

Вера Алексеевна Замыслова

Vera Alekseevna Zamyslova

аспирант, НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)

postgraduate student, NRU Higher School of Economics (Moscow, Russia)

vzamyslova@hse.ru

СИТУАЦИЯ ПЕРФОРМАНСА: К ВОПРОСУ АНАЛИЗА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ЯВЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

THE SITUATION OF PERFORMANCE ART: TOWARDS AN ANALYSIS OF MULTIDISCIPLINARY PHENOMENA IN CONTEMPORARY ART

Статья посвящена методологической проблеме анализа перформанса как междисциплинарного явления, размывающего границы между искусством и повседневностью. Цель исследования заключается в разработке аналитического инструментария на основе социологической теории фреймов Ирвинга Гоффмана. Материалом послужили практики современного искусства, рассматриваемые в парадигме performance studies. Основной метод исследования – фрейм-анализ, позволяющий реконструировать условные «рамки», определяющие ситуацию перформанса. В результате применения данного подхода автор выявляет механизмы конституирования и трансформации специфической ситуации, определяя динамическое соотношение её ключевых элементов: места, действия и зрителя.

Ключевые слова: перформанс, современное искусство, теория фреймов, Ирвинг Гоффман, performance studies, междисциплинарность, зритель

Для цитирования: Замыслова В.А. Ситуация перформанса: к вопросу анализа междисциплинарных явлений в современном искусстве // Артикульт. 2026. №1(61). С. 61-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-61-75

The article addresses the methodological problem of analyzing performance as an interdisciplinary phenomenon that blurs the boundaries between art and everyday life. The aim of the study is to develop an analytical framework based on the sociological frame theory of Erving Goffman. The research material comprises contemporary art practices examined within the paradigm of performance studies. The primary research method is frame analysis, which allows for the reconstruction of the conditional «frames» that define a performance situation. By applying this approach, the author reveals the mechanisms of constitution and transformation specific to this situation, determining the dynamic relationship between its key elements: space, action, and the spectator.

Keywords: performance, contemporary art, frame analysis, Erving Goffman, performance studies, interdisciplinarity, spectator

For citation: Zamyslova V.A. “The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art.” *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 61-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-61-75

Произведение искусства имеет ряд собственных, уникальных признаков, которые отделяют его от повседневных объектов. Список таких признаков включает, но не ограничивается: использование определенных медиумов и методов, характерных для художественного производства, наличие символического или концептуального значения, нахождение в определенных условиях, не свойственных повседневности, признание статуса группой профессионалов и т.д. Эти признаки можно рассматривать как границы художественного и повседневного, несмотря на то, что часть из них являются осязаемыми и физическими, а другая часть – только умоглядными, увидеть которые нельзя. Так, границей физической могут выступать институциональные и формальные признаки: стены музеев, залов выставок, галерей или мастерские художников. Примером границы метафизической может быть символическое и концептуальное наполнение: все, что имеет отношение к вопросам эстетики, иконографии, знаков и их малейших изменений. То есть все то, что делает предмет именно искусством. Велосипедное колесо, прикрученное к деревянной табуретке, гигантские бетонные строительные блоки, расставленные на пустынном поле с равным удалением друг от друга, деревянные стулья и табуреты, которыми завален проход в переулок. Что-то, что выбивается из привычного, то, чего не должно быть в этом месте или то, что используется не так, как обычно, – является причиной заподозрить вмешательство иного предмета (возможно, вовсе не искусства, но уже и не повседневного). А также – заявление художника как

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

жест надления предмета художественной ценностью: например, Марсель Дюшан и его рэди-мейды – акт воли автора, возвышающий бытовой предмет в статус искусства [The Definitively 1991]. Еще менее улавливаемая граница, но также релевантная – идея сама по себе [LeWitt 1967]: не реализованная и представленная в виде описания, инструкции или эскиза.

Однако все эти и другие границы актуальны в случае, если сам объект осязаем: имеет материальную форму или образ. Даже инструкции и описания концептуалистов или группы Флюксус имеют форму текста: книг, объявлений, брошюр, каталогов. Но если в качестве объекта искусства возникает вовсе не физический предмет, а действие, перформанс, совершаемый художником или его помощниками – где тогда проходят подобные границы? Действие прежде всего связано с движениями тела, вне зависимости от того, претендуют ли они на хореографию, то есть нечто специально придуманное, или, напротив, вторят самым простым движениям. Ведь и в том, и в другом случаях исполнитель совершает движения, которые позволяет ему физиология человеческого тела и даже больше: в отличие от профессионального спорта или того же танца (например, балета), в перформансах редко встречается что-то, что требует значительных или уникальных навыков. Другими словами, если представить себе перформанс как набор действий, получится банальное перечисление: художник ходил, сидел, стоял, бегал, прыгал и т.д. Но, если художественные действия по своей форме идентичны повседневным действиям, как иначе определить границы? Где будет окончание повседневного и начало художественного движения, если движение само по себе не сильно меняется или не меняется вовсе?

С одной стороны, ответ на этот вопрос может оказаться простым и мало отличимым от аналогичного вопроса к материальному объекту: начало и конец перформанса могут быть каким-либо образом регламентированы, тем самым и оформляя область художественного. Такими регламентами будет расписание или специальное видимое ограничение места действия. Но, с другой стороны, подобные попытки ориентироваться на регламенты лишь формализуют область исследований, предлагая работать с перформансом, как фактом, не обращая внимание на его рамки и границы.

Вопросы теории к феномену перформанса

Теория и критика перформанса за всё время своего развития обращалась к феномену перформанса с несколькими основополагающими вопросами. Одним из центральных – это вопрос влияния и места перформанса в контексте современного искусства вообще и движения против коммодификации в частности. Эта линия получает развитие хронологически раньше остальных и следует за заявлениями об эгалитаризме искусства в 1950-х–1960-х гг. Наиболее полная и содержательная критика коммерциализации искусства и противопоставления ей перформанса принадлежит американскому куратору Люси Липшард, которая в ряде статей 1970-х гг. исследовала активистский и политический потенциал перформанса, подчеркивая нематериальную природу явления и его связь с контекстом [Lippard 1973]. Сама по себе нематериальность рассматривалась как доказательство критического потенциала перформанса и того, что возводит его на позицию одного из самых бескомпромиссных вариантов художественной практики. Искусствовед Пегги Фелан доводит идею о главенстве нематериальности до онтологической неуловимости, называя это “не-отмеченностью перформанса” [Phelan 1993]: его невозможно уловить и любые попытки этого будут являться принципиальным нарушением его основ – это и является неоспоримым преимуществом перформанса перед любым другим видом искусства. Однако к XXI веку потенциал нематериальности перформанса не оправдал возлагаемых на него надежд и уже не является примером победы над капиталистическим устройством искусства. В книге “Художник за работой: сближение искусства и капитализма” словенская философ Бояна Кунст рассматривает перформанс как пример художественной работы, совершаемой в условиях позднего капитализма: неуловимость и нематериальность теперь становится еще одним подтверждением работы экономики внимания. Присутствие зрителя и художника в моменте создания перформанса больше не является актом сопротивления системе – это такой же товар, как и любой материальный объект [Kunst 2015]. Марина Гржинич определяет перформанс и капитализм через “некрократизм”: условие, при котором жизни одних людей напрямую зависят от смерти других, а технологии AI и VR становятся средами переопределения

телесности [Gržinić 2014]. Таким образом, то, что изначально считалось важнейшим достижением нового типа художественной практики, достаточно быстро (не прошло и половины столетия) становится частью системы капитализма.

Следующей областью внимания теории в перформансе становится феноменология. Один из самых влиятельных авторов здесь – немецкая исследовательница театра Эрика Фишер-Лихте. Для нее перформанс – прежде всего событие и со-присутствие, с важной созависимостью трёх главных признаков: исполнителя, зрителя и времени [Фишер-Лихте 2015]. Фишер-Лихте не интересуется эффектом перформанса или его ролью в институциональной теории: ее интересует, как перформанс происходит, что в нем случается и кто в нем участвует. Важно действие само по себе, его процессуальность, телесная выразительность и продолжительность – то есть все то, что возможно вместить в значение слова исполнять (*perform*). Фишер-Лихте показывает, как можно рассматривать перформанс сам по себе, игнорируя различные варианты его понимания – лингвистические, социологические, театральные, танцевальные. Перформанс для нее – это поле глубоко междисциплинарное и потому не сводимое к чему-то одному.

Эта идея, но не сформулированная так четко, лежит в основе исследований американского театрального режиссёра Ричарда Шехнера: он обращается к прояснению трансформативного потенциала перформанса. Его главный исторический референс – древние ритуалы коренных народов [Шехнер 2020]. Подобная антропологическая оптика приводит к определению “прото-перформансов”: всех эзотерических и религиозных действий, занимавших особую нишу в жизни социума. В оппозицию к ним Шехнер ставит бытовые или повседневные ритуалы: утреннего умывания, приемов пищи и т.п. Последние воспроизводят лишь норму или рутину, тогда как “прото-перформансы” претендовали на глубинные изменения всей ситуации в целом, оказывая влияние на включенных и все общество. Для Шехнера это признак и современных практик, и поэтому его интересует то, как создаются подобные ритуалы, что и кого они включают, какие договоренности существуют между всеми участниками и теми, кто остается во внешнем мире.

Однако то, что Шехнер считает примерами рутины, также включается в исследования перформанса. Американский философ Джудит Батлер в книге “Проблемный гендер” показывает, как постоянное цитирование социальных норм конституирует субъекта общества [Butler 1999]. Батлер основывается на лингвистическом понимании перформативности [Austin 1975], но многие ее тезисы связаны с телесными проявлениями, закрепленными в памяти и истории. Если Шехнер не видел в повседневном трансформативного потенциала, то Батлер показывает, что он соответствует самым банальным действиям человека. Ее тезисы, которые на первый взгляд удалены от ключевых вопросов теории перформанса в искусстве и имеют большее отношение к исследованиям гендера в контексте социологии, философии и культурологии, создают напряжение в уже вроде бы решенном вопросе, поставленном Шехнером. Если трансформативный потенциал характеризует лишь прото-перформансы и современные практики, то нет и проблемы разделения художественного и повседневного. Однако Батлер показывает, что повседневное не менее трансформативно, не менее искусственно и не менее конструировано, а значит, на этом уровне не сильно отличается от художественных практик. А так как перформанс, возможно, сильнее любого другого искусства связан с повседневностью, указание Батлер на самовоспроизводство систем через повторяемость стереотипных действий является столь же важным аргументом, как и определение прото-перформативности.

Это указание приводит к реэнактменту, ставшему популярным на рубеже XX–XXI вв. Если попытаться кратко сформулировать определение, реэнактмент – это перформанс, основанный на повторении ранее созданного перформанса, предлагающий пережить уже случившееся. Если у Батлер существует “цитирование нормы”, то реэнактмент является “цитированием жеста”. Критик Ребекка Шнайдер определяет его как материальный архив, передаваемый через тело художника [Schneider 2011]. То есть, кроме размышлений о том, какой эффект создают повторения чего-то, раньше случившегося, эта линия теории подступает к вопросам архивации и репрезентации перформанса: к началу XXI века эти вопросы почти окончательно пресекают стремления оставить перформанс в зоне принципиально не-отмеченного.

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

Не только Шехнер, Батлер и Шнайдер обращаются к вопросам ситуаций, которые представляет из себя перформанс: тема взаимоотношений между объектом искусства и зрителем становится важным этапом для теории конца XX века. В 1997 году французский куратор Николя Буррио в статье “Реляционная эстетика” постулирует поворот искусства от создания единственного уникального объекта к событийности и конструированию ситуаций [Буррио 2016]. Включая в свои примеры инсталляции, сайт-специфик работы и непосредственно примеры перформансов, Буррио утверждает, что в них происходит включение зрителя и его активация через различные инструменты интерактивности, предлагаемые художниками. Эстетическая теория Буррио становится одной из важных в развитии идей со-творчества, со-производства и вклада каждого зрителя в работу художника. Несмотря на то, что это не было чем-то новым и последующие исследователи неоднократно указывали на различные примеры из художественных практик предыдущих десятилетий, именно в 1990-е гг. “создание ситуаций” ставят в оппозицию к нарочито дорогому и салонному искусству художественного рынка, представленного художниками вроде Джеффа Кунса, Такаси Мураками или группы Young British Artists (Сара Лукас, Трейси Эмин, Демиен Хёрст, Гэри Хьюм, Стивен Парк, Дженни Савиль и др.).

Следом за реляционной эстетикой появляются более фундаментальные исследования, которые можно рассматривать и как развитие идей Буррио, и как дискуссии с его тезисами. Американский искусствовед Клер Бишоп критикует реляционную эстетику за отсутствие четко определенных признаков описываемых произведений-ситуаций и общую невнятность аргументации автора, построенную в основном на заявлениях. В книге “Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства” Бишоп предлагает исторический очерк вовлекающих художественных практик, определяя хронологию развития в XX–XXI вв. С теоретической точки зрения она показывает потенциал перформансов в создании ситуации соучастия и то, как по-разному художники подходят к этой идее [Бишоп 2018].

И Бишоп, и Буррио выделяют вопрос продолжительности как один из основных для всего “искусства соучастия” и перформанса в частности: продолжительное действие, оформленное в одно произведение, на самом деле может включать огромное количество меньших и не всегда напрямую связанных друг с другом событий. Да и общая продолжительность может быть от нескольких минут до нескольких лет. Эту продолжительность отдельно исследует искусствовед Грант Кестер в книге “Ситуации общения: сообщество и коммуникация в современном искусстве”: он определяет, что только увеличение времени может создать нечто действительное, устойчивое и направленное на длительный эффект [Kester 2004]. Разбирая примеры различных художественных проектов, Кестер определяет их как коммуникативное искусство – как и у Буррио не всегда напрямую перформансы, но скорее мультидисциплинарные произведения-события, состоящие из ряда отдельных ситуаций, между которыми возможны временные промежутки. Основной тезис автора связан напрямую с предметом его исследования – количество времени, которое длится проект, влияет на формирование и укрепление связи зрителей-участников и создания новых форм социального взаимодействия.

Резюмируя этот краткий анализ основных векторов развития теории перформанса, видно, как к времени рубежа столетий разные исследователи подошли к понятию ситуации и необходимости разбирать то, из чего она состоит и что ее характеризует. Во вступлении к своей книге “Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства” Клер Бишоп задавалась вопросом о том, как же понять, какая из многочисленных ситуаций, в которых происходит взаимодействие художника и зрителя, является искусством, то есть обладает художественной ценностью, а какая – нет. Аналогично этому вопросу, оставленному без ответа, другие исследователи также избегали попыток прояснения вопроса границ, предлагая или обобщенные и формальные критерии, или – напротив – фокусируясь на более точечных и нюансированных деталях. В основном это вопросы о том, в каких отношениях находился и находится перформанс с историей искусства, социумом, политикой, капитализмом, иными формами искусства. Но и в случае, если исследователь не был заинтересован темой отношений или ситуаций, он все равно прямо или косвенно указывал на наличие некоего пространства внутри, где есть собственные правила и специфика действий. Всё это неминуемо приводит к социологической оптике, которая работает с темами взаимодействия, отношений и ситуаций в широком контексте человеческого

общества. Наша задача: показать потенциал ее применения к теории перформанса, произведя анализ нескольких произведений.

Место и ситуация перформанса

Социолог и философ Ирвинг Гоффман в статье 1974 года «Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта» [Гоффман 2003] предлагал рассматривать наличие специфических признаков изменений внутри ситуаций и отношений, как фреймы – наборы правил, по которым человек может ориентироваться и менять свое отношение к происходящему вокруг. Как только меняется ситуация, человек меняет собственное поведение, соответственно, – от ситуации прежде всего зависит то, как человек себя ведет: как он говорит, как смотрит и как воспринимает все, что находится рядом [Гоффман 2003, с. 68]. Уникальные черты или условия ситуации редко или почти никогда не будут представлены эксплицитно, не будут иметь явных физических границ, но тем не менее будут накладывать условия существования для любого, кто будет входить в ту или иную ситуацию.

Перед тем, как перейти к анализу границ перформанса с точки зрения ситуаций, необходимо также оговориться, что действия художников многосоставные, то есть сложны для понимания, а значит, применение к ним только одного метода было бы непростительной ошибкой. Однако в этой статье стоит задача показать то, как перформанс взаимодействует с ситуацией, в которой появляется, как изменяет ее, и как проявляются его рамки. Именно поэтому здесь предлагается использовать теорию Ирвинга Гоффмана и производить анализ произведений через понятие фреймов.

Итак, следует обратиться к перформансу как к определенной ситуации социального взаимодействия, то есть предположить, что перформанс – отдельный фрейм. Несложно представить себе ситуацию, когда искусство остается незамеченным и нераспознанным. Однако возможно представить себе и иную ситуацию, когда искусство оказывается распознано.

Заметить что-то странное, выделить из общего происходящего то, чего быть не должно, нам помогает опыт и привычки: мы ранее уже могли оказываться в такой же или подобной ей ситуации, или минимум знать о ее существовании. В этом случае шанс того, что ситуация будет распознана – гораздо выше. Человек обладает привычкой обращать внимание на поведение окружающих и ориентироваться в незнакомой обстановке по тому, как ведут себя те, кто находится рядом с ним. Это то, что можно назвать поведением, приличествующим ситуации: не всегда очевидные, но считываемые нормы поведения благодаря всеобщей подстройке друг под друга [Гоффман 2003, с. 61]. Отсюда можно сделать вывод, что узнавание перформанса среди любых других ситуаций происходит благодаря опыту человека, ранее или находившегося уже в подобной ситуации, или знающего о ней. Здесь необходимо оставить за скобками то, что каждый перформанс содержит собственные признаки, может быть частью определенного направления и репрезентировать определенные художественные стратегии.

Ответ на вопрос «что происходит» часто начинается с прояснения того, где все происходит, и художники используют это в перформансе особенно часто. И это не удивительно: как уже замечалось выше, отдельно в действиях внутри перформанса редко встречается что-то невероятное.

Однако для перформанса место будет не просто важным критерием или первичным критерием – оно будет критерием концептуальным. Если представить, что объекту искусства редко приходится выбирать место экспонирования из-за особенностей материалов и техник, часто требующих определенных искусственно созданных условий, то перформанс – напротив, не связан с местом на этом уровне. Перформанс может возникнуть где угодно, и поэтому там, где он возникает – определяется специально. Андреа Фрейзер в перформансе «Главные моменты из жизни музея: Беседа в галерее», прошедшем в 1989 году в Филадельфийском музее искусств, появляется в образе экскурсовода в стенах музея, однако проводит группу слушателей по нетипичным для экскурсий местам: туалетам, кафе, холлу музея с фонтаном и т.д. Критика институций, которая является темой этого перформанса, не просто происходит в самой институции, но в тех ее частях, которые связаны с различными вопросами финансирования и редко замечаются посетителями. Кроме этого, за счет того, что Фрейзер отыгрывала «стандартного» экскурсовода музея, речь которого весьма чопорна и полна цитатами, ее обращение к

банальным объектам изменяло и само место. Привычные для описания произведений искусства, выверенные фразы Фрейзер обращались к банальным и повседневным объектам, таким образом переводя на них и фокус внимания.

Если Фрейзер переключала фокус внимания через использование привычной в музее практики к непривычным объектам, то Ив Кляйн во время вернисажа выставки “Пустота” – полностью исключил объекты из пространства. Перформанс, проведенный 28 апреля 1958 года в галерее Ирис Клер, был сделан как реальный вернисаж: посетителям подавали специальные коктейли, приветствовали и предлагали ознакомиться с экспозицией. Экспозицией была выкрашенная в единый цвет галерея: стены, полы, потолок и даже ковер на полу были белого цвета [Poinsot 2008, pp. 255-262]. Кроме этих предметов в помещении ничего не было, если не считать самих пришедших. Вернисажный характер ситуации поддерживался сразу несколькими способами: во-первых, все происходило в галерее искусства, о чем было известно приглашенным. Они, в свою очередь, имели пригласительные билеты, где было указано время, место, название выставки и имя художника. Но внутри самой галереи ничего не было: никакого объекта, никакого текста, никакого объяснения происходящего. Ив Кляйн сконструировал только ситуацию, в которой человек, в ожидании встречи с произведением, ведет себя “подобающе”. То есть произведением являлась сама ситуация вернисажа, которая была лишь подчеркнута местом, специфическим для показов искусства. Этот вывод также подтверждает то, что Кляйн на время своего вернисажа закрыл привычный и основной вход в галерейное пространство, заставив посетителей проходить через маленькую дверь, расположенную в соседнем подъезде.

Кляйн, как художник, в работах которого особым значением обладает то, как сделано произведение, уже показывает, что место само по себе, сколь бы важным оно не было, не способно самостоятельно произвести ситуацию. В “Пустоте” происходит расширение рамки события, связанное с фигурой и ролью зрителя: через необходимость пользоваться иным, непривычным входом в галерею, через отсутствие какого-либо материального объекта внутри, зритель невольно становится участником ситуации, а не просто наблюдает ее со стороны.

Зрители и участники ситуации

Стратегия изменений характера ситуации и расширения ее рамок является постоянной переменной: не только потому, что в каждом отдельном перформансе есть собственные выстроенные отношения между всеми составляющими процесса, но и потому, что каждую идею художники применяют на различный контекст, тем самым внося в нее изменения. Если Ив Кляйн в 1950-х и 1960-х гг. в Париже существовал в мире небольших частных галерей, то уже на рубеже XX–XXI вв. ситуация меняется: основными “сценами” становятся крупные институции. Если Кляйн создает альтернативную ситуацию, подобную реальной, режиссирует все так, что между условной темой (вернисажем) и местом проведения (галереей) нет никакого противоречия, то к началу XXI века реальные ситуации начинают появляться в нетипичных местах. Помещенный внутрь такой нарочитой искусственности зритель оказывается буквально на сцене, то есть его роль становится одновременно и активной, и непредсказуемой.

В перформансе «Шепот Татлина №5» 2008 года кубинской художницы Тани Бругера конная полиция появилась внутри Турбинного зала галереи Тейт Модерн в Лондоне. Здесь в фокусе внимания оказывается ситуация выставочного пространства и те изменения, которые в ней происходят в ходе исполнения запланированного перформанса.

Люди, которые в тот момент оказались внутри музея, были вовлечены в процесс разыгрывания разгона демонстрантов, применяемого во время несанкционированных митингов. В течение всего времени выступления конные полицейские по-разному вторгались в группы людей, разгоняя их и сгоняя определенным образом. Случившуюся ситуацию можно описать так: выставочное пространство стало на время испытательной ареной для воспроизведения тактик конной полиции, где роли толпы исполнялись группами присутствующих внутри зрителей. При этом все понимали определенные границы, в которых заключалась условность ситуации: никто на самом деле никого не разгонял, никто на самом

деле не воспринимал никого как нарушителей. Осознания такой условности не произошло бы, если бы перформанс не случился в музее.

Как вели себя люди внутри этой ситуации? Первоначально, до появления полицейских, посетители Турбинного зала размещались внутри пространства достаточно свободно, расходясь по разным его частям. Как только появились полицейские на лошадях и привлекли внимание, многие зрители стали приближаться к ним, чтобы их рассмотреть: ведь конная полиция – нечастый гость в музее. Однако, когда полицейские начали активно взаимодействовать с собравшейся толпой, люди внутри этой толпы начали испытывать тревогу, стараясь держаться подальше от лошадей: все-таки, несмотря на присутствие в музее, перед ними были большие животные, которые разгоняли и сгоняли их в пространстве [Schwartz 2012]. Гоффман указывает, что, в зависимости от фрейма, роль участника может быть изменена: так в разных ситуациях роли могут быть то активными, то пассивными, что также зависит от изменяющихся условий их восприятия. Если учитывать то, что человек внутри новой для него ситуации будет ориентироваться на реакцию окружающих, то поведение посетителей Турбинного зала будет зависеть от того, как ведут себя исполнители.

Условия перформанса Тани Бругера предполагали несколько последовательно меняющихся ситуаций, отмеченных выше, в которых менялись и роли присутствующих. В первой ее части речь шла скорее о внимательном наблюдении, которое может быть присуще феномену зрительства. Роль зрителя имманентна музею: через это определение выделяется основная функция посетителя музея – он зрит, то есть смотрит, визуально воспринимает происходящее. Зритель сдержан в проявлениях телесности: он может искать лучшие ракурсы, чтобы найти удачную для рассмотрения точку, приближаться или отдаляться от объектов, но при этом, оставаясь с ними на определенной, допустимой дистанции. Как только полицейские перешли к активному взаимодействию, функция наблюдения перестала быть актуальной: допустимая дистанция была снята через действия объектов наблюдения, то есть конных полицейских. Все те, кто подошел посмотреть на полицейских, оказались внутри исполнения постановочного разгона демонстрантов, следовательно, стали участниками этого действия. Для Гоффмана не существует никакого другого определения внутри фрейма, кроме как «участник»: с его точки зрения, невозможно не участвовать в ситуации, если находиться внутри нее [Гоффман 2003, с. 85]. Бездействие здесь также воспринимается как действие, так как ставится вопрос о выборе типа поведения. И, в отличие от ситуации искусства с центральным положением внутри нее физического объекта наблюдения, ситуация перформанса создает участника. Пример перформанса Бругера, как и перформанса Кляйна, показывает, что те, кто еще недавно воспринимал себя как зрителей, с определенного момента больше ими не являлись.

Ситуация внутри ситуации: переключения и настройки

Почему участники перформанса, случившегося в Турбинном зале, не стали вести себя как демонстранты, подыгрывая полицейским, или не убежали, испуганные применяемому к ним насилию? Ведь ситуация, правила которой они приняли или были вынуждены принять, – именно разгон демонстрантов, то есть действие, направленное на насильственное очищение пространства от участников. Причина кроется в условиях: люди изначально не восприняли полицейских на лошадях как возможную угрозу их безопасности, потому что они находились внутри музея. Их социальный опыт логично указывал им, что в музее не может появиться настоящая конная полиция, которая сочтет их за нарушителей порядка, что если внутри музея и возникает конная полиция, то так задумано специально. Лошади и полицейские, перенесенные в ситуацию музея, воспринимаются через условности и интерпретации, как диковинные, удивительные объекты, наподобие любого другого экспонируемого здесь предмета. Конная полиция привлекла к себе внимание как к чему-то удивительному и необычному, но не отменила ситуацию внутри музея.

Затем ситуация снова меняется: полицейские дождались, когда вокруг образовалось определенное количество людей, стоящих рядом друг с другом, и только тогда перешли к активным действиям. Люди в толпе уже не были дистанцированы от наблюдаемого ими, они оказались вовлечены внутрь ситуации:

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

именно они и были той «толпой демонстрантов», были вынуждены двигаться, отходя от наскакивающих на них коней, и перемещаться вслед за остальными в толпе. Этот переход сопровождается изменением в типе участия зрителей, а значит, и переход в новую ситуацию. Так, на одном примере вскрываются последовательно три фрейма, которые дополняют друг друга, как новые условия, которые накладываются на предыдущие: изначальная ситуация музея, появление в ней неожиданного и привлекающего внимание объекта, а за ней – изменение в отношениях зрителей под воздействием действий перформеров.

Рассмотрим иной по характеру пример перформанса, в котором, в отличие от «Шепота Татлина № 5», почти ничего не происходит: «Хорошие чувства в хорошие времена» Романа Ондака – перформанс, проводимый неоднократно в разных местах в начале XXI века. Впервые он был показан в 2003 году перед входом в Художественный музей Кельна. Этот пример важен также и как пример перформанса-партитуры, когда художник прописывает сценарий или условия воспроизведения произведения, и далее оно может случиться уже без его непосредственного присутствия. «Хорошие чувства в хорошие времена» представляет из себя очередь из нескольких человек, которые ведут себя соответственно разыгрываемой ситуации и на возможные вопросы людей отвечают изнутри собственной роли. Ондак устанавливает рамки: очередь должна быть всегда связана с любым из мест искусства, будь то музей, галерея или, как в 2004 году, временные павильоны ярмарки Frieze. Также художник предлагает создавать ситуации не только в логичных для очереди местах, таких как входные зоны, но и, например, между переходами зрительных залов или перед каким-либо произведением. Время исполнения занимает 40 минут, однако оно может быть повторено несколько раз за один день [Ondák 2004, pp. 180-181, 198].

В 2003 году семь человек появились перед входом в музей Kölnischer Kunstverein в Кельне и простояли там на протяжении 40 минут, не двигаясь с места и не проявляя никакой иной активности. Такое расположение группы людей – хорошо знакомый образ ожидания, который становился поводом для сомнений: куда стоят и чего ждут эти люди, стоит ли присоединиться к ним. У Ондака очередь носит искусственный характер, как и разгон демонстрантов у Бругеры: исполнители делают вид и их главная задача – стать барьером для окружающих. Прежде всего барьером для внимания, то есть той самой ситуацией внутри ситуации, которая меняет привычные рамки, а также создает новые. Очередь в музей или очередь перед дверями любого общественного пространства – не редкость в повседневном опыте человека. Очередь может возникнуть по разным причинам: из-за ажиотажа и желания одновременно большого числа людей пройти внутрь, из-за существующего регламента пространства, из-за системы пропускного контроля, когда поток желающих превышает количество контролирующих сотрудников и так далее. То есть первоначально в очереди Ондака нет ничего необычного: художник не сделал из очереди театральное представление, подчеркнув в ней скуку и будничность для восприятия, не гиперболизировал ее какими-либо способами.

Первичный фрейм – ситуация входа в музей – не являлся подсказкой к узнаваемости перформанса. Точнее, он не работал настолько безотказно, как в примере перформанса Тани Бругера работал Турбинный зал Тейт Модерн. Наоборот, он запутывал. Очередь возможно представить перед входом в музей. В 2003 году за 40 минут в здание музея зашли несколько человек. Часть зашедших, пытаясь понять происходящее, ненадолго останавливались: кто-то пытался узнать у стоящих о верности своего первого впечатления, кто-то недоуменно проходил мимо, замечая, что за стеклянными дверями никого нет и никто не сдерживает людей снаружи [Ondák 2004, p. 183]. Все эти сценарии поведения указывают и на сложность распознавания, и на ощущения обмана восприятия: если это не очередь на вход в музей, тогда что это?

В тот момент, когда появляется понимание нелогичности происходящего, наступает момент смены фрейма: когда «определенная деятельность, уже осмысленная в терминах базовой системы фреймов, трансформируется в иной, с точки зрения участников, вид деятельности, <...> происходит систематическая трансформация субъектов, действия, предметов, уже осмысленных в некоторой схеме интерпретации» [Гоффман 2003, с. 104]. Такую трансформацию Гоффман называет переключением – наслаивание нового фрейма на уже существовавший и преобразование смысла происходящего [Гоффман 2003, с. 105-106].

Не только ситуация перформанса, но вообще ни одна из известных ситуаций не может иметь только один фрейм, но всегда есть основной фрейм – то есть тот, который главенствует среди остальных [Гоффман 2003, с. 106]. И в примере перформанса Тани Бругера, в примере очереди Ондака основной фрейм – это музей и опыт пребывания внутри него: именно он оказывает влияние на восприятие происходящего и на возникновение подозрений, которые приводят к переключению и пересмотру всей ситуации. Несмотря на то, что основной фрейм у Бругеры и Ондака работает по-разному, он будет одинаковым из-за важности места: с него будут начинаться описания, он будет генеральным условием, тогда как все остальные будут им определяться. Переключение и там, и там будет работать потому, что ситуация перформанса входит в диссонанс с ситуацией места. Другими словами, ситуация перформанса – это всегда что-то нелогичное, что-то, чего не должно было произойти в известной всем ситуации.

Перформанс вне ситуации музея: церемонии

Если у Кляйна проявлялась сверхчувствительность и нечто экстраординарное, а у Бругеры – вызов и резкое несоответствие места действию, то Ондак нивелирует все составляющие ситуации и предлагает наименее очевидную границу будничности. Но все они пока являются примерами перформансов, происходящих внутри музейных и галерейных стен. При общем ощущении мимикрии “Очереди” Ондака, расположенной перед входом в здание, она принадлежит все же музею, а не улице: не зря Ондак не пытался воспроизвести этот перформанс рядом с иными общественными пространствами, а в некоторых случаях и вовсе помещал происходящее внутрь экспозиций, выстраивая линии ожидания посреди залов. В отличие от него показательная сценическая искусственность действий в перформансе Бругеры контрастирует с окружением, создавая ситуацию, где улица возникает внутри музея. Но что произойдет с ситуацией перформанса, если поменять местами слагаемые: что, если место действия не будет принадлежать миру искусства, а действия художника будут намекать на пространство искусства?

Если бегло рассмотреть историю перформанса через типологию мест, где они случались, то набор основных фреймов может быть таким: ситуации в частных квартирах, ситуации улиц городов или пригородных зон парков и лесов, заброшенных зданий, сквотов и, наконец, ситуации в общественном транспорте. Каждый из этих фреймов будет первичным слоем для переключения социального взаимодействия, основой для возникновения ситуаций, которые работают как фрейм. Но каждый из этих фреймов менее стабилен, чем фрейм музея, потому, что в социальном опыте эти изначальные ситуации не связаны с искусством, и встреча с ним там не такая частая, как в музее.

Например, в этих ситуациях можно сразу оспорить привычную для искусства фигуру зрителя, который наблюдает с дистанции. В указанных выше примерах чаще можно встретить другие социальные роли. На улице встречается прохожий – его функция: идти, перемещаться, двигаться из одной точки в другую. В транспорте мы встречаем пассажира, находящегося в ожидании перемещения в другое место. Учитывая только эти условия – условия смены роли участников основного фрейма – уже возникает проблема, связанная с множественностью вариантов реакций. Так, например, возможно восприятие чего-то необычного, происходящего на улице просто как странной случайности, момента «городского сумасшествия», а вовсе не перформанса как произведения искусства. Существует ли значительное различие для восприятия прохожими между криком Александра Бренера на Лубянской площади в 1995 году и криками случайного человека в городской суете будничного движения? В первом случае это имеет название и занесено в ряд научных и критических работ как перформанс «Чего не доделал Давид» [Напреенко, Новоженова 2018, с. 171-172], во втором – просто акт странного поведения. Так перформансы, случающиеся вне ситуаций, принадлежащих полю искусства, требуют более нюансированного анализа, включающего поиск основного фрейма и изменений в нем, ведущих к переключениям.

С 1991 года по 1999 год художники движения «за Анонимное и Бесплатное Искусство» проводили события «Первомарт» или «День неизвестного художника». Места выбирались заброшенные: недостроенные здания, крыши закрытых зданий или отдаленные городские пустыри. Всегда малолюдные, эти пространства оживали благодаря перформансам, посещаемость которых могла доходить до

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

сотен человек. Из года в год основной сценарий события почти не менялся: все было построено на принципе симультанных действий, которые можно было свободно инициировать или подключаться к уже происходящим. Были и постоянные, неизменные события, которые поддерживали тему придуманного праздника «Первомарта»: вручение наград, официальные приветственные речи, а также сохранение некоторых деталей оформления, как, например, большого барабана со знаком антикопирайта [За Анонимное б.д.].

С точки зрения фрейма места, этот пример сложен, так как места были различны, хотя и имели одну общую черту: всегда малолюдные или вовсе покинутые в обычные дни. Выбор места следовал концептуальным основам события: заявленный как День неизвестного художника, перформанс состоял из множества разнообразных событий, часто – громких или активных по действиям [Архив б.д.]. А значит, требовал специального места, которое бы позволяло в относительной изоляции провести все запланированные мероприятия.

Первичную роль играло наполнение, построенное на иронии названия “Первомарт”, отсылающего к “Первомаю” в СССР со всеми соответствующими ритуалами. А точнее, с наличием регламентированных церемоний. Кроме этого, играла роль и ирония над различными награждениями. Места действия при этом не играли никакой роли, кроме того, что были условно доступными для проведения подобного саморганизованного, местами хаотичного и посещаемого события.

Характерная для многих перформансов конца XX века стратегия выбора отдаленных и малонаселенных мест позволяла воспроизводить на их территориях практики построения альтернативной реальности [Мухомор 2010, с. 158]. Человек в таком месте не исполняет ни одну из указанных выше ролей: ни зрителя, ни посетителя, ни пассажира, ни прохожего. Не было никого, кто присутствовал бы в таких местах до возникновения перформансов зАиБИ, и не было никого, кто оставался бы после, чтобы суметь проследить трансформацию фреймов. В итоге остается сам по себе перформанс как событие, которое катализирует возникновение специфической ситуации. И в данном примере, ориентируясь на его концептуальные предпосылки, этот перформанс можно понимать как своеобразную церемонию.

Церемония – это торжественная, обязательная часть какого-либо события, которую можно увидеть в разных ситуациях. Например, церемония сочетания браком, несмотря на разность в конфессиях, всегда заканчивается фразой объявления о новом статусе двух людей. Именно фраза «объявляю вас мужем и женой» была в свое время использована британским философом Дж. Остином в статье «Как делать вещи словами» о перформативности языка [Austin 1975]. То есть церемонии не только связаны с перформансом, но и способны изменять существующую реальность, а значит, и претендовать на создание новых фреймов. У Гоффмана церемониалы – одни из самых устойчивых фреймов, таких, которые претендуют на главенство над всеми остальными. Гоффман пишет, что церемонии строятся на привычке и заранее известном развитии событий, а значит, сами по себе являются основой, где бы они не возникали [Гоффман 2003, с. 119].

Однако, анализируя перформанс, необходимо учитывать отличие как от перформативов Остина, так и от трактовки Гоффмана: перформанс не способен изменять реальное положение дел вне ситуации, в которой он существует. Награждение дипломами «Неизвестных художников» не делало этих художников известными, а также не приводило ни к каким жизненным последствиям: зАиБИ лишь отыгрывают церемониал, за которым не следует изменений в чьем-либо статусе. И от участников, пришедших на события, не ожидалось серьезного отношения к награждению: движение не предлагало играть какие-то роли, так же как и конная полиция в случае перформанса Тани Бругера не ожидала, что люди станут вести себя как демонстранты, а Ондак не ждал, что все примут участие в розыгрыше, будут стоять в очереди, несмотря на то, что понимают нелогичность и условность происходящего. Перформанс существует не для того, чтобы менять социальный статус и социальные роли, но он может указывать на искусственность любых наших привычных фреймов. Эта мысль лежит в основе концепции Гоффмана, который, споря с теоремой Уильяма Томаса, что если «ситуация определяется как реальная, она реальна по своим последствиям» [Merton 1995], переносит фокус внимания на роль

В.А. Замыслова *Ситуация перформанса: к вопросу анализа междисциплинарных явлений в современном искусстве*

интерпретатора: «Легкое замешательство нарушит привычный сценарий и едва ли будет замечено теми, кто неправильно распознал ситуацию» [Гоффман 2003, с. 61].

Если рассматривать церемонии критически, то они проявляют стремления человека к социальному статусу, определенным привилегиям и желанию утвердиться в глазах других. Например, церемония вручения наград производится в присутствии многих приглашенных для того, чтобы лишней раз подчеркнуть важность происходящего не только для отдельного человека, но и для общества. Публичность церемонии, однако, говорит об иерархии: человек, которого награждают или чествуют публично – это не просто любой человек. Не все, кто получает какие-либо награды, получает их публично. Наличие публики акцентирует внимание на том, что есть тот, кого чествуют и остальные, которые своим присутствием легитимизируют иерархию в приобретенном статусе.

Многие церемонии обладают регламентами в отношении внешнего вида, манеры говорить, уровня, а иногда и тембра голоса. ЗAiБИ использовало иронию и несерьезность для того, чтобы вскрыть искусственность и сомнительную пользу церемониальности. Иными словами, предлагая отыгрывать ситуацию с изначальной установкой, что в ее реалистичность никто не верит. Внося в перформанс церемониальный характер, художники используют простую игру “примерить маску”, другими словами – предлагают, а точнее, заставляют встать на чужое место, почувствовать себя кем-то, кем на самом деле человек не является, тем самым показывая искусственность не только создаваемой ситуации, но и любой церемонии вообще.

Перформанс вне ситуации музея: игра

Слово «играть» часто применяется к перформансу, хотя и не имеет к нему особого отношения, если рассматривать игру как театральную практику актера. От нее перформанс отличается отсутствием стремления к вживанию в чужую роль на столько, чтобы вызвать доверие окружающих. Так, Тайчин Сье, в течение года исполнявший свои перформансы, оставался внутри них художником Тайчином Сье, а не кем-то иным. Его действия были построены вокруг совершения и повторения повседневных ритуалов. В перформансе 1983 года «Искусство/жизнь» Сье связал себя с художницей Линдой Монтана веревкой в 1,5 метра длиной. Все время года они выполняли рутинные действия и единственным условием было наличие веревки между ними: они спали, ели, выходили гулять и за покупками, занимались работой только вместе [Shaviro 2008]. Ни Сье, ни Монтана не играли при этом роли каких-то иных людей. Александр Бренер, кричащий в центре Лубянки «Я ваш новый коммерческий директор», не играл роль «коммерческого директора», он оставался художником Александром Бренером.

Но между этими двумя примерами есть и различие, принципиальное для этого раздела анализа: Бренер мог не находиться в роли художника до начала перформанса и после него, а вот Сье и Монтана оставались художниками весь год. Потому что художник, как и зритель, посетитель, пешеход или пассажир – это социальная роль. На выставке есть группа участников, роль которых – зрители, есть несколько человек, роль которых – художники, авторы представленных работ (в случае, если художники приглашаются на выставку). В перформансе есть группа, роль которых зрители и участники, а есть один из них, роль которого – художник. Художник в перформансе не может анализироваться как герой спектакля, как (профессиональный) актер и как индивидуум, являющийся (профессиональным) актером, в настоящее время исполняющим роль героя спектакля. Художник в перформансе – это прежде всего автор произведения, возможно – исполнитель, но не роли героя, а роли художника.

Но бывают примеры, в которых роль художника слишком близко соседствует с ролью актера, исполняющего иного персонажа. Так, Олег Кулик в совместной с Александром Бренером акции 1994 года «Бешеный пес, или последнее табу, охраняемое одиноким Цербером», появляется обнаженным и выводимым на поводке, подобно собаке. Его поведение в процессе перформанса также соответствует поведению животного: он огрызается на толпу зрителей, нападает на пешеходов и проезжающие машины и издает громкие нечленораздельные звуки [Российский 2007, с. 163-164]. Пес на привязи – привычный образ сторожа, готового до изнеможения охранять что-то, находящееся рядом. В данном случае это – галерея, то есть место искусства, место, где это искусство приобретает легитимный статус.

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

Галерея организует выставки, приглашает на них критиков и зрителей, которые, в свою очередь, утверждают или опровергают претензии объектов на статус искусства. Другими словами, “пес”-Кулик охраняет “табу”-искусство. Однако все же Олег Кулик в тот момент не просто человек, играющий пса, он – узнаваемый художник. Рядом с ним – еще один узнаваемый художник. Выбор столь агрессивной формы перформанса, с одной стороны, указывает на место художника, которое, видимо, для Кулика и Бренера заключено в «охране» искусства. С другой стороны, это и своеобразное признание собственной профессиональной (то есть художественной) неполноценности, невозможности создать что-либо и потому обращения к животному инстинкту, проявления злости и отчаяния. Поэтому американский славист Джонатан Брукс Платт сравнивал этот мотив с неолиберальными теориями начала XXI века: «Московская художественная сцена 1990х годов, ограниченная в ресурсах и возможностях, была пронизана духом острой конкуренции; эта атмосфера напрямую сказывалась на практике акционистов. Их трансгрессивные перформансы нередко принимали brutальную форму вызова, бросаемого автором самому себе или кому-то другому» [Брукс Платт 2018]. Не удивительно, что подобный взгляд на этот период в истории перформанса редко выходит за рамки предлагаемых интерпретаций.

Но если использовать здесь фрейм-анализ, вывод о концептуальном значении действий художников не будет выглядеть исчерпывающим. Останутся открытыми вопросы: почему зрители, пришедшие смотреть на этот акт, понимая его художественную и искусственную природу, тем не менее были шокированы происходящим? Почему прямые нападки “пса” воспринимались как реальная опасность, если все должны были понимать ее абсолютную искусственность?

У Гоффмана игра соответствует отдельной ситуации, для возникновения которой необходимо, чтобы все участники осознавали возможный радикализм перемен, происходящий от их действий [Гоффман 2003, с. 109-110]. То есть все участники игры должны знать правила заранее и иметь заранее установленные договоренности друг с другом [Гоффман 2003, с. 153]. Это напрямую связано с тем, чтобы правила не изменялись. Однако вся история перформанса, особенно – перформанса, который проходит вне стен музея или выставочного пространства, это история вечно изменяющихся художественных стратегий, балансирования между тактиками незаметности и девиантности. Олег Кулик и Александр Бренер, которые к моменту перформанса “Бешеный пес” уже обрели известность как радикальных авторов, сделали ставку не просто на шок, но на унимание любых границ допустимости. Кусать за ноги стоящих близко людей? Прыгнуть на капот машины и бить по лобовому стеклу? Искусственность в этом примере совмещалась с сознательной и доведенной до крайности реалистичностью, игнорированию любой границы действия, которую только возможно представить. Ситуация здесь стремилась охватить как можно большее пространство, на которое только была способна.

Перформанс, кроме того, что всегда принадлежит определенному месту, также принадлежит и определенному контексту. Югославская художница Саня Ивекович в 1979 году провела перформанс «Треугольник 2000+», который сохранился в серии фотографий. В день посещения Загреба президентом Югославии Брозом Тито, Ивекович расположилась на балконе своей квартиры, выходящим на одну из улиц, где проезжал кортеж с президентом. Она читала книги, пила алкоголь и симулировала мастурбацию [Грамматика 2015, с. 38-39]. Все действия художницы апеллировали к конкретному появлению президента в кабриолете на перекрытых полицией улицах, патрулируемых снайперами с крыш близлежащих домов. Этот перформанс был бы совершенно не ясен и потерял большую часть своего смысла, если бы он случился в другое время. Как и перформанс Олега Кулика и Александра Бренера потеряет свой концептуальный накал и эффект, если представить его в другой момент. Что само по себе не сложно, поскольку образ пса Кулик использовал несколько раз, в разных местах и в разные моменты, но надо признать, что действительной силой образа обладает только его первое появление в 1994 году. Поэтому еще одним доказательством невозможности отождествления перформанса и игры является неповторимый момент. Это не сложно проверить: чем больше проходит времени с момента перформанса, тем больше требуется усилий для восстановления ситуации и тем тщательнее приходится обращаться к контексту событий, которые происходили в это же время или чуть раньше.

Здесь невозможно обойти феномен реэнактмента, который, как отмечалось выше, появляется и становится востребованным на рубеже XX–XXI вв. Тогда перформанс активно институционализируется: документации включают в архивы музеев, появляются первые масштабные проекты, пытающиеся репрезентировать историю перформанса [Bishop 2018]. Одним из событий, ставших катализатором популярности реэнактмента, были «Семь легких пьес» Марины Абрамович 2005 года. На протяжении нескольких дней в атриуме Нью-йоркского музея Гуггенхайма, художница последовательно воспроизводила выбранные ею произведения 1960-х и 1970-х гг., преимущественно американских и европейских художников. Для этого была выстроена специальная сцена, на которой находился необходимый реквизит, а сама Абрамович появлялась в роли художника-исполнителя [Kennedy 2005]. Например, во время реэнактмента перформанса 1965 года «Как объяснить картины мертвому зайцу», Абрамович появилась в костюме и гриме Йозефа Бойса. Используя для подготовки сохранившуюся видеозапись, она повторила все движения художника, а также его фирменное бормотание. Но в 1965 году Бойс, организовавший вернисаж выставки и созвавший толпу зрителей, никого не пустил внутрь галереи, оставив наблюдать через стеклянные окна за тем, как он медленно ходил и показывал чучелу зайца произведения искусства [Stachelhaus 1987, p. 135]. Зрители оставались на дистанции и не могли никак эту дистанцию преодолеть, не слышали, что он бормочет, просто видели движения его губ. Бойс играл Бойса, то есть себя самого, тогда как Марина Абрамович играла другого, применяя к себе в этой задаче все возможные ухищрения, включая подыгрывание тембру голоса. Зрители в первой ситуации проходили примерно те же этапы, что зрители на выставке «Пустота» Ива Кляйна (как минимум, условия были схожими: маленькая частная галерея, измененный формат просмотра и т.д.). Зрители в музее Гуггенхайма оказались изолированы иначе: они по сути были выдворены из ситуации, которая ограничивалась сценой, где действовала Абрамович: не происходило никакого изменения во взаимоотношениях между художницей и смотрящими.

Конечно, среди реэнактментов есть и менее театрализованные решения, однако изменения контекста всегда оказывают влияние на происходящее и возможно поэтому Абрамович и выбрала столь искусственную и традиционную форму. Поэтому, несмотря на то, что сам по себе фрейм игры не является применимым к перформансу, отдельные его элементы имеют решающую роль и могут указать на разность в работе рамки всей ситуации перформанса. Особенно в случае сравнения нескольких произведений.

Признаки фрейма перформанса

Итак, что же определяет ситуацию перформанса? Какие именно признаки важны в его фрейме?

Во-первых, это место действия. Все специфические признаки ситуации места становятся основой, в которой разворачивается надстройка-фрейм, то есть – перформанс. В случае возникновения в музейном и выставочном пространстве, перформанс активно использует привычные социальные условия, существующие здесь: зрителя, дистанции, искусственности. Возникая на улицах, перформанс апеллирует к отстраненности и разобщенности толпы, а также к другим проявлениям городской жизни. Крики коммерческого директора раздаются среди шума площади, а привязанные друг к другу веревкой художники символизируют связи между людьми в социальной ситуации. Место и его условия существования, все то, что создает и формирует реакции людей внутри него – оказывает определяющее влияние над перформансом, определяя его форму, тип и стратегию художников.

При этом само по себе место не способно спроектировать ситуацию целиком, не имеет самостоятельной власти над происходящим и не всегда может быть заменено на иное, а иногда – и вовсе не имеет большого значения. Пролонгированные перформансы, вроде использованного здесь примера акций «Перформанс длиной в год» Тайчина Сье или мистерий группы «За Анонимное и Бесплатное искусство», показывают, что действия художников и их эффект, а также влияние на восприятие не привязаны к какому-то одному конкретному месту. В случае Сье – это превращение места в что-то абстрактное и подчиненное художественной идее и правилам, которым следует художник, буквально переходя из одной локации в другую. В случае «Первомаев» – это может быть любое место, которое временно свободно от каких-либо ограничивающих действие правил.

V.A. Zamyslova *The situation of performance art: towards an analysis of multidisciplinary phenomena in contemporary art*

Во-вторых, это множественность границ, а следовательно – невозможность определения единого правила для всех существующих и будущих примеров. Следуя теории Гоффмана, в перформансе можно выделить основной фрейм – ключевую и базовую ситуацию, которая имеет влияние на образования всех последующих, но именно эти вторичные ситуации и будут иметь решающее значение. Иначе их можно рассмотреть как уровни, прослеживаемые, например, через трансформацию роли зрителя: от наблюдателя до участника, от отстранения до принуждения действовать и принимать решения.

Какие именно решения будут приняты – никогда не будет являться чем-то очевидным, поскольку перформанс не предлагает единой структуры ситуаций. Всё будет зависеть от множества факторов, и в одном случае зрители примут правила игры (Р. Ондак), в другом – воспримут как фарс (Т. Бругера), в третьем – подыграют (зАиБИ), в четвертом – останутся равнодушными и сохранят границу (М. Абрамович). Единым критерием здесь может быть только то, что в любом случае перформанс – это некоторое предложение искусственно созданной ситуации, с изначальной установкой, что эта искусственность почти или вовсе не скрывается.

В-третьих, это влияние контекста и условий окружающей реальности. Каждый перформанс по-своему взаимодействует с историческим моментом, в котором находится. Исторический момент здесь понимается в самом широком смысле и – одновременно – буквально: как набор событий, происходящих в настоящее время. Такой контекст будет оказывать сильнейшее влияние на все условия, указанные выше, но при этом также не станет универсальным инструментом анализа. Потому что контекст крайне нестабилен, изменчив, а еще способен трансформироваться со временем, приобретая или теряя дополнительные значения.

Таким образом, перформанс – это ситуация с несколькими переменными, взаимозависимыми друг от друга, требующими каждый раз переизобретения методов анализа. Однако теория фреймов позволяет определить точнее их набор, дает возможность увидеть и выделить те составляющие, которые меняются и оформляют перформанс как произведение искусства. Отличие перформанса от повседневных практик и ситуаций может быть выражено именно так: там, где отношения между людьми могут быть проанализированы через создание нескольких общих правил и проявлений закономерностей, перформанс каждый раз будет ускользать от логики, предлагая своеобразное кривое зеркало по отношению к привычной реальности.

ИСТОЧНИКИ

Архив б.д – Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд «Художественные проекты». Объединение «зАиБИ» («За Анонимное и Бесплатное искусство»).

ЛИТЕРАТУРА

- Бишон 2018 – *Бишон К.* Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства / пер. с англ. *Д.М. Невской.* – Москва: V–A–C press, 2018. – 512 с.
- Брукс Платт 2018 – *Брукс Платт Дж.* Московский акционизм и неолиберальная революция // *Художественный журнал.* 2018. № 104. [Электронный ресурс]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1559> (дата обращения: 17.01.2025).
- Буррио 2016 – *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция / пер. с фр. *С. Шустрова, А. Шестакова.* – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
- Гоффман 2003 – *Гоффман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. – Москва: Ин-т социологии РАН, Ин-т Фонда «Общественное мнение», 2003. – 750 с.
- Грамматика 2015 – *Грамматика свободы / пять уроков: работы из коллекции Arteast 2000+ Музея современного искусства в Любляне.* – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2015. – 193 с.
- За Анонимное б.д. – *За Анонимное и Бесплатное Искусство.* Внежанровые проекты. Прикладное искусство. [Электронный ресурс]. URL: http://zaibi.ru/practice_other.html (дата обращения: 20.01.2025).
- Мухомор 2010 – *Мухомор / Ред.-сост. С. Обухова.* – Вологда: Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2010. – 576 с.
- Напренко, Новоженова 2018 – *Напренко Г., Новоженова А.* Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. – 192 с.
- Российский 2007 – *Российский акционизм. 1990–2000 / авт.-сост. А. Ковалев // World Art Музей.* 2007. № 28-29. – 415 с.
- Фишер-Лихте 2015 – *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. *Н. Кандинской;* общ. ред. *Д.В. Трубочкина.* – Москва: Международное театральное агентство «Play&Play»: Издательство «Канон +», 2015. – 376 с.
- Шехнер 2020 – *Шехнер Р.* Теория перформанса. – Москва: V–A–C Press, 2020. – 488 с.
- Austin 1975 – *Austin J. L.* How To Do Things With Words. – London: Oxford University Press, 1975. – 168 p.
- Bishop 2018 – *Bishop C.* Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention // *TDR: The Drama Review.* 2018. Vol. 62. No. 2. P. 22-42.
- Butler 1999 – *Butler J.* Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. – New York; London: Routledge, 1999. – 221 p.
- The Definitely 1991 – *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp / Ed. de Duve T.* – Cambridge (Mass.): MIT Press, 1991. – 488 p.

В.А. Замыслова *Ситуация перформанса: к вопросу анализа междисциплинарных явлений в современном искусстве*

- Gržinić 2014 – *Gržinić M.* Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life. – Lanham: Lexington Books, 2014. – 290 p.
- Kennedy 2005 – *Kennedy R.* Self-mutilation is the sincerest form of flattery // *The New York Times*. 2005. November 6. [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/selfmutilation-is-the-sincerest-form-of-flattery.html> (дата обращения: 17.01.2025).
- Kester 2004 – *Kester G. H.* *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. – Berkeley: University of California Press, 2004. – 239 p.
- Kunst 2015 – *Kunst B.* *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. – Alresford; New York: Zero Books, 2015. – 170 p.
- LeWitt 1967 – *LeWitt S.* Paragraphs on conceptual art // *Artforum*. 1967. Vol. 5. No. 10 (Summer). P. 79-84.
- Lippard 1973 – *Lippard L.R.* *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. – New York: Praeger, 1973. – 272 p.
- Merton 1995 – *Merton R. K.* The Thomas Theorem and The Matthew Effect // *Social Forces*. 1995. Vol. 74. No. 2. P. 379-424.
- Ondák 2004 – *Ondák R.* Exhibition catalogue. – Cologne: Kölnischer Kunstverein, 2004. – 224 p.
- Phelan 1993 – *Phelan P.* *Unmarked: The Politics of Performance*. – London; New York: Routledge, 1993. – 207 p.
- Poinsot 2008 – *Poinsot J.-M.* *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* / Nouv. éd. rev. et augm. – Genève: Les presses du réel, 2008. – 336 p.
- Schneider 2011 – *Schneider R.* *Performance Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. – London; New York: Routledge, 2011. – 222 p.
- Schwartz 2012 – *Schwartz S.* Tania Bruguera: Between Histories // *Oxford Art Journal*. 2012. Vol. 35. No. 2. P. 215-232.
- Shaviro 2008 – *Shaviro S.* *Performing Life: The Work of Tehching Hsieh* // *Performance Logia*. 2008. [Electronic resource]. URL: <http://www.performancelogia.blogspot.com/2008/01/performing-life-work-of-tehching-hsieh.html> (дата обращения: 17.01.2025).
- Stachelhaus 1987 – *Stachelhaus H.* *Joseph Beuys* / transl. by D. Britt. – New York: Abbeville Press, 1987. – 224 p.

SOURCES

Arhiv Muzeja sodobnega umetstva "Garazh" [Garage Archive Collection]. *Fond "Hudozhestvennye proekty"* [Artistic Projects Foundation]. *Obshchestvennoye "zAiBI"* [Association 'zAiBI'] ("*Za Anonimnoye i Besplatnoye iskusstvo*" ["For Anonymous and Free Art"]).

REFERENCES

- Austin, J.L. (1975), *How To Do Things With Words*, Oxford University Press, UK.
- Bishop, C. (2018), "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention", *TDR: The Drama Review*, vol. 62, no. 2, pp. 22-42.
- Bishop, C. (2018), *Iskusstvennyy ad: participatornoye iskusstvo i politika zritel'stva* [Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship], V–A–C press, Moscow, Russia.
- Bourriaud, N. (2016), *Relacionnaya estetika. Postprodukcija* [Relational Aesthetics. Postproduction], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Brooks Platt, J. (2018), "Moscow Actionism and Neoliberal Revolution", *Hudozhestvennyy zhurnal*, no. 104, URL: <https://moscowart-magazine.com/issue/72/article/1559> (accessed: 17 January 2025).
- Butler, J. (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, London, USA, UK.
- De Duve, T. (ed.) (1991), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Fischer-Lichte, E. (2015) *Estetika performativnosti* [The aesthetics of performativity], Mezhdunarodnoye teatral'noye agentstvo "Play&Play": Izdatel'stvo "Kanon +", Moscow, Russia.
- Goffman, E. (2003), *Analiz frejmov: esse ob organizacii povsednevnogo opyta* [Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience], In-t sociologii RAN, In-t Fonda "Obshchestvennoye mnenie", Moscow, Russia.
- Grammatika svobody / pyat' urokov: raboty iz kolekcii Arteast 2000+ Muzeja sodobnogo iskusstva v Ljubljane* [Grammar of freedom / Five lessons: works from the Arteast 2000+ collection of the Museum of Contemporary Art in Ljubljana] (2015), Muzej sodobnogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.
- Gržinić, M. (2014), *Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life*, Lexington Books, Lanham, Maryland.
- Kennedy, R. (2005), "Self-mutilation is the sincerest form of flattery", *The New York Times*, November 6, 2005, URL: <https://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/selfmutilation-is-the-sincerest-form-of-flattery.html> (accessed: 17 January 2025).
- Kester, G.H. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, California.
- Kunst, B. (2015), *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books, Alresford, New York.
- LeWitt, S. (1967), "Paragraphs on conceptual art," *Artforum*, vol. 5, no. 10, Summer, pp. 79-84.
- Lippard, L.R. (1973), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York.
- Merton, R.K. (1995), "The Thomas Theorem and The Matthew Effect," *Social Forces*, vol. 74, no. 2, December, pp. 379-424.
- Mukhomor* [Fly Agaric] (2010), red.-sost. S. Obukhova, B-ka mosk. konceptualizma Germana Titova, Vologda, Russia.
- Napreenko, G. and Novozhenova, A. (2018), *Epizody modernizma: ot istokov do krizisa* [Episodes of modernism: from origins to crisis], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Ondák, R. (2004), *Exhibition catalogue*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany.
- Phelan, P. (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London, New York, UK, USA.
- Poinsot, J.-M. (2008), *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Nouvelle édition revue et augmentée, Les presses du réel, Genève, France.
- Rossijskiy akcionizm 1990–2000* [Russian actionism 1990–2000] (2007), World Art Muzej, no. 28-29.
- Schechner, R. (2020), *Teoriya performansa* [Performance theory], V–A–C Press, Moscow, Russia.
- Schneider, R. (2011), *Performance Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London, New York, UK, USA.
- Schwartz, S. (2012), "Tania Bruguera: Between Histories," *Oxford Art Journal*, vol. 35, no. 2, June, pp. 215-232.
- Shaviro, S. (2008), "Performing Life: The Work of Tehching Hsieh," *Performance Logia*, URL: <http://www.performancelogia.blogspot.com/2008/01/performing-life-work-of-tehching-hsieh.html> (accessed: 17 January 2025).
- Stachelhaus, H. (1987), *Joseph Beuys*, translated by David Britt, Abbeville Press, New York.
- Za Anonimnoye i Besplatnoye Iskusstvo. Vnezhanovye proekty. Prikladnoye iskusstvo* [For Anonymous and Free Art. Ungenred Projects. Handcrafted Art], URL: http://zaibi.ru/practice_other.html (accessed: 20 January 2025).