной драмы. Перформанс включает в себя интеллектуальную, социальную, культурную, историческую и художественную составляющие жизни в широком смысле. Перформанс объединяет теорию и практику. Перформанс, изучаемый и практикуемый интеркультурно, может быть сердцем цельного образования. Перформанс, конечно, включает «искусство», но выходит за его пределы» [Schechner, 1992, p. 9]. Стоит отметить, что идея ограниченности театральной формы как характеристики исполнительского искусства второй половины XX века является общей для театроведческого контекста эпохи. Как отмечает Джилл Долан [Dolan, 1993], значительное количество театральных факультетов включили в свою программу критическую теорию и культурологию в качестве исследовательской методологии.

Отправной точкой для Шехнера является его спор с позицией, трактующей ритуал как прототеатр [Harrison, 1913]. В статье «Подходы к теории/критицизму» (“Approaches to Theory/Criticism”) он призывает отбросить вопрос о происхождении театра и ритуала и заняться анализом их взаимосвязи. Перформанс становится категорией анализа совершенно различных практик, определяемых как «конstellации событий, некоторые из которых проходят незамеченными, происходящие как со зрителями, так и с исполнителями с того момента как первый зритель вошел в поле перформанса до того, когда последний покинул» [Schechner, 2003, p. 71]. Спустя десятилетие после выхода в свет основных работ Шехнера Пегги Фелан пишет: «Был ли “театр” адекватным термином для обозначения широкого диапазона “театральных актов”? Возможно, “перформанс” лучше очерчивает этот вид деятельности» [Phelan, 1998, p. 3]. Шехнер подчеркивает, что перформанс как феномен рассматривается прежде всего в промежутке между ритуалом и театром, но они не являются его прототипами, так как перформанс предстает совершенно иным типом поведения. Это позволяет Беджамину Пауэлу и Трейси Стефенсон Шеффер рассматривать модель перформанса, предложенную Шехнером, как онтологическую: ведь автор настаивает на самостоятельном существовании перформанса в отличие от театра, танца, музыки, искусства перформанса, ритуала. [Powell, Shaffer, 2009, p. 5]. В рамках подхода широкого спектра исследователь выдвигает четыре основные онтологические категории: «авторы, исполнители, режиссеры и зрители» [Schechner, 2004, p. 8] – чьи отношения должны быть исследованы. Такой подход содержит в себе политический подтекст, наследуемый от Бертольда Брехта: Шехнер стремится вернуть власть людям, которые создают представление, включая зрителей, а не оставить ее лишь драматургу.

Переход от описания отдельных перформансов к научному изучению обусловлен во многом желанием исследователя найти структуру, с помощью которой стал бы возможен анализ гибридных форм современной культуры. Исследователь утверждает, что мы живем в мире, где сталкиваются культуры, тексты и перформансы – мире интеркультурализма, акцентирующим внимание на сложностях мультикультурализма. Шехнер считает, что глобализация в корне изменила понимание категорий принадлежности и идентичности. Таким образом, перформанс – это тип действия, который выстраивается интеркультурно, то есть он не принадлежит сегодня какой-то особой культуре. Тезис исследования звучит так: чистота культуры – это конструкт. Однако если происходит столкновение культур, у этих культур должно быть общее основание, обеспечивающее возможность их взаимопроникновения. Таким общим основанием является временная структура перформанса (прото-перформанс, перформанс, последствия), которая также оказывается вариативной. Эта идея разрабатывается Шехнером под влиянием символической антропологии Тернера, где структура ритуала – ключ к пониманию культур.

### **Перформанс как реконструированное поведение**

Концепция перформанса Шехнера – это попытка найти методологию, которая стала бы адекватной для анализа современной культуры. В статье «Перформативные исследования в/для XXI века» (“Performance Studies In/For XXI Century”) исследователь отмечает: «перформативные

исследования предполагают, что мы живем в постколониальном, контролируемом мире, где культуры сталкиваются, влияют и мешают друг другу, и гибридизируются очень быстрыми темпами. Эти столкновения не всегда «политически правильны» или приятны. Население и идеи находятся в движении, сталкиваются идеологиями, религиями, войнами, голодом, болезнями, мечтами об улучшении, правительствами, транснациональными корпорациями и Интернетом» [Schechner, 2002b, p. 160]. Современная культура представляет собой котел, состоящий из различных сущностей, где основным объектом исследования должны стать столкновения, поведения, интеракции, формирующие эту культуру. Перформанс, это прежде всего, – «модель индивидуального и коллективного выбора человека» [Schechner, 1985, p. 37], так он становится путем к возвращению субъективности в рамки культуры. Исследователь Джулия Уокер связывает интерес к перформативности именно со «стремлением к воображаемому восстановлению чувства субъектности, которое позволило бы противостоять детерминированным структурам социальных и политических отношений» [Walker, 2003, p. 149].

В статье «Подходы к теории/критицизму» появляется определение перформанса: «Следуя четко сформулированному И. Гофманом [определению], в «Представление о себе в повседневной жизни» (1959), [можно сказать, что] перформанс – это способ поведения, который может характеризовать любую деятельность. Таким образом, перформанс – это “качество”, которое может быть “применено” к любой ситуации» [Schechner, 1966, p. 27]. Так перформанс – это, прежде всего, поведение, характеристика деятельности, которая характеризуется процессуальностью, «нахождением между». Однако перформанс – это все же не любое поведение или деятельность. Перформанс – это «восстановленные схемы поведения», «дважды сыгранные поступки» [Schechner, 2013, p. 28], исполненные действия, которые люди тренируют и репетируют. Исследователь Такаши Юичиро предполагает, что аналогом термина «восстановленное поведение» является термин Эрика Хобсбаума «изобретенная традиция» (“*invented tradition*”) [Yuichiro, 2011, p. 268]. Шехнер предполагает, что в перформансе реконструируются «фрагменты поведения». Исполнитель восстанавливает фрагменты поведения, которые являются независимыми от причинно-следственных построений, состоящие из минимальных элементов поведения, утративших свой статус самобытных процессуальных единств, но ставших конструктом для реконструкции поведения. Шехнер основывает данное понятие на термине «фрагменты опыта», предложенном Гофманом. Фрагменты поведения характеризуются не процессуальностью, а их материальностью, завершенностью. Безусловно, они обладают определенным смыслом, который в них закладывается традицией в момент, когда исполнитель выучивает фрагмент. Но данное значение теряется, свой смысл фрагмент приобретает только в момент «актуализации/воспроизведения последовательности фрагментов исполнителем». Шехнер не определяет четко, что такое фрагмент опыта и как нам отличить два фрагмента, реконструированных субъектом, от одного; где пролегает граница между ними. Цель исследователя – показать принципиальный момент построения перформативного акта через взаимоположенность фрагментов. Важен не каждый фрагмент, но их структурное образование, которое мы и можем исследовать.

В качестве инструмента исследования концепция дважды сыгранного поступка наталкивается на ряд проблем: диалектически этот концепт предполагает нечто, что было бы проиграно в первый раз, то есть не являлось бы перформансом. Основной проблемный вопрос для Шехнера: где граница между перформансом и не-перформансом? Этот вопрос остается не проясненным в работах исследователя, именно он и является его ахиллесовой пятой. Если следовать данной концепции, в нашем поведении всегда что-то восстанавливается, не реконструированное поведение «отсылает нас к тому, чего не существует в нашем опыте, или в опыте, который театр старается реконструировать» [States, 1996, p. 78]. Как отмечает Стейс, Шехнер оказывается в ловушке: в отличие от Гофмана, видевшего театр лишь как еще один фрейм, подражание которого отталкивается от жизни, для автора как будто бы жизнь подражает театральному искусству [Ibid].

Однако Шехнер не считает, что все является перформансом. Чтобы провести черту,

Д.О. Демехина *К вопросу о концептуализации перформанса:  
версия Ричарда Шехнера*

исследователь разграничивает перформанс как онтологическую сущность и перформанс как методологический инструмент. В зависимости от того, кем осуществляется реконструкция – исполнителем или исследователем – Шехнер выделяет два методологических подхода: «быть перформансом» (“is performance”) и «быть исследованным как перформанс» (“as performance”). Эти подходы можно определить, как два возможных подхода к фреймированию ситуации: «(1) когда перформанс генерирует свой собственный фрейм сознательно, как в традиционном театре, (2), когда фрейм навязан извне какой-то определенной формой» [Ibid, p. 77]. В первом случае фреймирование осуществляется исполнителем, во втором – исследователем. Можно «исследовать перформанс – театр, танец или другую перформативную форму как тип личностной и социальной интеракции» [Schechner, 1985, p. 296], а также – «смотреть на поведение людей – индивидуальное или социальное – как на перформанс» [Ibid].

Быть перформансом – это особая характеристика: «нечто является перформансом, если исторический и социальный контекст, конвенция, использование слова и традиция говорят об этом» [Schechner, 2013, p. 38]. Исполнитель восстанавливает чужое поведение, руководствуясь существующей традицией. Таким образом, ключевым критерием является контекст, в рамках которого то или иное событие подходит под заданный, принятый формат. Шехнер вновь отсылает нас к самому общему определению глагола «исполнять»: исполнять как соответствовать стандартам, заданным культурным контекстом.

Другой взгляд на перформанс, предложенный Шехнером, – исследование феномена как перформанса, хотя он таковым не является относительно существующего контекста. Данный взгляд можно обозначить как принцип перформативности, то есть принцип, открывающий возможность исследовать любое взаимодействие как перформанс. Реконструкция фрагментов поведения в данном случае – лишь оптика исследователя. Если в первом случае, «быть перформансом» было сущностным свойством действия, открываемым через его контекст, то здесь действие не становится перформансом, но лишь анализируется с такой точки зрения. Это позволяет экстраполировать категорию перформанса не только на поведение, но и на объекты, которые могут быть рассмотрены как взаимодействия.

Предложенное Шехнером различие перформанса на «быть исследованным как перформанс» и «быть перформансом» открывает два возможных взгляда или метода для изучения современной культуры. Если ключевой характеристикой перформативности, в целом, является ее неукорененность, «нахождение между», то обе формы перформанса в этом случае являются лишь точкой зрения и могут «перетекать» из одной в другую. Продуктивным такой подход может оказаться в конкретных исследовательских кейсах, где фрейм задан для конкретного события. Так перформативные исследования всегда укорены в существующем контексте: «культуры настолько глубоко различны, что ни одна теория перформанса не универсальна» [Schechner, 2013, p. 2]. Таким образом, непосредственно сама концепция Шехнера доступна для широкой интерпретаторской деятельности. Набор исследовательских инструментов каждый раз воссоздается в рамках креативности каждого нового интерпретатора. Такой ход, однако, влечет за собой определенные последствия. Попытка создать эссенциалистское определение терпит провал: в концепции Шехнера крайне сложно структурно определить, что является, а что не является перформансом на теоретическом уровне, существует ли граница между фреймами.

### **Будущее перформативных исследований**

Профессор греческой литературы Саймон Голдхилл язвительно заключает: «Несмотря на претензии перформативных исследований быть дисциплиной, она больше подходит на бриколаж, слабо сконцентрированный вокруг центрального термина» [Goldhill, 1999, p. 15]. В предисловии к своей последней книге «Исполненные воображаемые» (“Performed Imaginaries”, 2015) Шехнер отметил, что к нему пришло понимание, «что его академический проект является незавершаемым» [Schechner, 2015, p. vii]. Однако несмотря на это, исследования перформативности заняли свою

нищу уже сейчас. Внутри этой области возможно исследовать предметы как интеракции, которые формируют культуру. Из-за своей близости парадигме перформативных искусств, данная дисциплина оказалась важным инструментом в исследованиях искусства, причем не только перформативного, но и визуального. Исследователей перформативных практик интересуют не только эстетические характеристики, но то, что произведение искусства есть интеракция.

Благодаря исходной предпосылке, что все может быть рассмотрено как перформанс, и стремлению исследователя не замыкаться на своей культуре, а рассматривать интеракции с различных точек зрения, перформативные исследования стали важной методологической парадигмой рассмотрения, в том числе маргинальных областей в исследованиях массовой культуры и искусства. Так как в рамках этой дисциплины объектами анализа становятся такие области как, например, терроризм, фундаментализм и фанатизм, культура самоистязания [Schechner, 2015], которые сложно, но необходимо изучать. Перформативные исследования предлагают словарь для того, чтобы не просто говорить о событиях, но рассматривать их как произведения искусства перформанс и медиа-события, включенные в культурные процессы.

Несмотря на свою анти-структурность, концепция Шехнера оказала влияние на многие области: театральную антропологию, социологию, психологию, политологию и политическую теорию, game studies, dance studies, исследования креативности, театра и экспериментальных театральных форм, ритуала, медиа-теорию. Сегодня перформативные исследования оформились в качестве важного академического поля в США и Европе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 226-235.
2. Bial H. Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age // Harding J., Rosenthal C. (Ed.) The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum. – Palgrave Macmillan, 2011. – Pp. 85-97.
3. Carlson M. Performance: A Critical Introduction. – New York: Routledge, 1996.
4. Dolan J. Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative" // Theatre Journal, 1993, Vol. 45, No. 4. Disciplinary Disruptions. – Pp. 417-441.
5. Epskamp K. Intercultural Puzzles. Richard Schechner and the Anthropology of Theatre in the 20th Century // Anthropos, 2003, Bd. 98, N. 2. - Pp. 499- 506.
6. Gillitt C. Richard Schechner // Asian Theatre Journal, 2013, Vol. 30, No. 2. – Pp. 276-294.
7. Goldhill S. Performance Culture and Athenian Democracy. – Cambridge University Press, 1999.
8. Harrison J.L. Ancient Art and Ritual. – Oxford University Press, 1913.
9. Jackson Sh. Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity (Theatre and Performance Theory). Cambridge University Press, 2004.
10. Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies // Bial H. (Ed.) The Performance Studies Reader. Routledge, 2004. – Pp. 40- 53.
11. Pelias J., VanOosting J. A paradigm for performance studies // Quarterly Journal of Speech, 1987, No. 73(2). – Pp. 219-231.
12. Phelan P. (Ed) Ends of Performance. – NYU Press, 1998.
13. Powell B.D., Shaffer T.S. On the Haunting of Performance Studies // Liminalities: A Journal of Performance Studies, 2009, Vol. 5, No. 1. – Pp. 1-19.
14. Schechner R. Approaches to Theory/Criticism // Tulane Drama Review, 1966, No. 10 (4). – Pp. 20-53.
15. Schechner R. Essays on Performance Theory. – Drama Publishers, 1977.
16. Schechner R. Between Theatre and Anthropology. – University of Pennsylvania Press, 1985.
17. Schechner R. A New Paradigm for Theatre in the Academy // TDR, 1992, Vol. 36, No. 4 (Winter). – Pp. 7 -10.
18. Schechner R. Foreword. Fundamentals of Performance Studies // Teaching Performance Studies (Ed) Stucky N., Wimmer C., Wimmer S., 2002a. – Pp.ix-xii.
19. Schechner R. Performance Studies In/For XXI Century // Anthropology and Humanism, 2002b, No. 26(2). – Pp. 158-166.
20. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. – London and New York: Routledge: 2 edition, 2002c.
21. Schechner R. Performance Theory. – London and New York: Routledge, 2003.

Д.О. Демехина *К вопросу о концептуализации перформанса:  
версия Ричарда Шеchnера*

22. Schechner R. Performance Studies. Broad Spectrum Approach // (Ed) Henry Bial. *The Performance Studies Reader*. – London and New York: Routledge, 2004. – Pp.7-9.
23. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. – London and New York: Routledge; 3 edition, 2013.
24. Schechner R. *Performed Imaginaries*. – London and New York: Routledge; 1 edition, 2015.
25. States B. Performance as Metaphor // *Theatre Journal*, 1996, Vol. 48, No. 1. – Pp. 64-86.
26. Walker J.A. Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence // *The Yale Journal of Criticism*, 2003, Vol. 16, No. 1. – Pp. 149-175.
27. Yuichiro T. Restored Restored Behavior or the Emperor of California Roll: 1989–90 Japanese Imperial Rites of Funeral and Enthronement // *Harding J., Rosenthal C. (Ed.) The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. – Palgrave Macmillan, 2011. – Pp. 264- 275.

#### REFERENCES

1. Bial H. *Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age*. In Harding J., Rosenthal C. (Ed.) *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 85-97.
2. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. New York, Routledge, 1996.
3. Dolan J. *Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"*. In *Theatre Journal*, 1993, Vol. 45, No. 4, Disciplinary Disruptions. Pp. 417-441.
4. Domanska E. *Performativnyj povorot v sovremennom gumanitarnom znanii* [Performative turn in modern humanitarian knowledge]. In *Sposoby postizheniya proshlogo. Metodologiya i teoriya istoricheskoy nauki* [Ways of comprehending the past. Methodology and theory of history]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya", 2011. Pp. 226-235.
5. Epskamp K. *Intercultural Puzzles. Richard Schechner and the Anthropology of Theatre in the 20th Century*. In *Anthropos*, 2003, Vol. 98, No. 2. Pp. 499-506.
6. Gillitt C. *Richard Schechner*. In *Asian Theatre Journal*, 2013, Vol. 30, No. 2. Pp. 276-294.
7. Goldhill S. *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge University Press, 1999.
8. Harrison J.L. *Ancient Art and Ritual*. Oxford University Press, 1913.
9. Jackson Sh. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity (Theatre and Performance Theory)*. Cambridge University Press, 2004.
10. Kirshenblatt-Gimblett B. *Performance Studies*. In Bial H. (Ed.) *The Performance Studies Reader*. Routledge, 2004. Pp. 40-53.
11. Pelias J., VanOosting J. *A paradigm for performance studies*. In *Quarterly Journal of Speech*, 1987, No. 73(2). Pp. 219-231.
12. Phelan P. (Ed) *Ends of Performance*. NYU Press, 1998.
13. Powell B.D., Shaffer T.S. *On the Haunting of Performance Studies*. In *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 2009, Vol. 5, No. 1. Pp. 1-19.
14. Schechner R. *Approaches to Theory/Criticism*. In *Tulane Drama Review*, 1966, No.10 (4). Pp. 20–53.
15. Schechner R. *Essays on Performance Theory*. Drama Publishers, 1977.
16. Schechner R. *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
17. Schechner R. *A New Paradigm for Theatre in the Academy*. In *TDR*, 1992, Vol. 36, No. 4 (Winter). Pp. 7 -10.
18. Schechner R. *Foreword. Fundamentals of Performance Studies*. In *Teaching Performance Studies* (Ed) Stucky N., Wimmer C., Wimmer S., 2002a. Pp. ix-xii
19. Schechner R. *Performance Studies In/For XXI Century*. In *Anthropology and Humanism*, 2002b, No. 26(2). Pp. 158–166.
20. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York, Routledge: 2 edition, 2002c.
21. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York, Routledge, 2003.
22. Schechner R. *Performance Studies. Broad Spectrum Approach*. In *The Performance Studies Reader*. (Ed) Bial. H. London and New York: Routledge, 2004. Pp. 7-9.
23. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York, Routledge; 3 edition, 2013.
24. Schechner R. *Performed Imaginaries*. London and New York, Routledge; 1 edition, 2015.
25. States B. *Performance as Metaphor*. In *Theatre Journal*, 1996, Vol. 48, No. 1. Pp. 64-86.
26. Walker J.A. *Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence*. In *The Yale Journal of Criticism*, 2003, Vol. 16, No. 1. Pp. 149-175.
27. Yuichiro T. *Restored Restored Behavior or the Emperor of California Roll: 1989–90 Japanese Imperial Rites of Funeral and Enthronement*. In Harding J., Rosenthal C. (Ed.) *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 264- 275.