

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.038.531
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32

Анастасия Сергеевна Фареник
Anastasiia Sergeevna Farenik
магистр истории искусств
MA in Art History
ffanastasiia@gmail.com

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ПЕРФОРМАНСА КАК ФОРМЫ ИСКУССТВА METHODOLOGY FOR THE STUDY OF PERFORMANCE AS AN ART FORM

Статья посвящена построению методологии исследования перформанса как формы искусства. Искомая методология строится на сопоставлении, анализе и онтологизации знаниевого представления в отношении перформанса как формы искусства. На основе полученной онтологии перформанса как формы искусства разрабатывается методологический инструментарий для функционального ведения исследования перформанса как формы искусства. Полученная методология выражается в виде алгоритмической модели исследования перформанса как формы искусства. В статье производится описание модели, ее компонентов и связей между ними. Полученное построение может использоваться как инструментарий для анализа произведений, исследования перформанса в дисциплинарных рамках искусствоведения и исследования отдельных аспектов перформанса как формы искусства. Устройство модели предполагает внесение изменений и дополнений в процессе дальнейших исследований и в результате выявления новых компонентов и связей между ними. Данная методология также позволяет вести исследование перформанса как формы искусства без использования эмпирического материала и вариативных знаниевых представлений в отношении предмета исследования.

Ключевые слова: перформанс, искусство перформанса, перформанс как форма искусства, методология перформанса, исследования перформанса, живое искусство, цифровой перформанс

Для цитирования: Фареник А.С. Методология исследования перформанса как формы искусства // Артикульт. 2022. №2(46). С. 6-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32

The article is devoted to the construction of methodology for the study of performance as an art form. The desired methodology is based on the comparison, analysis and ontologization of knowledge about performance as an art form. Based on the obtained ontology of performance as an art form, methodological tools are developed to provide the feasibility of the functional study of performance as an art form. The resulting methodology is expressed as an algorithmic model for the study of performance as an art form. The article describes the model, its components and the relationships between them. The received construction can be used as a tool for the analysis of artworks, the study of performance within the disciplinary framework of art history, and the study of certain aspects of performance as an art form. The structure of the model involves making changes and additions either in the process of further research or as a result of the discovery of new components and relations between them. Therewith, this methodology allows the study of performance as an art form without the use of empirical material and variable knowledge representations of the subject.

Keywords: performance, performance art, performance as an art form, methodology of performance, performance studies, live art, digital performance

For citation: Farenik A.S. "Methodology for the Study of Performance as an Art Form." *Articult.* 2022, no. 2(46), pp. 6-32. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-6-32

Введение

Перформанс является широким и многозначным термином, охватывающим жанры исполнительского искусства, перформанс как форму искусства и целый пласт социально-культурных исследований [Shepherd, Wallis, 2004, p. 1]. Знание о методологии исследования перформанса как формы искусства в западной литературе отличается фрагментарностью и представлено в более широком контексте исследований перформанса преимущественно в англоязычной исследовательской среде. Также существует несколько влиятельных центров изучения перформанса в скандинавских странах, а также во Франции и Германии, отдельные исследователи – в Восточной Европе. Международное издательство «Routledge» публикует сборники, монографии, журналы о перформансе в качестве одного из основных направлений своей деятельности, а также представляет обширную платформу исследований различных аспектов перформанса.

Перформанс в искусстве часто изучают с точки зрения истории перформанса и его связей с другими формами искусства. Наиболее популярным, но не исчерпывающим изложением истории развития перформанса в искусстве является бестселлер Роузли Голдберг «Искусство перформанса от футуризма до наших дней» [Голдберг, 2017]. В этой книге одним явлениям автор уделяет много внимания с подробным описанием контекста и тщательным разбором произведений, тогда как другие упомянуты лишь вскользь. Это связано с тем, что Р. Голдберг придерживается «генеалогической» линии понимания искусства перформанса как авангардной художественной практики, восходящей к экспериментам дадаистов, футуристов и сюрреалистов, в связи с которой перформанс не поддается определению и исследуется в логике архива. Учитывая сложность формирования системного изложения искусства перформанса, следует отметить большое количество ценных сведений, анализов, сопоставлений и выявление автором множества формообразующих элементов перформанса как искусства. Таким образом, эта книга является признанной вводной работой в перформанс как форму искусства и служит фундаментом для всех последующих исследований.

Перформанс обширно исследуется в рамках театральной теории. Театральные теоретики связывают и наоборот ищут отличительные черты между перформансом и театром, а также танцем и иными перформативными практиками. Распространенная точка зрения состоит в том, что именно в театральной теории XX века обнаруживаются предпосылки к осмыслению перформанса как самостоятельной формы искусства. Проблема с такими исследованиями, восходящими преимущественно к теории и семиотике театра и танца, состоит в том, что они зависят от методов театроведения, сфокусированы на театре, и поэтому перформанс в них рассматривается как «представление». Поскольку перформанс образует множество значений, он не может быть определен в рамках многочисленных ретроспективных теорий и историй XX века [Šuvaković, 2005, p. 9].

«Эстетика перформативности» (Ästhetik des Performativen, 2004) Эрики Фишер-Лихте исследует феномен перформанса в современной культуре, формулирует и анализирует основные положения новой эстетики (такие как присутствие и «петля обратной связи», «живость», телесность и воплощение, физические и виртуальные объекты в перформансе, ритм как организующий принцип), на которые можно опереться при построении методологии. Однако, будучи театроведом, под перформансом Фишер-Лихте понимает современные перформативные искусства, а под театром – классический драматический театр [Фишер-Лихте, 2015], поэтому логика исследовательницы строится на сопоставлении театра и перформанса.

В последнее время исследования перформанса количественно приумножились, появилось несколько новых статей [Glisic, Puric, 2019] [Bryzgel, 2020] и монографий [Goldberg, 2018; Wood, 2018; Batorova, 2019; Taylor, 2020] на тему искусства перформанса.

И. Глисич и Б. Пурич исследуют сербский и российский перформанс на предмет того, как архивирование перформанса может являться формой протеста. Статья Э. Бризгел тоже посвящена восточноевропейскому перформансу, который рассматривается в контексте влияния коммунистического прошлого. То есть обе статьи, вышедшие за последнее время, исследуют подрывной (протестный) характер перформанса в определенном политическом контексте.

Работа Р. Голдберг продолжает линию, выбранную в ее основной книге «Искусство перформанса», и представляет собой историю развития перформанса в XXI веке. В этой книге также описаны трансформирующие функции современного перформанса, где изменяется как сам перформанс, так и институциональные пространства, в которых он происходит.

Работа К. Вуд – актуальная книга про искусство перформанса, которая, как и книга Р. Голдберг, использует хронологический подход и излагает историю перформанса в искусстве, выделяет подходы к производству произведений перформанса и исследует трансформацию перформанса как формы искусства с 1960-х годов по наши дни.

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

Исследование А. Баторовой имеет более узкую направленность и посвящено искусству перформанса в Чехословакии. Книга являет собой историю чехословацкого перформанса с 1960-х годов и на сегодняшний день является наиболее полным его архивом. Содержащиеся в книге описания делают акцент на действии и взаимодействии как главных элементах перформанса.

Д. Тейлор в своей работе исследует концепцию присутствия в границах исследований перформанса (performance studies) с использованием широкого спектра подходов – относительно новой области междисциплинарных исследований, изучающей перформанс и перформативность.

Некоторые из исследователей перформанса поднимают проблему отсутствия методологии перформанса и подчеркивают ее комплексность. Performance studies не связаны с искусствоведением напрямую, исследуя перформанс вообще, поэтому искусство перформанса для них – лишь небольшая часть огромной области, в которую потенциально может помещаться вообще все, к чему относится термин «перформанс»: от ритуалов и исполнительского искусства до социальных конструктов и производительности труда [Schechner, 1966]. Авторитетный исследователь перформанса Ричард Шехнер, например, выделяет перформанс как искусство в качестве одного из компонентов своей модели областей перформанса, наряду с перформансом как ритуалом, церемонией, игрой и т.д. [Schechner, 2020, p. 267]. Р. Шехнер за несколько декад своей работы сформулировал и проанализировал основные положения и ключевые термины исследований перформанса вообще и искусства в частности, используя подход широкого спектра. При построении нашей методологии мы, оставаясь в наших дисциплинарных рамках, обращаемся к трудам Р. Шехнера – например, берем за основу его классификацию времени в перформансе [Schechner, 2003, p. 8] и вводим элемент трансформации как обязательный компонент – и результат перформанса [Schechner, 2003, p. 150].

Филипп Ауслендер проповедует подход широкого спектра и в соответствии с этим подходом исследует перформативную теорию, но в его работах обнаруживается немало полезных наблюдений о перформансе в современном искусстве. Сборник «От игры к перформансу» (From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism, 1997) содержит теоретическую генеалогию перформанса в эссе с опорой на теории модернизма и постмодернизма, а его «Теория исследований перформанса» (Theory for Performance Studies, 2007) системно излагает исследовательские подходы к перформансу, опираясь на предтечи перформативной теории. Следует отметить четырехтомное собрание работ по теории перформанса, вышедшее под руководством Ауслендера (Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, 2004), как одну из самых масштабных теоретических работ про перформанс. В его бесспорно плодотворной деятельности можно выделить один аспект, заключающийся в воззрениях на онтологию перформанса как формы искусства [Auslander, 2006]. Ф. Ауслендер полагает, что перформанс в искусстве воспроизводится бесчисленное количество раз посредством его документации и создает таким образом новые произведения. Эти взгляды выражаются в дискуссии с Пегги Фелан, которая формулирует «анти-онтологию» перформанса в работе «Политика перформанса» (Unmarked: The Politics of Performance, 1993). Мы говорим «анти-онтология», потому что П. Фелан считает, что перформанс как произведение искусства не поддается описанию, изучению и показу в медиатизированной среде [Phellan, 1993, p. 130]. В основном исследователи расходятся в каких-то отдельных фундаментальных проблемах – взглядах на запись, документацию, архивацию и воспроизводимость перформанса.

Отталкиваясь от работ Филиппа Ауслендера, предполагающего возможным существование записанного и цифрового перформанса, Стив Диксон публикует монументальную и чрезвычайно своевременную книгу «Цифровой перформанс: история новых медиа в театре, танце, искусстве перформанса и инсталляции» (Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation, 2007), в которой подробно и тщательно описывает элементы современного перформанса, в том числе перформанса как искусства, во всем многообразии новых средств его производства. Например, С. Диксон работает с понятиями дегуманизации в перформансе, описывает механизированные и виртуальные тела, понятие «лиминальности»,

а также вводит типы интерактивности в современном (в том числе виртуальном) перформансе [Dixon, 2007, p. 559], на которые мы опираемся при построении методологии.

Немецкий исследователь Томас Дреер в книге «Искусство перформанса с 1945 года: театр действия и интермедиа» (*Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia*, 2001) в общих чертах описывает историю развития перформанса, опираясь на концепцию интертекстуальности Михаила Бахтина и теорию социальных систем Никласа Лумана. Он исследует типы и определения перформанса, от живописи действия, Гутая, венского акционизма и деконструкции до боди-арта и трансгрессивного искусства, от видеоарта, где художник находится в пределах экрана, до телекоммуникаций в перформансе. Отдельные разделы книги посвящены описанию различий между сольным и коллективным перформансом, концептуальности, роли зрителя и другим аспектам перформанса как формы искусства.

С момента первой публикации, «Перформанс: критическое введение» (*Performance: A Critical Introduction*, 1996) Марвина Карлсона остается исчерпывающим руководством к пониманию перформанса как театральной деятельности, но поскольку это исследование включает анализ множества теоретических и практических проблем перформанса, таких как диалог автора и зрителя [Carlson, 1996, p. 27], поиск идентичности и встреча с двойником [Carlson, 1996, p. 15], она представляется важной для ознакомления.

Саймон Шепард и Мик Уоллес включают в работу «Драма/театр/перформанс» (*Drama/Theatre/Performance*, 2004) основные подходы к исследованию перформанса, в том числе перформанса как искусства, в парадигме постмодернизма, и излагают теоретический понятийный аппарат перформанса (включающий такие существенные для построения методологии понятия как действие и бездействие, присутствие и репрезентация), согласно с которым организованы главы книги.

Ник Кайе и Мередит Монк издают книгу «Сайт-специфическое искусство: перформанс, место и документация» (*Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, 2000), которая является одним из наиболее полных исследований функции пространства в искусстве перформанса, с опорой на сайт-специфическое искусство. Работа Н. Кайе и М. Монк использует отдельные категории анализа: пространство, материал, место и границы (фреймы), в которых производится перформанс. Эта книга также является обширным архивом документаций перформансов.

Работа Л.К. Сотело Кастро «Картография участия: перформанс, пространство и субъективность» (*Participation Cartography: Performance, Space, and Subjectivity*, 2009) вводит читателя в изучение категорий пространства и присутствия в современном искусстве перформанса. Исследователь рассматривает перформанс как практику, требующую участия аудитории и позволяющую участникам позиционировать себя по отношению к заданному исполняемому пространству. В книге поднимаются вопросы субъективности пространства, картографии пространства. Таким образом, картография участия описывает тип практики, посредством которой субъект, перемещающийся в пространстве, отображается и позиционируется.

Баз Кершау и Ангела Пиччини публикуют работу «Практика как исследование перформанса: от эпистемологии к оцениванию» (*Practice as Research in Performance: From Epistemology to Evaluation*, 2004), раскрывающее потенциал практических методов в исследовании перформанса как формы искусства. Книга – результат пятилетнего проекта, возглавляемого профессором Базом Кершау на базе Бристольского университета. Он объединяет в себе теоретические соображения с конкретными практиками. Операционная направленность практических исследований перформанса позволяет получить и зафиксировать результаты, которые могут быть получены только через непосредственный опыт живых темпоральных процессов. Таких исследователей интересуют вопросы того, что происходит во временно и пространственно определенных моментах перформанса. Это в равной мере применимо как к «живым», так и к медиатизированным выступлениям. Этот тип исследовательского подхода находится в определенных контекстах, которые нельзя беспроблемно объективировать: материальные переводы конкретных практик – в форме документации – не могут полностью заменить теоретическое исследование, но могут служить

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

ценным вспомогательным материалом для исследования. Практический подход к исследованию перформанса проблематизирует понятие «чистой» практики, но требует обязательного дальнейшего исследования в рамках академической традиции.

Много полезной в контексте поиска элементов для построения методологии перформанса информации содержится в сборниках эссе: «Performing Processes» (2000) под ред. Р. Мок; «Performing the Body/Performing the Text» под ред. А. Джонс и А. Стивенсона; «Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies» (2004) под ред. Ф. Ауслендера; «Mapping Intermediality in Performance» (2010) под ред. С. Бей-Чан, К. Каттенбелта, А. Лавендера и Р. Нельсона; «Research Methods in Theatre and Performance» (2011) под ред. Б. Кершау и Х. Никольсон; «Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970–1983» (2012) под ред. П. Фелан; «Perform, Repeat, Record: Live Art in History» под ред. А. Джонс и А. Хитфилда; «Reading Contemporary Performance: Theatricality Across Genres» (2015) под ред. М. Чан и Г.Х. Коди.

Не отвергая чрезвычайную важность массива междисциплинарных исследований, мы подходим к выявлению элементов методологического конструктора как искусствоведа, выдерживая границы, позволяющие перформансу как форме современного искусства оставаться в пределах искусствоведческой дисциплины.

На сегодняшний день методология исследования перформанса как формы современного искусства составляет совокупность методов исследования других форм современного искусства, которые пересекаются с перформансом, и их отдельных аспектов, в которых они пересекаются. Следует выделить работу Энтони Хауэлла «Анализ искусства перформанса: введение в теорию и практику» (1999), в которой впервые описываются основные характеристики перформанса как формы искусства и предлагается метод преподавания перформанса как дисциплины, отличной от танца, драмы, живописи или скульптуры [Howell, 2013]. Но это исследование, основанное на психоаналитической терминологии, не вполне удовлетворяет наши потребности в более конкретном прикладе инструментарии. К тому же в работе Энтони Хауэлла разрабатывается не метод исследования перформанса, а метод включения в дискурс, связанный с перформансом.

Следовательно, проблема построения собственной методологии исследования перформанса как формы искусства еще не решена. Перед нами стоит задача поиска элементов, без которых ни один перформанс не может обойтись (то есть стоит вопрос, что делает перформанс перформансом?), и выявления вариативных элементов и их различных комбинаций, составляющих в совокупности формулу перформанса как произведения искусства.

Как исследователи перформанса, мы находимся в ситуации нефункциональности наличествующего методологического инструментария для полноценного ведения исследования перформанса как формы искусства. Преодолеть проблему отсутствия методологического инструментария можно через определение онтологии перформанса на основе анализа существующих представлений в его отношении (исследовательских подходов, применяемых к исследованию перформанса).

Чтобы создать методологический конструктор для исследования перформанса, нам было необходимо получить такое количество деталей, чтобы из них в различных комбинациях можно было собрать разные формы перформанса. Поставив перед собой столь комплексную задачу, мы пошли по пути поиска пересекающихся критериев. Для этого в качестве предварительной работы нами был проведен обзор существующих трудов, связанных с исследованиями перформанса, на предмет поиска данных для построения методологии.

Исследованные в рамках этой части работы области знания включают:

- 1) теории современного искусства;
- 2) исследования перформанса как формы искусства;
- 3) исследования перформанса в междисциплинарном контексте;
- 4) театральную теорию;
- 5) иные теоретические труды, имеющие к перформансу генеалогическое отношение.

Авторов этих трудов можно для удобства представить в виде трех групп. Первую и основную группу авторов составляют исследователи перформанса как формы искусства и его отдельных элементов, а также исследователи перформанса в междисциплинарном контексте, которые внесли вклад в формулирование понятий перформанса как формы искусства: Ф. Ауслендер [Auslander, 2002; Auslander, 2006; Auslander, 2008], К. Бишоп [Bishop, 2012], П. Брук [Brook, 1996], Р. Голдберг [Голдберг, 2017] [Golberg, 2018], А. Джонс [Jones, 1997], С. Диксон [Dixon, 1997; Dixon, 2007; Dixon, 2011], Т. Дреер [Dreher, 2004], Н. Кайе и М. Монк [Kaye, Monk, 2006], К. Кайтавуори [Kaitavuori, 2018], М. Карлсон [Carlson, 2018], Б. Кершав [Kershaw, 1992], М. Кирби [Kirby, 1965; Kirby, 1972], Б. Киршенблатт-Гимблетт [Kirshenblatt-Gimblett, 1998], М. Кози [Causey, 1999], Х.-Т. Леманн [Lehmann, 2006], Г. Маколи [McAuley, 2005], Р. Мок [Mock, 2000], А. Пиччини [Piccini, Kershaw, 2004], Л.С. Сотело Кастро [Sotelo Castro, 2009], М. Уилсон [Wilson, 1997], Ф. Уорд [Ward, 1997], П. Феллан [Phellan, 1993], Э. Фишер-Лихте [Фишер-Лихте, 2015; Fischer-Lichte, 2016], Э. Хауэлл [Howell, 2013], Д. Хиггинс [Higgins, 2003], С. Шеппард и М. Уоллес [Shepherd, Wallis, 2004], Р. Шехнер [Schechner, 1966; Schechner, 1985; Schechner, 1993; Schechner, 2003; Schechner, 2020], М. Шувакович [Šuvaković, 2005] и др. Вторая группа авторов сформирована преимущественно театральными теоретиками и практиками, чья мысль повлияла не только на трансформацию представления о театре, но и появление большого числа практик, вписывающихся в область перформанса, которая является объектом нашего интереса: А. Арто [Arto, 2000], Э. Барба [Barba, 1985], Е. Гротовски [The Grotowski Sourcebook, 1997], В. Тернер [Turner, 1980], У. Эко [Eco, 1977] и др. Третья группа – ученые, теоретики и философы, имеющие прямое или генеалогическое отношение к перформансу: Д. Айде [Ihde, 2002], В. Беньямин [Benjamin, 2002], Н. Буррио [Bourriaud, 2002], Р. Бхаруча [Bharucha, 2014], К. Гринберг [Greenberg, 1982], Г. Дебор [Apostolidès, Pecorari, 2011], А. Лефевр [Lefebvre, 1991], Дж. Остин [Austin, 1962], Ж. Рансьер [Rancière, 2021] и др.

Эти работы не формулируют методологию перформанса, но являются материалом для поиска вводных методологий.

Цель нашего исследования – сформировать методологический инструментарий для функционального ведения исследования перформанса как формы искусства.

Наличествующие исследования перформанса в искусстве и других предметных областях предоставили в наше распоряжение ряд теоретических и практических методов, благодаря чему методологическая модель перформанса строится на фундаменте исчерпывающего количества вводных. Для формирования онтологии перформанса, которая является предварительным продуктом нашей работы, избирается генетически-конструктивный подход, в рамках которого применяются методы анализа, сопоставления и онтологизации [Штейн, 2020, с. 184-186]. Для формирования методологии перформанса как формы искусства используется теоретическое моделирование. Искомая методология сможет применяться в условиях вариативного масштабирования (для анализа конкретного произведения, для исследования перформанса как формы искусства и отдельных аспектов перформанса как формы искусства). Она также позволит отказаться от использования эмпирического материала и вариативных знаниевых представлений в отношении предмета исследования. Для достижения этого мы используем методологическую деаккумуляцию знаний [Штейн, 2019, с. 98-107]. Для выражения результатов работы используется метод схематизации [Розин, 2011].

Устройство модели предполагает добавление новых элементов, которые могут быть выявлены в процессе дальнейших исследований и в результате появления новых данных, а также формирование новых связей между ними. Вероятно, в будущем будут созданы другие методологические модели, и в совокупности с разрабатываемой нами моделью они могут быть апробированы и сопоставлены. Мы надеемся, что наша модель станет удобным инструментом для будущих исследователей перформанса как формы искусства.

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

1. Условия для построения методологии перформанса

В исследовательской литературе часто можно встретить утверждения, что перформансу нельзя научить [Nauha, 2017, p. 69] и что его нельзя исследовать (а также сохранить, записать, задокументировать) [Phellan, 1993, p. 146]. Эти утверждения верны, если рассматривать перформанс как пограничное внестилевое художественное явление. Однако если начать рассматривать перформанс как полноценную форму искусства и заняться поиском критериев, делающих перформанс формой искусства, можно прийти к продуктивным результатам.

Работая с существующим знанием в отношении перформанса, мы можем обнаружить в описании более ранних перформансов элементы, которые в его современных формах уже трансформировались, однако они тоже должны быть доступны для исследования с использованием разрабатываемой методологии, поскольку не исключено реконструирование перформансов или переосмысление прошлых проблем в новых контекстах. Для создания наиболее полного инструментария было принято решение включать в рассмотрение при формировании методологии все элементы, которые относятся к перформансу как форме искусства, за исключением тех, которые не являются его существенными компонентами и никак не влияют на восприятие и контекст произведения. Перформанс постоянно трансформируется, и наша задача – эффективно фиксировать и исследовать эти изменения.

Исходной задачей для создания искомой методологии определим необходимость формирования теоретической модели перформанса, которая была бы адаптивна к ее возможному наложению на любой из существующих и потенциальных перформансов (с учетом его гипотетических компонентов и свойств). Поэтому при разработке такой модели необходимо не только включить в нее как можно больше деталей, но и отсеять лишнее. Но все-таки упор делается на количество, поскольку исключить что-то в процессе – гораздо меньшая проблема, чем не учесть что-то важное. По этой причине мы будем моделировать структуру перформанса вплоть до вариативных сегментов, подразумевая, конечно, и наличие исключений.

1.1. Типы исследовательских ситуаций

Первый шаг, необходимый для исследования перформанса, заключается в получении информации о перформансе. Информация о перформансе может быть получена на основе личного наблюдения (мы практикуем и/или смотрим перформанс и фиксируем его, и в таком случае обладаем непосредственным представлением о перформансе) или опосредованно – через любые визуальные, аудио и текстовые сведения о перформансе. То есть мы имеем дело с непосредственным и опосредованным познанием. Главное – чтобы формат, в котором были получены сведения, предоставлял необходимую (и адекватную) информацию для исследования.

Далее необходимо провести четкое различие, имеем ли мы дело с медиатизированным перформансом или просто с фиксацией перформанса. За годы практического и теоретического исследования перформанс отказался от обязательного «живого». Таким образом, оригинальный перформанс может быть предназначен для показа через какой-либо медиум. Реконструкция, в свою очередь, часто оказывается полезной практикой, позволяющей отследить то, как функционирует тело в движении в перформансе (непродуктивность действия и отсутствие манеры исполнения в перформансе приводит в тому, что в каждом новом перформансе или реконструкции проявляются новые нюансы исполнения; поэтому реконструкция может являться самодостаточным перформансом, а указывать ее принадлежность к другому произведению необходимо для определения контекста).

Следовательно, сформулируем первое условие: определить способ получения информации о перформансе (рис. 1).

1.2. Участие, присутствие, действие

Говоря о художнике и зрителях/аудитории, мы говорим об участниках. Зритель больше не является просто зрителем, аудитория – не просто слушатели. Мы иногда используем слова зрители



Рис. 1.

Типы исследовательских ситуаций

и аудитория для удобства, чтобы отделить их от художника там, где необходимо подчеркнуть разницу. Но мы подразумеваем, что акт наблюдения в перформансе трансформируется, и зрители не только реагируют на целый ряд кинестетических, слуховых, соматических, пространственных и эмоциональных воздействий, но и могут создавать эти воздействия совместно с художником.

Начиная с самых первых перформативных практик участие было основным компонентом перформанса (в разной степени участие исполнителя и аудитории/зрителя). Перформанс демонстрируется художником перед аудиторией или создается совместно художником и аудиторией. Как правило, художник и аудитория присутствуют и находятся в диалоге, но степень их присутствия и характер взаимодействия могут быть разными, и мы обязательно будем это учитывать.

А. Монастырский подчеркивал, что в перформансе теряется отдельное значение каждого из участников перформативного действия, а главную роль играет линия между ними. В письме В. Агамову-Тупицыну он писал: «Представь себе традиционную систему вовлечения, так сказать, «гантельную»: с одной стороны – «предмет», с другой – зритель, абсолютно внешнеположенный предмету. Между ними как бы прямая связь – линия понимания. Так вот, мои интересы сосредоточены именно на этой линии, а не во внутритекстовой ситуации предмета. Для меня это даже не линия, а целое пространство понимания, в котором «полюса» идентифицируются, образуя единый объект: предмет – зритель. При таком взгляде на систему вовлечения зрители уже не внешнеположены предмету, а являются его элементом, как и любые другие его составляющие или параметры» [Агамов-Тупицын, 2013, с. 51]. Следуя этой логике, нам необходимо включить в модель вариативность связей (интеракции, взаимодействия) между участниками и участников с другими элементами перформанса.

Участие может классифицироваться несколькими способами. Во-первых, это интерактивное участие, в котором зритель выступает как пользователь (исполнитель в таком случае сохраняет свое превосходство). Во-вторых, это так называемая «петля обратной связи», где действие производится одновременно художником и зрителем. В-третьих – соавторство или сообщество, в котором художник и зрители идентичны друг другу. Для художника это значит самораскрывающееся поведение, взаимодействие с другим или совместное понимание [Barton, 2010, p. 46]. Он может отсутствовать физически или быть отстраненным и, напротив, может утрированно присутствовать в произведении. Художник может являться каналом перцепции перформанса, позволяющим воспринимающему получать и сохранять тот же опыт, что и автор сообщения (условием для этого является актуализация опыта автора посредством демонстрации перформанса, который переписывает когнитивный опыт зрителя). Дополнительное условие прибавляется с появлением в перформансе еще одного агента – посредника, наделенного функциями субъекта, и животных, наделенных свойствами автономности.

Ситуация, в которой зритель приглашается к сотрудничеству с исполнителем, может быть охарактеризована двумя способами. В первом случае исполнитель действует через давление на зрителя, манипулятивно принуждая его к действиям, во втором же они действуют как равноправные субъекты перформанса.

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

В свою очередь зрители могут демонстрировать несколько видов реакции: умеренный интерес, энтузиазм (и взаимодействие), недовольство и безразличие.

Степень осведомленности аудитории может быть отражена на спектре «исключительной» и «неисключительной», где по одну сторону стоят эксперты в области изобразительного искусства, а по другую – случайная публика. Назовем их эксперты и не-эксперты. По схеме К. Кайтавуори, главные вопросы в отношении аудитории: принимают ли они участие в создании и/или демонстрации перформанса и следуют ли инструкциям художника или свободны в своих действиях [Kaitavuori, 2018]. Термин «двойное кодирование» относится к явлению, при котором произведение может быть направлено на разные аудитории и иметь для них разное значение (не обязательно противоречивое).

Мы выделили четыре класса участников, которые являют собой:

1) интегральную аудиторию – случайных людей, запланировавших посещение перформанса, но не имеющих отношения ни к одному из этапов планирования (но они могут потенциально обладать некоей инсайдерской информацией о перформансе, в этом случае само появление инсайдерской информации может быть случайным или быть частью художественного замысла; то есть эта группа аудитории может быть подготовленной или неподготовленной);

2) спонтанных участников;

3) экспертов;

4) полноценных соавторов.

Когда зритель отсутствует, а перформанс существует как документация перформанса, который зритель уже пропустил, то произведение перезапускается каждый раз, когда на него смотрят, и мы вновь сталкиваемся с неприменимостью традиционных временных и пространственных рамок.

Кроме того, мы можем зафиксировать ситуацию физического отсутствия зрителя, когда перформанс происходит в виртуальном пространстве (он, разумеется, физически присутствует, но взаимодействует с перформансом не напрямую, а через лиминоид).

Также в перформансе может появляться цифровой или технологический посредник/аватар. Говоря о посреднике, необходимо указать наличие интерфейса контроля. Если таковой отсутствует, необходимо указать наличие автономности у посредника/аватара. Таким образом, можно сказать, что аватар скорее контролируется агентом, в то время как посредник обладает определенной степенью автономности действий. Следовательно, отношения агента и аватара могут быть односторонними (агент и аватар как единое целое) и двусторонними (посредник автономен). Посредник может и не относиться к цифровому и технологическому миру – например, марионетка в односторонних отношениях или животное в двусторонних отношениях.

Чтобы охарактеризовать взаимодействие, мы предлагаем его рассмотрение с точки зрения того, как участники взаимодействуют с произведением в целом. Для этого мы используем классификацию интерактивности Стива Диксона [Dixon, 2007, p. 559]:

1) навигация;

2) участие;

3) диалог;

4) сотрудничество.

Таким образом, схематическое изображение участия в перформансе дополняется с указанием на типы интерактивности. Они могут смешиваться и функционировать в любых пространствах, реальных и виртуальных (в этом, на наш взгляд, основное преимущество именно такой классификации) (рис. 2).

Присутствие в перформансе рассматривается как более «подлинный», непосредственный способ исполнения произведения, чем репрезентация. Однако, как мы определили, ключом к перформансу может быть и отсутствие. Присутствие, в свою очередь, не обязательно должно быть физическим – это явление в первую очередь ментальное, хоть и связанное с физическим воздействием участников друг на друга [Fischer-Lichte, 2012, p. 112]. Присутствие может быть физическим, телематическим и дистанционным.



Рис. 2.

Картография участия в перформансе, где «1|0» обозначает «присутствие/отсутствие»

Степень близости исполнителя и зрителя определяет способ, которым субъект воспринимает произведение. Большая дистанция делает упор на повышение сознания через дистанцию критического мышления, сокращенная дистанция приводит к совместному конструированию ситуации, совместному переживанию и пониманию. При этом физическая дистанция может быть частично преодолена интерактивными интерфейсами, с помощью которых сокращается ментальная дистанция. Поэтому в настоящее время понятие дистанции не зависит от физического присутствия художника. Он может вообще не участвовать в перформансе никак, реализуя свой замысел при помощи других исполнителей, зрителей, посредников.

В итоге мы можем охарактеризовать три формы присутствия:

- 1) физическое;
- 2) телеприсутствие (когда зритель смотрит на перформанс, зафиксированный с помощью медиа);
- 3) виртуальное или телематическое (взаимодействие участников в смоделированной среде) (рис. 3).

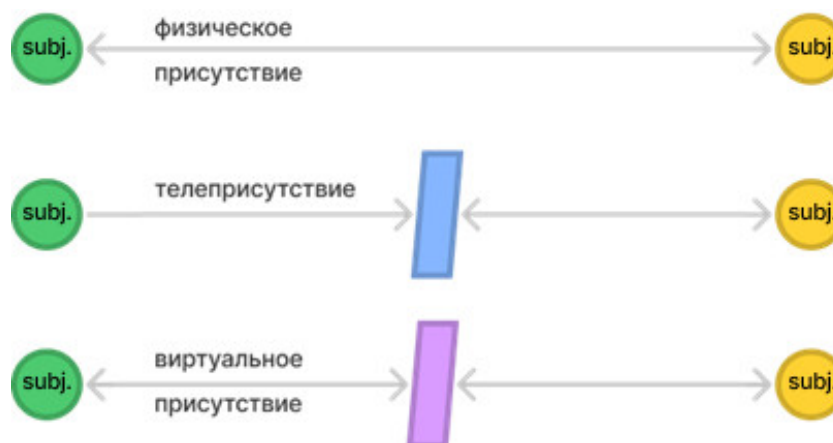


Рис. 3.

Типология присутствия в перформансе

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

Мы не можем описать все многообразные возможности конфигураций действий в перформансе, но можем классифицировать действия по типам. Первое и самое очевидное разделение – действие и бездействие. Второе разделение основано на концепции «не-матричного» исполнения М. Кирби – это спектр от произвольного передвижения в пространстве до четко регламентированного и продуманного [Kirby, 1974, p. 24]. Энтони Хауэлл вводит три способа действия в перформансе: неподвижность, повторение и непоследовательность [Howell, 1999, p. 7], что не конфликтует с системой М. Кирби.

Действие в перформансе бесконечно и вариативно. Описывать действие в перформансе следует относительно каждой группы участников. Действие напрямую зависит от степени вовлеченности в процесс зрителя, и если он полноправно участвует в перформансе, то и действия (или бездействия) будет выполнять наравне с автором произведения. Иногда произвольность выполнения может являться продуманным художественным средством (в том случае, когда используется методика привлечения алеаторики). Неожиданность развязки перформанса связана с принятием аспектов случайности как части самого перформанса. Мы изображаем вариативность действия с помощью трехмерной модели. Векторами выражено то, как типы действия, согласно концепции М. Кирби, могут быть размещены на спектре, варьируясь от полного бездействия к активному действию, от матричного исполнения к не-матричному, от повторения к непоследовательности (рис. 4).

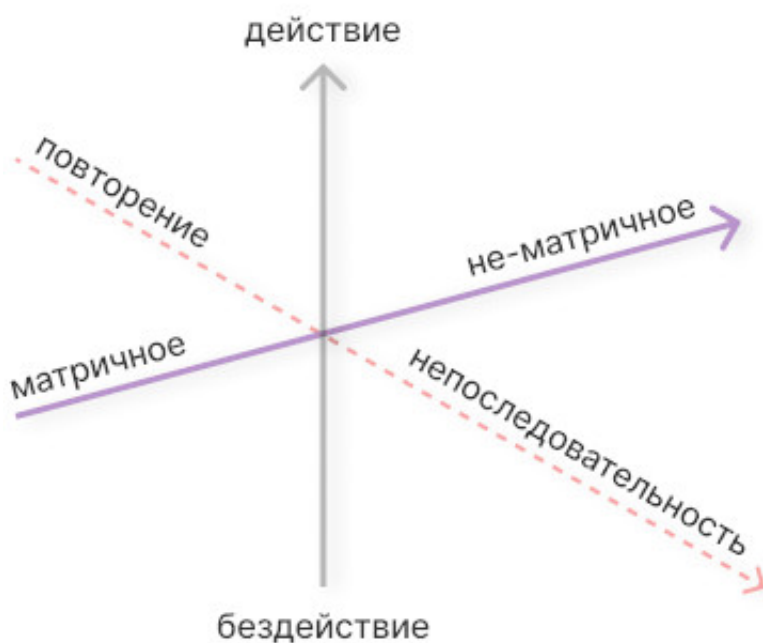


Рис. 4.
Проекция действий в перформансе

Питер Брук утверждал, что повторение (например, репетиции) – это отрицание живого [Brook, 1996, p. 172]. Хотя значение репетиции в перформансе, как правило, вторично, подготовка к перформансу все-таки может иметь ключевое значение для произведения. Поэтому необходимо ответить на вопрос, является ли подготовка к перформансу определяющим элементом перформанса или не является. Если мы имеем дело с исключением, в котором подготовка важна, то необходимо определить характер этого значения.

Для подготовки к перформансу художники могут использовать различные графики и модели, схемы организации пространства и движения в нем, но частью перформанса они становятся в том случае, когда являются средством выразительности (например, инструкции и партитуры, которыми участники перформанса пользуются для создания произведения) или исследуются с точки зрения матричного и не-матричного действия М. Кирби (например, монтаж света как часть перформанса или включение подготовки аудитории в перформанс как часть художественного замысла).

1.3. Тело, объект, медиум

Введение тела художника в качестве объекта искусства указывало на случайную социальную конструкцию субъективности. Когда-то тело было основным материалом для перформанса. Когда мы говорим о том, что художник использует свое тело как средство или материал, мы не всегда говорим обо всем теле – он может использовать отдельные его части. Достаточно будет указать, что в перформансе субъект (не обязательно художник) использует тело как средство или материал. Поскольку границы перформанса существенно расширили и включили в себя не-телесные практики, назовем такой перформанс телесно-ориентированным. Роберта Мок и Дженифер Паркер-Старбак описали методы исследования тела в перформансе, подразумевая не только биологическое тело, но и небιологическое, нечеловеческое, неживое, историческое и отсутствующее [Parker-Starbuck, Mosk, 2011, p. 212]. Тело также является одним из наиболее часто трансформируемых элементов в перформансе.

Дон Айде классифицирует тела как [Ihde, 2002]:

- 1) собственно материальное тело;
- 2) тело, сконструированное культурой и социумом;
- 3) технологическое тело.

Добавим, что в категорию технологического тела можно включать любые критерии тела, которые относятся к дополнению и расширению тела – не только технологические протезы, но и текст, например. В связи с этим может быть сложно достоверно определить категорию тела и то, какие функции выполняет тело в перформансе. Мы предполагаем, что тело в перформансе – это то, что любой из участников использует для выполнения движений, звуков, речи, а также то, с чем происходит трансформация (например, разрушение тела, удвоение, дополнение и смещение тел, перемещение тела в виртуальную среду). Поэтому в категории тела мы фиксируем, что за тело используется.

Когда тело используется как средство, мы начинаем разговор о медиумах. Медиумом может быть не только тело художника, но и танец (определенная конфигурация движений, которая должна рассматриваться отдельно для каждого перформанса), текст, изображение, фотография, видео, звук, любой объект, любая живая или неживая материя. Это то, через что передается сообщение, и то, через что или с помощью чего происходит взаимодействие и реализуется замысел. Необходимо отделять, для чего применяется тот или иной медиум: как основной элемент трансляции, лиминоид, как средство усиления эффекта.

К. Каттенбельт классифицировал положения медиума в перформансе как [Kattenbelt, 2010, p. 27]:

- 1) иерархические (доминирующие/доминируемые: один медиум или опосредующий эффект занимает главенствующую позицию);
- 2) взаимосвязанные и структурированные, доступные через пространства, «порталы» и «трещины»;
- 3) гибридные, создающие эффективные/аффективные написания путем (новых) слияний.

Помимо этого, есть еще пространство объектов. Э. Фишер-Лихте пишет, что объекты вполне могут подчинять себе пространство и притягивать к себе внимание, что само по себе соответствует критериям концепции присутствия, хотя в случае с объектами невозможно говорить о критериях воплощения в перформансе [Фишер-Лихте, 2004, с. 184].

В то же время радикальная концепция присутствия к объектам не применима. В теории перформанса речь идет о субъекте в первую очередь. Визуальное искусство, потеряв свой объект, создает поле субъективности, сферу человеческих отношений, столь же усердно, как и реалистическая живопись XIX в. – сферу объектов. Однако перформанс состоит в том числе из объектов, и недостаточность просвещенности в этом вопросе требует самостоятельного решения для построения методологии.

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

Объекты в перформансе выполняют вспомогательную функцию и служат средством связи между участниками. Помимо обычных материальных объектов в перформансе могут использоваться такие элементы как запахи, генераторы шума, аудио-элементы, свет и т.д. А если мы имеем дело с пространством цифрового перформанса, к нам подключается целый пласт объектов цифрового моделирования. Поскольку элементы перформанса порой возникают и пропадают без видимой причины, может показаться, что мы имеем дело с эмерджентными феноменами. С одной стороны, создается впечатление, что возникающие независимо друг от друга элементы лишены смысловой составляющей, то есть не воспринимаются как носители значений – напротив, в центре внимания находится их особая материальность. Кроме того, они лишены связей с другими элементами или с определенным контекстом. В этом смысле можно сказать, что они ничего не значат. С другой стороны, такого рода эмерджентные явления, которые возникают независимо друг от друга, воспринимаются материально и способны вызвать у воспринимающего субъекта большое количество ассоциаций, воспоминаний, мыслей и чувств, позволяя ему соотносить отдельные элементы друг с другом. Э. Фишер-Лихте говорит о том, что в перформансе все жесты, объекты, пространство и звуки связаны с феноменом автореферентности [Фишер-Лихте, 2004, с. 255]. Вещь обретает значение своей материальности, то есть своего «феноменального бытия», в процессе восприятия ее субъектом. Объект, воспринимаемый как нечто определенное, тождественен в своем значении воспринимаемому нами феномену. То есть вещи означают то, чем они являются. Они воспринимаются как означающие, которые могут относиться к широкому спектру явлений и контекстов, а также могут быть связаны с множеством других означающих, что в конечном итоге приводит к умножению значений в перформансе. Наличие материальных элементов в перформансе нередко определяется геометрической или ритмической структурой, или даже «операциями случайного выбора».

Попробуем составить типологию объектов в перформансе по нескольким признакам. Во-первых, это случайные объекты, включенные в перформанс, и объекты, намеренно размещенные в пространстве. Второе: объекты как средство исполнения перформанса или объекты, организующие условия, в которых перформанс происходит. Третье: несут ли объекты, находящиеся в пространстве перформанса, символическое значение (читается ли это значение). Материальность объектов (тел) напрямую зависит от пространства, в котором они расположены. Изложенные положения относительно тел в перформансе можно выразить в схематическом построении (рис. 5).



Рис. 5.
Типология тел в перформансе

1.4. Пространство и время

Пространство не всегда является продуманным элементом перформанса. Также пространство не обязательно должно существовать материально. Перформанс может располагаться в частично реальном, дополненном или полностью виртуальном пространстве. Пространство может служить средством, через которое выражается художественный замысел, а может выполнять только организующую функцию (просто место, где происходит перформанс). Контекст определенного пространства может значительным образом распространяться на восприятие перформанса, даже если так не было задумано.

Характеризуя пространство, мы обращаем внимание в первую очередь на то, является оно материальным или виртуальным (или гибридным). Виртуальные пространства – это нематериальные централизованные или децентрализованные системы. Для получения доступа в виртуальное пространство необходимо наличие промежуточного пространства, которое может быть частью реального пространства, поскольку существует как платформа (иногда с интерфейсом), где реальные и виртуальные пространства реконфигурируют друг друга, но и она сама является пространственной конфигурацией, будучи перемещаемой по разным пространствам и открывая доступ в виртуальное.

Далее типология пространств составляет:

- 1) фактическое пространство (обстановка, архитектура, ландшафт и т.д.);
- 2) смоделированное пространство;
- 3) символическое пространство, место в социокультурном контексте;
- 4) перформативное пространство (то, что возникло в результате самого перформанса).

Все эти положения можно изобразить схематически (рис. 6).

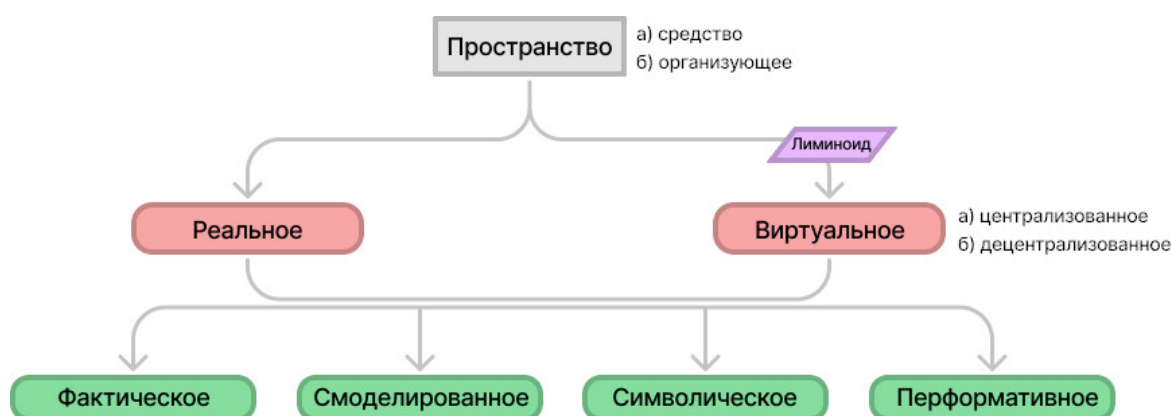


Рис. 6.
Классификация пространств в перформансе

Если пространство становится основным средством выражения художественного замысла, имеет смысл рассмотреть типологию такого выражения:

- 1) определенных формальных и эстетических качеств пространства, необходимых для удовлетворения замысла конкретного перформанса (замысел первичен поиску пространства);
- 2) возникновение перформанса в результате взаимодействия с сообществом, сформированном в определенном месте или месте, имеющем определяющее значение для определенного сообщества (перформанс при этом не был привязан к месту изначально);
- 3) перформанс, задуманный для определенного места и контекстуально связанный с этим местом. Эта типология подходит для пространств любого типа и может быть выражена схематически (рис. 7).

Во многих исследованиях категория «живости» выносится отдельно, но мы предпочитаем следовать точке зрения Стива Диксона, который резюмирует в своей работе, что «живость» не имеет связи с медиаформой и касается категории временности [Dixon, 2007, p. 115]. Для зрителя

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

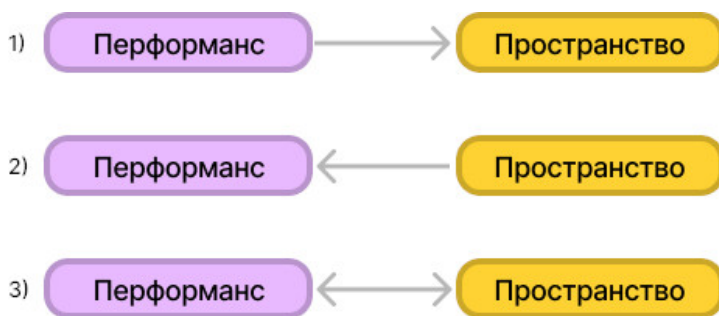


Рис. 7.

Типология пространств по принципу выражения художественного замысла

«живость» – это просто «присутствие», независимо от формы выступления (живое, записанное, телематическое или их комбинация), которую он наблюдает. В перформансе могут одновременно существовать несколько визуальных и пространственно-временных массивов, что характеризуется как полиритмическая темпоральная структура. С другой стороны, все элементы перформанса могут быть объединены единым ритмом, и это будет, соответственно, ритмической структурой.

Для классификации времени в перформансе обратимся к категориям времени Р. Шехнера, которые включают [Schechner, 2003, p. 8]:

1) время события, когда само действие имеет заданную последовательность, и все шаги этой последовательности должны быть выполнены независимо от того, как много (или мало) прошло часового времени (например, сценарный перформанс в целом);

2) время, при котором событиям навязывается произвольный временной шаблон – они начинаются и заканчиваются в определенные моменты независимо от того, были они «завершены» или нет (например, подсчитывается, сколько раз было произведено определенное действие в ограниченный временной период);

3) символическое время, когда период действия представляет собой более длинный или более короткий промежуток времени, отличный от часового, или где время рассматривается по-другому, как «постоянное присутствие» (перформансы, реактуализирующие или отменяющие время; находящиеся в выдуманном временном измерении).

Алиса Рейнер, говоря о киберпространстве, отмечает переход от пространственного ко временному перформансу [Rayner, 2002, p. 350]. Это создает уникальную концепцию временного пространства (слияние пространства и времени), и возникает ряд пространственно-временных сдвигов: смещение, детерриториализация, глокализация, телематика. В этих терминах объясняется как цифровые медиа дестабилизируют традиционные представления о месте, реорганизовывают связи путем отсоединения элементов от их традиционных мест и переопределяют глобальное и локальное. Возникновение временных пространств – результат трансформирующих функций перформанса.

1.5. Контексты

Контексты перформанса – самая вариативная его часть. Перформансы могут подразделяться на концептуальный и подрывной. Из этого разделения можно сделать вывод о том, что они нацелены либо что-то (пере)осмыслить, либо что-то радикально заявить/разрушить. Концептуальный и подрывной перформанс могут пересекаться в контекстах, в которых себя проявляют, но отличаются средствами, которыми оперируют в заданных контекстах. Самая благоприятная и продуктивная контекстуальная среда для перформанса – это, безусловно, контекст искусства. В таком случае перформанс будет трансформировать что-то из собственной структуры: процессуальность, сайт-специфичность, институциональность, воспроизводимость, телесность, медиум-специфичность, интерактивность, коммуникативность, объектность. То есть контекст перформанса может быть связан с любым элементом его онтологии и с любым

формообразующим элементом. Или он может быть связан с другим перформансом и определенной традицией исполнения, которую будет осмыслять, переосмыслять или нарушать.

Перформанс также может контекстуально работать с другими формами искусства, такими как боди-арт, скульптура, сайт-специфическое искусство, нет-арт, сайенс-арт, цифровое искусство и многими другими (возможно, со всеми) формами.

Следующий контекст – автобиографический. В этом случае художник использует жанр и его элементы для создания саморефлексивного произведения, аудитория погружается в личную мифологию или историю автора, прочувствует его.

Перформанс в социальном и политическом контексте, как правило, нацелен обозначить, обострить или разрешить какой-либо общественный кризис посредством художественного высказывания.

1.6. Трансформации

Фактор трансформации в перформансе метафорически тесно связан с понятиями смерти, духовности, конечности и человеческой уязвимости, а затем и с возможностями их преодоления. Наиболее эффективный перформанс – это перформанс, способный трансформировать нечто во что-то, чем оно никогда не являлось. Поскольку мы всегда работаем с состоявшимся перформансом, мы не можем предсказать, каким будет результат трансформации в каком-то перформансе в будущем, но мы можем фиксировать, через что происходит трансформация и что трансформируется в конкретном перформансе. И хотя условия каждого перформанса отличаются, если мы предполагаем, что они все могут быть собраны согласно универсальной конструктивной модели, а значит, трансформация будет происходить в одном из элементов этой модели. Для исследователя конкретного перформанса необходимо определить, какие элемент, элементы или связи между элементами трансформировались. Мы выделили 5 основных областей (групп элементов) перформанса, внутри которых происходят изменения. Таким образом, у нас есть 5 множеств и область их пересечения (рис. 8).

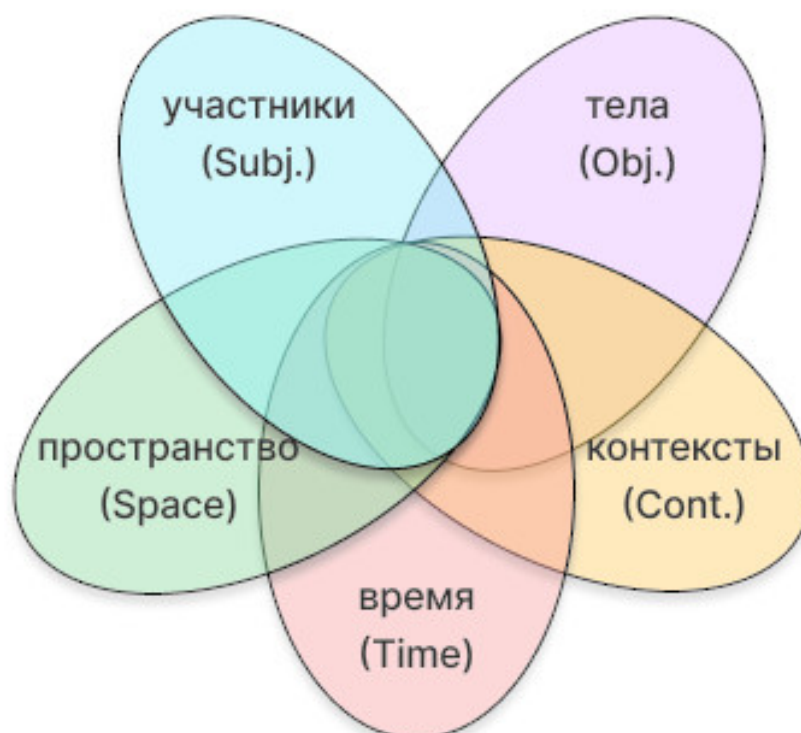


Рис. 8.

Пятилепестковая диаграмма областей перформанса

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

Характер трансформации можно описать с помощью математических операций. Так, любая из категорий (множество) или любой из элементов множества в перформансе может умножаться, делиться, вычитаться, к нему может что-то прибавляться, они могут отождествляться друг другу (например, классическая для перформанса ситуация, где зритель отождествляется автору).

Трансформация в перформансе может быть записана в виде формулы:

Perf. = {subj.: Subj.; obj.: Obj.; space: Space; time: Time; cont.: Cont.}

Transf. = Perf. → Perf.

Элементы subj.: Subj. ; obj.: Obj.; space: Space; time: Time; cont.: Cont. обозначают отношения подмножеств к множествам, которые в свою очередь включены во множество Perf. (перформанс). Transf. = Perf. → Perf. – обозначает то, что трансформируется что угодно, что входит в границы множества Perf.

Мы не можем создать систему концепций перформанса, как и не можем создать систему интерпретаций всех перформансов, посредством теоретического моделирования. Мы могли бы собрать данные обо всех перформансах, их концепциях и множественных интерпретациях и систематизировать их, однако для этого, скорее всего, понадобились бы годы работы. Но мы можем собрать все элементы перформанса в форму модели и с ее помощью вывести унифицированный алгоритм анализа. Такая модель может быть использована как основа для описания конкретных произведений и для классификации элементов и их взаимосвязей, которые можно исследовать.

Поскольку перформанс часто работает с парадоксами, вызывает и пересекает множество реальных, символических и виртуальных элементов, в нем отсутствует иерархическая структура, так что еще одно требование для модели – неиерархическая организация данных. Эта модель включит в себя пять основных категорий, содержащих в себе множества элементов, которые мы перечислили в этой главе, и область трансформации, в которой элементы или множества элементов трансформируются. В некоторых исследованиях их может быть больше, но это скорее запутывает, чем создает вариативность. При необходимости некоторые элементы модели могут быть изменены и дополнены.

2. Алгоритмическая модель исследования перформанса как формы искусства

С учетом выдвинутых требований к искомой методологии можно сконструировать алгоритмическую модель, включающую в себя основные компоненты, которые потенциально могут наличествовать в перформансе, и последовательность их обнаружения (рис. 9).

Данная модель и является искомой универсальной методологией исследования перформанса. Сделаем её краткое описание.

Узел о. Подготовка к исследованию

1. Как мы получили знание о перформансе:

1) непосредственно:

1а – мы смотрели перформанс вживую;

1б – перформанс предназначен для просмотра через определенный медиум;

2) опосредованно.

* Если знание получено опосредованно, то указать, как именно были получены сведения (например, через документацию или устное/письменное описание перформанса).

Приступая к анализу, мы можем обладать обоими типами знания. Однако преимущество этой модели в том, что мы можем проанализировать перформанс, ориентируясь только на его формальные характеристики (что на данный момент в меньшей степени отражено в исследовательской литературе). В любом случае важно указать источник знания о перформансе.

2. Что это за перформанс (если известно):

1) оригинал (показывается впервые);

2) реконструкция (соответственно, имеет отношение к определенной традиции исполнения конкретного перформанса).

Узел 1. Субъекты

1. Участники:

- 1) художник (автор) – присутствует или отсутствует;
- 2) исполнитель – присутствует или отсутствует;
- 3) зритель – присутствует или отсутствует:
 - 3а – случайный;
 - 3б – интегральный;
 - 3в – экспертный.
- 4) посредник – присутствует или отсутствует:
 - 4а – автономный;
 - 4б – подконтрольный другим участникам.

** Каждая группа участников, образующая общность (сообщество) по какому-либо признаку, отмечается отдельно.

*** Указать – художник (автор) и исполнитель – это разные люди или один человек.

2. Характер взаимодействия участников друг с другом:

- 1) индифферентность;
- 2) сотрудничество;
- 3) сообщество:
 - 3а – сформированное в процессе произведения;
 - 3б – сформированное до начала произведения.

3. Характер взаимодействия участников с произведением:

- 1) пассивное;
- 2) насильственное;
- 3) активное:
 - 3а – навигация;
 - 3б – участие;
 - 3в – сотрудничество;
 - 3г – соавторство.

4. Характер присутствия:

- 1) исполнителя (-ей):
 - 1а – физическое;
 - 1б – телеприсутствие;
 - 1в – виртуальное;
- 2) зрителя (-ей):
 - 2а – физическое;
 - 2б – телеприсутствие;
 - 2в – виртуальное.

5. Реакция зрителей:

- 1) вовлеченность (выраженная позитивная реакция);
- 2) недовольство (выраженная негативная реакция);
- 3) интерес (умеренно-нейтральная реакция);
- 4) безразличие (игнорирование).

6. Подготовка к перформансу:

- 1) включается в произведение:
 - 1а – как средство выразительности (например, инструкции и партитуры);
 - 1б – как процесс (например, в не-матричный перформанс);
- 2) не включается в произведение.

7. Действие в перформансе:

- 1) действие или бездействие;
- 2) матричное или не-матричное;
- 3) повторение или непоследовательность.

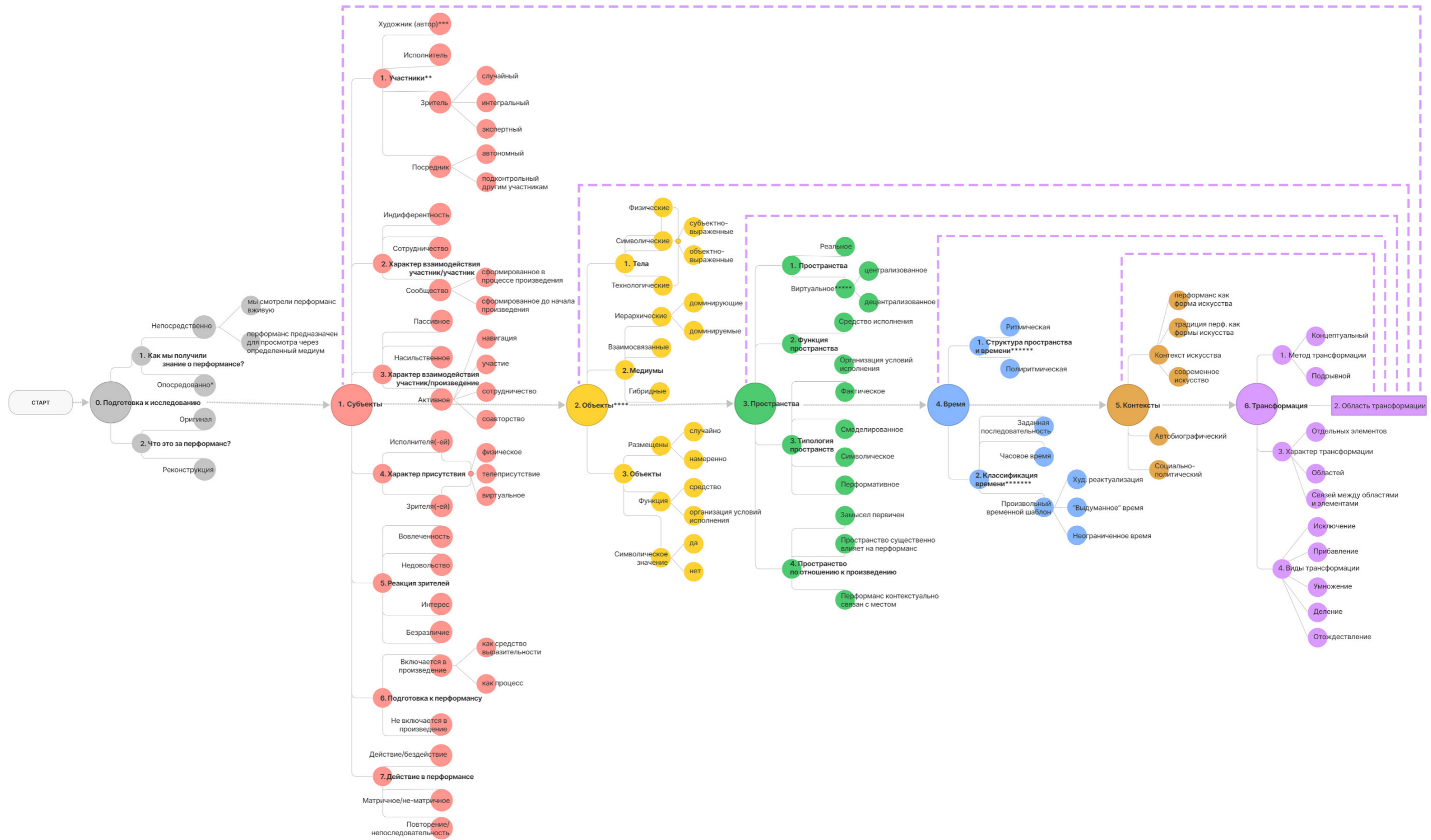


Рис. 9. Алгоритмическая модель исследования перформанса как формы искусства

Узел 2. Объекты

1. Тела:

1) физические:

1а – субъектно-выраженные;

1б – объектно-выраженные;

2) символические – присутствуют или отсутствуют:

2а – субъектно-выраженные;

2б – объектно-выраженные;

3) технологические:

3а – субъектно-выраженные;

3б – объектно-выраженные.

2. Медиумы:

1) иерархические:

1а – доминирующие;

1б – доминируемые;

2) взаимосвязанные;

3) гибридные.

3. Объекты:

1) размещены:

1а – случайно;

1б – намеренно;

2) функция:

2а – средство;

2б – организация условий исполнения;

3) символическое значение:

3а – да;

3б – нет.

**** Материальность объектов зависит от пространства, в котором они расположены.

Узел 3. Пространства

1. Пространство:

1) реальное;

2) виртуальное:

2а – централизованное;

2б – децентрализованное.

***** Указать объект – лиминOID, через который осуществляется доступ в виртуальное пространство.

2. Функция пространства:

1) средство исполнения;

2) организующая функция.

3. Типология пространств:

1) фактическое;

2) смоделированное;

3) символическое;

4) перформативное.

4. Пространство по отношению к произведению:

1) замысел первичен (пространство подбирается для его реализации);

2) пространство существенно определяет значение перформанса;

3) перформанс задумывается для определенного места, контекстуально связан с местом.

Узел 4. Время

1. Структура пространства и времени

- 1) ритмическая;
- 2) полиритмическая.

***** Если структура полиритмическая, можно просто указать на это или для более детального разбор описать отдельно каждый пространственно-временной массив.

2. Классификация времени:

- 1) перформанс имеет заданную последовательность действий вне зависимости от часового времени;
- 2) часовое время определяет временные рамки перформанса;
- 3) произвольный временной шаблон:
3а – художественная реактуализация времени;
3б – «выдуманное» время;
3в – неограниченное время («вечный» перформанс).

***** Если это целесообразно, в описании мы можем указать, сколько фактически длился перформанс, даже если автор условно реактуализировал понятие времени.

Узел 5. Контексты

Классификация:

1) контекст искусства:

1а – перформанс как форма искусства (процессуальность, сайт-специфичность, институциональность, воспроизводимость, телесность, медиум-специфичность, интерактивность, коммуникативность, объектность);

1б – традиция перформанса как формы искусства (перформанс по отношению к другим перформансам);

1в – современное искусство (боди-арт, скульптура, сайт-специфическое искусство, нет-арт, сайнс-арт, цифровое искусство и т.д.);

- 2) автобиографический;
- 3) социально-политический.

Узел 6. Трансформация

1. Метод трансформации:

- 1) концептуальный;
- 2) подрывной.

2. Область трансформации:

1) субъекты:

- 1а – участники;
- 1б – взаимодействие между участниками;
- 1в – взаимодействие участников с произведением;
- 1г – характер присутствия;
- 1д – реакция;
- 1е – подготовка;
- 1ж – действие.

2) объекты:

- 2а – тела;
- 2б – медиумы;
- 2в – функции объектов.

3) пространства:

- 3а – структура пространства;
- 3б – функции пространства;
- 3в – тип пространства.

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

- 4) время;
- 5) контексты.
3. Характер трансформации:
 - 1) трансформация отдельных элементов;
 - 2) трансформация областей;
 - 3) трансформация связей между областями и элементами.
4. Виды трансформации:
 - 1) исключение (вычитание);
 - 2) прибавление;
 - 3) умножение;
 - 4) деление;
 - 5) отождествление.

Заключение

Мы выявили шесть категорий анализа, которые включают субъекты, объекты, пространства, время, контексты и трансформацию. Все это – категории, состоящие из подкатегорий, таких как типы, взаимосвязи и т.д. Категория трансформации представлена не только типологией и классификацией методов трансформации, но и операциями, с помощью которых происходит исследование взаимосвязей между всеми категориями и подкатегориями.

В результате мы представили алгоритмическую модель исследования перформанса как системы, имеющей иерархическую структуру, организующую отдельные категории – Субъекты, Объекты, Пространство, Время, Контекст, Трансформация, – и подкатегории, а также связи между категориями и подкатегориями. Последние включают в себя различные исследовательские ситуации, в которых предусматривается:

- 1) классификация участников перформанса, вариативность форм участия, присутствия, действий, взаимодействий и реакций;
- 2) типология и классификация тел и медиумов, вариативность их функций;
- 3) типология и классификация пространств, вариативность их функций;
- 4) типология и классификация временных структур;
- 5) классификация контекстов;
- 6) типология и классификация методов трансформации, методология исследования взаимосвязей между всеми категориями и подкатегориями через операции трансформации.

Значимость метода заключается в возможности ведения функционального исследования перформанса как формы современного искусства на основе конкретного инструментария. Данный метод может применяться в качестве алгоритма для исследования перформансов, отдельных аспектов перформанса как формы искусства и взаимосвязей между этими аспектами. Он может быть одинаково применен для исследования любых форм перформанса в рамках современного искусства: от телесно-ориентированного до цифрового перформанса.

Во-первых, алгоритмическая модель предоставляет удобный и универсальный инструмент для анализа перформанса. Во-вторых, позволяет свободно ориентироваться в различных аспектах перформанса как формы искусства и исследовать как отдельные аспекты, так и их вариативность, и взаимосвязь. В-третьих, она может быть применена для архивирования и систематизации данных о перформансе и в качестве основы для написания критических и интерпретационных текстов.

Выбранный алгоритм исследования методологии перформанса как формы искусства позволил нам осуществить заявленную цель – сформировать методологический инструментарий для функционального ведения исследования перформанса как формы искусства. Выработанный инструментарий и отдельные его аспекты могут широко применяться в дальнейших исследованиях перформанса как формы искусства, но в то же время быть предметом дальнейших исследований и при необходимости дорабатываться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамов-Тупицын В. Андрей Монастырский // Крут общения. – Москва, Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 49-56.
2. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. Максимова, Комм. В. Максимова и А. Зубкова. – Санкт-Петербург; Москва: Симпозиум, 2000.
3. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. – Москва, Ад Маргинем Пресс, 2017.
4. Розин В.М. Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
5. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. – Москва, «Канон+», 2015.
6. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
7. Штейн С.Ю. Методологическая деаккумуляция знаний в искусствоведении // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Исствоведение». 2019. №1. С. 98-107.
8. Apostolidès J.-N., Pecorari M. The Big and Small Theatres of Guy Debord // The Tulane Drama Review, Vol. 55, No1. Cambridge, The MIT Press, 2011. Pp. 84-103.
9. Auslander P. From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism. – London: Routledge, 2002.
10. Auslander P. Theory for Performance Studies. – Milton: Routledge, 2008.
11. Auslander P. The Performativity of Performance Documentation // PAJ: A Journal of Performance and Art. – Cambridge: The MIT Press, 2006. vol. 28, no. 3. Pp. 1-11.
12. Austin J.L. How to Do Things with Words // The William James Lectures delivered at Harvard University. – London: Oxford University Press, 1962.
13. Barba E. The Dilated Body: on the Energies of Acting // New Theatre Quarterly No 1. Cambridge University Press, 1985. Pp. 369-382.
14. Barton B. Intimacy // Mapping Intermediality in Performance / R. Nelson, S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, T. Tompkins et al; ed. by: S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. – Amsterdam University Press, 2010. – P. 46.
15. Batorova A. The Art of Contestation: Performative Practices in the 1960s and 1970s in Slovakia. – Comenius University of Bratislava, 2019.
16. Benjamin W. The Arcades Project / translated to eng. by H. Eiland, K. McLaughlin. – Harvard University Press, 2002.
17. Bharucha R. Terror and Performance. – London, Routledge, 2014.
18. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. – London: Verso, 2012.
19. Bourriaud N. Relational Aesthetics. – Dijon: Les Presses du réel, 2002.
20. Brook P. The Empty Space. – New York: Touchstone, 1996.
21. Bryzgel A. Performance Art in East-Central Europe: 1960s to the Post-Communist Era // PAJ: A Journal of Performance and Art, 42(3). Cambridge, The MIT Press, 2020. Pp. 95-105.
22. Carlson M. Performance: A Critical Introduction. – New York: Routledge, 2018.
23. Causey M. The screen test of the double: The uncanny performer in the space of technology // Theatre Journal, Vol. 51, No4. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. Pp. 383-394.
24. Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. – Cambridge: The MIT Press, 2007.
25. Dixon S. Digits, Discourse, and Documentation: Performance Research and Hypermedia // The Tulane Drama Review, Vol. 43, No1(161). Cambridge, The MIT Press, 1999. Pp. 152-175.
26. Dixon S. Researching Digital Performance: Virtual Practices // Research Methods in Theater and Performance / M.B. Gale, H. Nicholson, S. Dixon, R. Mock et al; ed. by: B. Kershaw, H. Nicholson. – Edinburgh University Press, 2011. Pp. 41-63.
27. Eco U. Semiotics of Theatrical Performance // The Tulane Drama Review, Vol. 21, No1. Cambridge, The MIT Press, 1977. Pp. 107-117.
28. Fischer-Lichte E. Appearing as embodied mind // Archaeologies of presence / J. Féral, G. Giannachi, R. Schneider, M. Pearson et al; ed. by: G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks. – Milton: Routledge, 2012. – P. 112.
29. Glisic I., Puric B. Art as a Living Archive: Post-1989 Performance Art in Serbia and Russia // Third Text 33(2). – Milton: Routledge, 2019. Pp. 213-234.
30. Goldberg R. Performance Now: Live Art for the 21st Century. – London: Thames and Hudson, 2018.
31. Greenberg C. American Type Painting // Modern Art and Modernism: a Critical Anthology. – London: Routledge, 1982. Pp. 12-18.
32. Higgins D. Intermedia (reprint) // INTERMEDIA: The Dick Higgins Collection at UMBC. Maryland, Albin O. Kuhn Library & Gallery, 2003. Pp. 36-43.
33. Howell A. The Analysis of Performance Art: a Guide to its Theory and Practice. – London: Routledge, 2013.
34. Ihde D. Bodies in Technology. – University of Minnesota Press, 2002.
35. Jones A. "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // Art. Journal / Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. Vol. 56, No. 4. New York, College Art Association, 1997. Pp. 11-18.
36. Kaye N., Monk M. Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. – London: Routledge, 2006.
37. Kaitavuori K. The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships. – London: Bloomsbury Publishing, 2018.
38. Kattenbelt C. Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity // Mapping Intermediality in Performance / R. Nelson, S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, T. Tompkins et al; ed. by: S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender R. Nelson. – Amsterdam University Press, 2010. Pp. 27-29.
39. Kershaw B. The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention. – London: Routledge, 1992.

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

40. Kirby M. On Acting and Non-acting // *The Tulane Drama Review*, Vol. 16, No. 1. Cambridge, The MIT Press, 1972. Pp. 3-15.
41. Kirby M. The New Theatre // *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2. Cambridge: The MIT Press, 1965. Pp. 23-43.
42. Kirshenblatt-Gimblett B. *Destination Culture*. – University of California Press, 1998.
43. Lefebvre A. *The Production of Space* / translated by D. Nicholson-Smith. – Oxford: Blackwell, 1991.
44. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre* / translated to eng. by K. Jürs-Munby. – Milton: Routledge, 2006.
45. McAuley G. *Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator* // *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 2005. Vol. 25. Pp. 27-51.
46. Mock R. Introduction // *Performing Processes* / R. Mock, C. Roberts, T. Lopez, K. Malpede et al; ed. by: R. Mock. – Bristol: Intellect Books, 2000.
47. Nauha T. Performance art can't be taught // *Performance Artist's Workbook: On teaching and learning performance art – essays and exercises* / R. Lagenbach, A. Arlander, H. Järvinen, P. Porkola et al; ed. by: P. Porkola. University of the Arts Helsinki, Theatre Academy and New Performance Turku, 2017. Pp. 61-70.
48. Parker-Starbuck J., Mock R. Researching the Body in/as Performance // *Research Methods in Theatre and Performance* / M.B. Gale, H. Nicholson, S. Dixon, R. Mock et al; ed. by: B. Kershaw, H. Nicholson. – Edinburgh University Press, 2011. – P. 212.
49. Phellan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. – London: Routledge, 1993.
50. Piccini A., Kershaw B. Practice as research in performance: from epistemology to evaluation // *Digital Creativity*, Vol. 15, No2. London, Routledge, 2004. Pp. 86-92.
51. Rancière J. *The Emancipated Spectator* / translated to eng. by G. Elliott. – New York: Verso, 2021.
52. Rayner A. E-scapes: Performance in the Time of Cyberspace // E. Fuchs, U. Chaudhuri. *Land/Scape/Theater*. – University of Michigan Press, 2002. – Pp. 350-370.
53. Schechner R. *Between Theater and Anthropology*. – University of Pennsylvania Press, 1985.
54. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. 4th Edition. – Milton: Routledge, 2020.
55. Schechner R. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. – London: Routledge, 1993.
56. Schechner, R. The New Establishment? Fragments of the TDR Theatre Conference // *The Tulane Drama Review*. Vol. 10, No. 4. Cambridge, The MIT Press, 1966. Pp. 109-129.
57. Schechner R. *Performance Theory / Revised and Expanded Edition*. – New York: Routledge, 2003.
58. Shepherd S., Wallis M. *Drama/Theatre/Performance*. – Milton: Routledge, 2004.
59. Sotelo Castro L.C. *Participation Cartography: Performance, Space, and Subjectivity*. – University of Northampton, 2009.
60. Šuvaković M. Mapiranje tijela/tijelom = Mapping of the body/with the body / translated to eng. by S. Kragulj. – Zagreb: Meandar, 2005.
61. Taylor D. *iPresente! The Politics of Presence*. – Durham: Duke University Press, 2020.
62. *The Grotowski Sourcebook* / ed. by: L. Wolford, R. Schechner. – Milton: Routledge, 1997.
63. Turner V. Social Dramas and Stories about Them // *Critical Inquiry*, Vol. 7, No1, On Narrative. The University of Chicago Press, 1980. Pp. 141-168.
64. Ward F. Some Relations between Conceptual and Performance Art // *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. New York, CAA, 1997. Pp. 36-40.
65. Wilson M. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century // *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. New York, CAA, 1997. Pp. 2-3.
66. Wood C. *Performance in Contemporary Art*. – London: Tate Publishing, 2018.

REFERENCES

1. Agamov-Tupicyn V. "Andrej Monastyrskij" [Andrey Monastyrsky]. *Krug obshcheniya* [Circle of communication]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. Pp. 49-56. (In Russ.)
2. Arto A. *Teatr i ego dvojniki: Manifesty. Dramaturgiya. Lekcii. Filosofiya teatra* [The Theater and Its Double: Manifests. Dramaturgy. Lectures. The Philosophy of Theater]. St. Petersburg., Moscow, Simpozium, 2000. (In Russ.)
3. Apostolidès J.-N., Pecorari M. "The Big and Small Theatres of Guy Debord." *The Tulane Drama Review*, vol. 55, no. 1. Cambridge, The MIT Press, 2011. Pp. 84-103.
4. Auslander P. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London, Routledge, 2002.
5. Auslander P. *Theory for Performance Studies*. Milton, Routledge, 2008.
6. Auslander P. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Cambridge, The MIT Press, 2006. Vol. 28, no. 3.
7. Austin J.L. "How to Do Things with Words." *The William James Lectures delivered at Harvard University*. London, Oxford University Press, 1962.
8. Barba E. "The Dilated Body: on the Energies of Acting." *New Theatre Quarterly* No 1. Cambridge University Press, 1985. Pp. 369-382.
9. Barton B. "Intimacy." *Mapping Intermediality in Performance*. R. Nelson, S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, T. Tompkins et al; ed. by: S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam University Press, 2010. P. 46.
10. Batorova A. *The Art of Contestation: Performative Practices in the 1960s and 1970s in Slovakia*. Comenius University of Bratislava, 2019.
11. Benjamin W. *The Arcades Project*. Translated to eng. by H. Eiland, K. McLaughlin. Harvard University Press, 2002.
12. Bharucha R. *Terror and Performance*. London, Routledge, 2014.
13. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012.

A.S. Farenik *Methodology for the Study of Performance
as an Art Form*

14. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon, Les Presses du réel, 2002.
15. Brook P. *The Empty Space*. New York, Touchstone, 1996.
16. Bryzgel A. "Performance Art in East-Central Europe: 1960s to the Post-Communist Era." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 42(3). Cambridge, The MIT Press, 2020. Pp. 95-105.
17. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. New York, Routledge, 2018.
18. Causey M. "The screen test of the double: The uncanny performer in the space of technology." *Theater Journal*, vol. 51, no. 4. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. Pp. 383-394.
19. Dixon S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, The MIT Press, 2007.
20. Dixon S. "Digits, Discourse, and Documentation: Performance Research and Hypermedia." *The Tulane Drama Review*, vol. 43, no. 1(161). Cambridge, The MIT Press, 1999. Pp. 152-175.
21. Dixon S. "Researching Digital Performance: Virtual Practices." *Research Methods in Theater and Performance*. M.B. Gale, H. Nicholson, S. Dixon, R. Mock et al; ed. by: B. Kershaw, H. Nicholson. Edinburgh University Press, 2011. Pp. 41-63.
22. Eco U. "Semiotics of Theatrical Performance." *The Tulane Drama Review*, vol. 21, no. 1. Cambridge, The MIT Press, 1977. Pp. 107-117.
23. Fischer-Lichte E. "Appearing as embodied mind." *Archaeologies of presence*. J. Féral, G. Giannachi, R. Schneider, M. Pearson et al; ed. by: G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks. Milton, Routledge, 2012. P. 112.
24. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [Aesthetics of Performativity]. Per. s nem. N. Kandinskoj, pod obsch. red. D.V. Trubochkina [translated from German by N. Kandinskaya, ed. by D.V. Trubochkin]. Moscow, "Kanon+", 2015. (In Russ.)
25. Glisic I., Puric B. "Art as a Living Archive: Post-1989 Performance Art in Serbia and Russia." *Third Text* 33(2). Milton, Routledge, 2019. Pp. 213-234.
26. Goldberg R. *Iskusstvo performansna: ot futurizma do nashih dnei* [Performance Art: from Futurism to the Present]. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. (In Russ.)
27. Goldberg R. *Performance Now: Live Art for the 21st Century*. London, Thames and Hudson, 2018.
28. Greenberg C. "American Type Painting." *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*. London, Routledge, 1982. Pp. 12-18.
29. Higgins, D. "Intermedia" (reprint). *INTERMEDIA: The Dick Higgins Collection at UMBC*. Maryland, Albin O. Kuhn Library & Gallery, 2003. Pp. 36-43.
30. Howell A. *The Analysis of Performance Art: a Guide to its Theory and Practice*. London, Routledge, 2013.
31. Ihde D. *Bodies in Technology*. University of Minnesota Press, 2002.
32. Jones, A. "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation." *Art. Journal / Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*. Vol. 56, no. 4. New York, College Art Association, 1997. Pp. 11-18.
33. Kaye N., Monk M. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London, Routledge, 2006.
34. Kaitavuori K. *The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships*. London, Bloomsbury Publishing, 2018.
35. Kattenbelt C. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity." *Mapping Intermediality in Performance*. R. Nelson, S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, T. Tompkins et al; ed. by: S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam University Press, 2010. Pp. 27-29.
36. Kershaw B. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London, Routledge, 1992.
37. Kirby M. "On Acting and Non-acting." *The Tulane Drama Review*, vol. 16, no. 1. Cambridge, The MIT Press, 1972. pp. 3-15.
38. Kirby M. "The New Theater." *The Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 2. Cambridge: The MIT Press, 1965. Pp. 23-43.
39. Kirshenblatt-Gimblett B. *Destination Culture*. University of California Press, 1998.
40. Lefebvre A. *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smith. Oxford, Blackwell, 1991.
41. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theater*. Translated to eng. by K. Jürs-Munby. Milton, Routledge, 2006.
42. McAuley G. "Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator." *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 2005. Vol. 25. Pp. 27-51.
43. Mock R. "Introduction." *Performing Processes*. R. Mock, C. Roberts, T. Lopez, K. Malpede et al; ed. by: R. Mock. Bristol, Intellect Books, 2000.
44. Nauha T. "Performance art can't be taught." *Performance Artist's Workbook: On teaching and learning performance art – essays and exercises*. R. Lagenbach, A. Arlander, H. Järvinen, P. Porkola et al; ed. by: P. Porkola. University of the Arts Helsinki, Theatre Academy and New Performance Turku, 2017. Pp. 61-70.
45. Parker-Starbuck J., Mock R. "Researching the Body in/as Performance." *Research Methods in Theatre and Performance*. M.B. Gale, H. Nicholson, S. Dixon, R. Mock et al; ed. by: B. Kershaw, H. Nicholson. Edinburgh University Press, 2011. P. 212.
46. Phellan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London, Routledge, 1993.
47. Piccini A., Kershaw B. "Practice as research in performance: from epistemology to evaluation." *Digital Creativity*, vol. 15, no. 2. London, Routledge, 2004. Pp. 86-92.
48. Rancière J. *The Emancipated Spectator*. Translated to eng. by G. Elliott. New York, Verso, 2021.
49. Rayner A. "E-scapes: Performance in the Time of Cyberspace." E. Fuchs, U. Chaudhuri. *Land/Scape/Theater*. University of Michigan Press, 2002. Pp. 350-370.
50. Rozin V.M. *Vvedenie v shemologiju: shemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii* [Introduction to Schemology: Schemes in Philosophy, Culture, Science, Design]. Moscow, Knizhnyj dom "LIBROKOM", 2011. (in Russ.)
51. Schechner R. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
52. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. 4th Edition. Milton, Routledge, 2020.
53. Schechner R. *Performance Theory*. Revised and Expanded Edition. New York, Routledge, 2003.

А.С. Фареник *Методология исследования перформанса
как формы искусства*

54. Schechner R. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London, Routledge, 1993.
55. Schechner R. "The New Establishment? Fragments of the TDR Theatre Conference." *The Tulane Drama Review*. Vol. 10, no. 4. Cambridge, The MIT Press, 1966. Pp. 109-129.
56. Shepherd S., Wallis M. *Drama/Theatre/Performance*. Milton, Routledge, 2004.
57. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. (In Russ.)
58. Schtein S.Yu. "Metodologicheskaya deakkumulyaciya znanij v iskusstvovedenii" [Methodological deaccumulation of knowledge in art studies]. *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies"*, 2019, no 1, pp. 98-107. (In Russ.)
59. Sotelo Castro L.C. *Participation Cartography: Performance, Space, and Subjectivity*. University of Northampton, 2009.
60. Šuvaković M. *Mapiranje tijela/tijelom = Mapping of the body/with the body*. Translated to eng. by S. Kragulj. Zagreb, Meandar, 2005.
61. Taylor D. *iPresente! The Politics of Presence*. Durham, Duke University Press, 2020.
62. *The Grotowski Sourcebook*. Ed. by L. Wolford, R. Schechner. Milton, Routledge, 1997.
63. Turner V. "Social Dramas and Stories about Them." *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1, On Narrative. The University of Chicago Press, 1980. Pp. 141-168.
64. Ward F. "Some Relations between Conceptual and Performance Art." *Art Journal*, vol. 56, no. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. New York, CAA, 1997. Pp. 36-40.
65. Wilson M. "Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century." *Art Journal*, vol. 56, no. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. New York, CAA, 1997. Pp. 2-3.
66. Wood C. *Performance in Contemporary Art*. London, Tate Publishing, 2018.