

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 78.07

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11004>

А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ АРТ-ПЕРФОРМАНСА

*Публикация подготовлена в рамках
поддерживаемого РФФИ научного проекта 20-012-00366
«Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»*

Музыкальное искусство современности характеризуется особым вниманием к театральности. Ярким явлением, обеспечивающим преподносимым искусствам академического направления жизнестойкость, становится перформативность. Актуализация перформативных форм, имеющих глубокие исторические корни, достигла в 60-е годы XX века той границы, когда можно говорить о формировании культурной тенденции, охватывающей практически все виды творческой деятельности и влияющей на разные виды искусств, включая традиционные жанры и виды. Автор статьи утверждает, что феномен музыкального перформанса не может быть понят вне общего культурного и научного контекста, поскольку перформанс и перформативность не являются имманентно художественными явлениями. Их природа полноценно может быть осмыслена только на пересечении иных наук – социологии, психологии, философии, культурологии, теории коммуникации, искусствоведения. На основе анализа современных социологических теорий автор ищет объяснение

интенсивности процесса проникновения перформативности в искусство. Ключевой для концепции статьи является триада «ритуал – интерактивный ритуал – перформанс», и в результате анализа общего и особенного между ее составляющими удается объяснить некоторые ключевые особенности природы арт-перформанса. Отталкиваясь от этимологии слова, перформанс понимается как особая форма представления художественной информации зрителю/слушателю. Учитывая процессуальный характер явления, специфика перформанса рассматривается в аспекте вопросов взаимодействия его участников и построения события в целом. Автор также указывает на обратную связь перформанса с такими социокультурными практиками, как арт-флешмоб и праздничные перформативные действия, отмечает его влияние на традиционные жанры музыкального искусства.

Ключевые слова: современное музыкальное искусство, музыкальный перформанс, социальные перформативные практики, ритуал, интерактивный ритуал.

Для цитирования: Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11004>

A. KRYLOVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON THE ART-PERFORMANCE NATURE

Contemporary music art is characterised by its particular focus on theatricality. A bright phenomenon that provides academic performing arts with vitality has become performance. In the 1960s, the actualisation of performing forms with

their deep historical roots achieved such a level that it became possible to determine the formation of a new cultural tendency covering almost every kind of creative activity and affecting different arts, traditional genres and forms included. The author

claims that the music performance phenomenon cannot be perceived beyond the general cultural and scientific context as performance and performativity are not inherently artistic phenomena. Their nature can be fully perceived at the intersection of other sciences only, such as sociology, psychology, philosophy, cultural studies, communication theory, art history. Based on an analysis of contemporary sociological theories, the author tries to explain the intense introduction of performativity into arts. The “ritual – interactive ritual – performance” triad is the key point for the concept of the article. Having analysed the general and particular features shared by its components, the author manages to explain some key points of the art-performance nature.

For citation: Krylova A. On the art-performance nature // South-Russian musical anthology. 2020. No 1. Pp. 27–35.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11004>

Based on the etymology of the word, performance is determined as a special way of presenting some artistic information to the audience. Considering a processual character of the phenomenon, the performance features are examined in respect to an interaction between its participants and the event as it is. The author also points out the reverse relationship of performance with such social and cultural practices as art flesh-mob and festive performing acts as well as the performance influence on the traditional music genres.

Key words: contemporary music art, music performance, social performative practices, ritual, interactive ritual.

Возникшее в искусстве в конце 60-х годов международное течение Флюксус (от лат. *fluxus* – «поток жизни»), позиционировавшее себя как антиискусство и стремившееся стереть границы между искусством и жизненной реальностью, в поисках форм трансляции новых идей и эстетики активно экспериментировало с формой представления, именуемой перформансом. Перформативные формы, насыщенные социальными и философскими смыслами, получили широкое распространение в искусстве последней трети XX столетия. В 1975 году в Инсбруке в галерее «Кринцингер» югославская художница Марина Абрамович продемонстрировала публике ставший классическим образцом перформанс «Уста святого Фомы»¹, четко обозначив черты данного явления.

Современные композиторы, начиная с Кейджа и его на шумевшего музыкального перформанса «4'33"», все больше и больше проявляют интерес к данной форме представления. Тем не менее, несмотря на то, что перформативность в разных видах современного искусства можно рассматривать как претендующую на глобальность тенденцию, сущность и природа данного явления в музыке раскрыта лишь фрагментарно. Работы, освещающие особенности перформанса в музыкальном искусстве, немногочисленны [см.: 2; 3; 4]. Одна из причин этого заключается в том, что феномен музыкального перформанса

не может быть понят вне общего культурного и научного контекста, поскольку перформанс и перформативность не есть имманентно художественные явления, природа их коренится и осмысливается на пересечении социальных явлений и гуманитарных наук – социологии, психологии, философии, культурологии, теории коммуникации, искусствоведения.

Описанное в разного рода исследованиях стремление искусства XX–XXI веков, в том числе и музыкального, разорвать рамки элитарности и вобрать в свою орбиту мощную струю остро-социальных жизненных проблем, впитать и отразить повседневность в неприкрытых и неприукрашенных формах жесткой действительности, вовлечь зрителя/слушателя в сопереживание и «содействие» в условиях искусственно созданных ситуаций и особых форм художественных и нехудожественных практик их представления вызвало потребность в осмыслении этих процессов, а интерес к ним проявило общегуманитарное знание в целом. Наиболее мощные импульсы взаимного притяжения, что вполне обоснованно, образовались между искусством, жадно впитывающим свежую струю реальной жизни, вплоть до документальных ее форм, и социологией, изучающей эту жизнь в сложной системе межличностных отношений.

Констатация доминирования перформативных форм представления искусства на современном этапе, их влияние на традиционные формы его подачи и структуру жанров находят свое объяснение именно в сфере социологических

¹ Данный перформанс подробно описан в книге Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» [1, с. 17–26].

изысканий. Одной из теорий, дающих ключ к пониманию данной ситуации через пересечение таких явлений, как интерактивное взаимодействие и ритуал, является теория интерактивных ритуалов американского социолога Рэндалла Коллинза². Интерактивный ритуал рассматривается в рамках данной теории как коммуникативная технология. Коллинз отталкивается от примата ситуации (или интеракции³). Важно, что интеракция включает элемент театральности, заключенный в ролевом функционировании ее субъектов, и имеет коммуникативную природу, во многом отсылающую к древним ритуальным практикам. Отметим в этой связи, что исконное понимание ритуала априори предполагает коммуникацию, но в рамках формальной церемонии, искусственно структурированной и развертывающейся вокруг некоего объекта, как правило, божественного происхождения. Сакральный объект стимулирует ритуальное взаимодействие людей и является центром их внимания, обеспечивая тем самым их эмоциональную вовлеченность.

Что можно обнаружить общего между ритуалом и перформативными практиками? Коммуникативная природа, эмоциональная вовлеченность, ритмичность и координация действий, общий фокус внимания, сосредоточенного на некоем объекте, который порождает единство эмоционального настроения и общность эмоциональной энергии. Обратим внимание на то, что в перечислении общих черт сущность объекта не конкретизирована, поскольку его сакральность, обязательная для ритуала, не является таковой для перформанса. Теория интерактивных ри-

² Для осмысления исторической обусловленности распространения перформативных практик в современном искусстве нами избрана теория Р. Коллинза [5], поскольку в рамках социологии XX века, особенно его второй половины, данная теория носит интегративный характер, объединяя ряд концепций, в частности, концепцию ритуализации повседневных микроинтеракций Ирвинга Гофмана, автора книги «Представление себя другим в повседневной жизни» [6], и более раннюю теорию коллективных ритуалов Давида Эмиля Дюркгейма – основателя идеи первичности социального над индивидуальным и доктрины социальной солидарности [7].

³ Интеракция (англ. interaction, лат. inter – «между» и actio – «деятельность») – термин, обозначающий взаимодействие, взаимовлияние людей или групп. В социальной психологии Джорджа Герберта Мида, основоположника парадигмы символического интеракционизма, интеракция – непосредственная межличностная коммуникация («обмен символами»), важнейшей особенностью которой признается способность человека «принимать роль другого», представлять (ощущать), как его воспринимает партнер (или группа) по общению.

туалов Коллинза расширяет шкалу обозначенных общих черт, поскольку отталкивается не от объекта, а, как было ранее сказано, от ситуации. Исследователь Ю. Прозорова пишет: «Коллинз трансформирует понятие сакрального объекта, отныне им является не религиозный символ, не индивидуальное Я, а все, что фокусирует внимание участников интеракции и репрезентирует в их сознании состоявшийся интерактивный ритуал» [8, с. 64]. По Коллинзу, индивид – это продукт ситуации (поэтому она первична), и трансформация, личностный его рост происходит в процессе переживания ритуала интеракций. В силу этого социальная ситуация обретает статус фундаментальной социальной единицы – основы социальной реальности. Естественно, что в силу своей креативной сущности и значимости для человеческого бытия она попадает в фокус искусства, цель которого совпадает с сущностью и механизмом интерактивных ритуалов повседневности – воздействовать на человека посредством эмоционального переживания⁴. Результатом становится практика воссоздания модели интерактивного ритуала в условиях искусственно спроектированного художником/композитором творческого акта, который под влиянием бытовых интерактов перестает быть статичным по форме преподнесения (в отличие от классического спектакля) и в форме перформанса предлагает зрителю/слушателю ситуативно пережить интерактивный опыт, усиленный художественной компонентой, ощутить эмоциональную вовлеченность и наполнение эмоциональной энергией, сформировать чувство общности и освоить новые символические смыслы.

Таким образом, описанная специфика социальной коммуникации, именуемая интерактивными ритуалами и теоретически осваиваемая социологией и социальной психологией, явилась, по сути, моделью социальных и художественных перформативных практик.

В определенном смысле бытие человека предстает как цепочка ритуальных интеракций, во многом совпадающих с перформативными актами. Это дает ключ к пониманию причин мощного вторжения перформативных форм в искусство, в том числе и музыкальное, начиная со второй половины XX века. Крупнейший теоретик в области перформативных исследова-

⁴ Основные результирующие интерактивного ритуала по Коллинзу:

- групповая солидарность;
- эмоциональная энергия индивидов;
- репрезентирующий группу символ, который становится для индивидов сакральным объектом;
- чувство моральности [8, с. 63–64].

ний Р. Шехнер так указывает на данный акцент в культуре эпохи постмодерна: «Мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие» [цит. по: 9, с. 144]. Как и Р. Коллинз, Р. Шехнер усматривает много общего между перформансом и ритуалом, опираясь на такие праздничные и коллективно-демонстрационные практики повседневности, как карнавалы и разного рода шествия. Поскольку все данные явления имеют поликультурный характер, то, подобно основоположникам театральной антропологии Ежи Гротовскому и Эудженио Барбе, являющемуся также создателем международной школы театральной антропологии (1979 г.), перформанс понимается как феномен, не имеющий привязки к конкретной режиссерской школе, национальной традиции и пр., но обладающий общекультурным характером. Перформанс предполагает наличие таких характеристик и признаков, которые позволяют атрибутировать его черты вне связи с этническими или географическими константами. Перформанс способен вобрать в орбиту своего содержания все стороны жизненной реальности, не утрачивая художественной составляющей. Именно эти черты подчеркнуты в одном из определений Шехнера: «Перформанс – это нечто большее, чем понятие, сосредоточенное вокруг европоцентричной драмы. Перформанс включает в себя интеллектуальную, социальную, культурную, историческую и художественную составляющие жизни в широком смысле. Перформанс объединяет теорию и практику. Перформанс, изучаемый и практикуемый интеркультурно, может быть сердцем цельного образования. Перформанс, конечно, включает “искусство”, но выходит за его пределы» [10, с. 9].

Попытаемся определить ключевые характеристики данного явления, без которых невозможно детерминировать его специфику в сфере музыкального искусства. Уточним, что в рамках данного исследования для понимания сути явления мы отталкиваемся от этимологии слова: перформанс (англ. *performance* – «исполнение, представление, выступление») понимается как особая форма представления зрителю/слушателю художественной информации. Поскольку представление – это процесс, значит, акцент делается на поведении и интеракции, то есть на действии и взаимодействии. В определенном смысле можно сказать, что под перформансом понимается определенный вид «поведения». Данный тезис влечет за собой три ключевых вопроса: поведение актеров, участие (поведение) зрителей, построение представления в целом.

Начнем с первого. Поведение актеров предполагает возможную универсальность действий. Учитывая принципиальный интеркультурализм явления, перформативное представление не предполагает специализацию на вербальной подаче текста, танце, пантомиме или пении. Все эти формы могут сосуществовать и быть использованы в любой комбинации, более того, представление может вообще не включать участия актеров в традиционном понимании их функционала. В таком контексте артист выступает как субъект, осуществляющий запланированное автором, иначе говоря, перформер, реализующий коммуникацию, и связан он в силу этого «не с продуктом, а с процессом, происходящим во времени, и с аурой» [11]. Цель данного процесса, совпадающая с целью ритуала и социальных ритуальных интеракций, – вызвать эмоциональное переживание через вовлеченность его участников, их единый эмоциональный настрой, продуцирующий общность эмоциональной энергии.

Таким образом, суть коммуникации заключена в вовлеченности в происходящее всех участников, включая зрителя. «Зритель – не адресат, получающий послание или символ. Зритель сам создает значение и находит его смысл» [12], – говорит один из идеологов современного музыкального театра, композитор и режиссер Хайнер Гёббельс. Поэтому перформативное пространство лишено отчасти или полностью разделения на зону представления и зону восприятия. Зритель – непосредственный соучастник процесса, он задействован не только как созерцатель, но и в определенном смысле как соавтор. Гёббельс так описывает указанное явление: «Мой театр – это не репрезентация, я не показываю какой-то реальный мир. Я хочу создать иную реальность в этом пространстве вместе со зрителем» [13]. Шехнер, в одном из определений перформанса подчеркивая вовлеченность в процесс всех участников, пишет: «Перформанс – это ряд событий, происходящих между исполнителями и зрителями. Он всеохватный и инклюзивный, содержащий все то, что не детерминировано сценарием или драмой» [14, р. 67]. В данном определении ощутима почвенная связь перформанса с интерактивным ритуалом Коллинза, событийность которого, определяющая наполнение интеракта, по существу всеохватна.

Третий из поставленных вопросов – построение целого. В отличие от традиционного искусства, центральным элементом которого выступает продукт, допустим, музыкальное произведение, «доминантой» перформанса, как было отмечено ранее, является процесс, «проживаемый» и «переживаемый» его участниками. Но что есть процесс? Происходящее от ла-

тинского *processus*, что значит «продвижение», слово это в различных словарях определяется как последовательная смена явлений, состояний, данных в развитии. Сама жизнь есть процесс, но организация его в разных социокультурных контекстах может быть также разной. В практике ритуала, который по сути и природе своей процессуален, организация и реализация целого требует точнейшего следования установленным правилам церемонии. Во многом именно их соблюдение и «безошибочное выполнение в соответствии с правилами» определяет его самоценность, что позволяет исследователю сделать, на первый взгляд, парадоксальный вывод о том, что «ритуал – это чистая деятельность без смысла или цели» [15, р. 9]. Однако о смысле скажем позднее.

Перформанс также структурирован по определенным правилам, что делает уместной параллель не только с ритуалом, но и с игрой. Анализируя художественные практики второй половины XX века, Е. В. Захарова пишет: «Перформанс может восприниматься как игра по определенным правилам, лишенная стихийности и импровизации; в ней преобладает структурность и программность» [16, с. 23]. О наличии в перформансах правил пишет и Л. А. Меньшиков: «Случайность, даже если она не попадала в действие, происходила только потому, что планировалась, и только тогда, когда планировалась» [4, с. 77]. И все же, если продолжать цепочку сравнений, то важно понимать степень детерминированности алгоритма названных процессуальных форм. Ритуал не терпит нарушений заданных правил, выполнение которых ведет его к заранее предопределенному результату. Интерактивный ритуал, по Коллинзу, вариативен и предполагает возможность получения разных результатов в зависимости от характеристик участников интеракта, их психотипа, предшествующего опыта и т. п. Перформанс же никогда не исполняется «по кальке», степень свободы в нем, при условии заданности ряда организующих процесс параметров, еще выше.

Возвращаясь к исходной идее о предопределенности развития перформативности в искусстве особенностями повседневной жизни последней трети XX века, сошлемся на принципы постмодернистской эстетики, согласно которым «классическое искусство на фоне агрессивной реальности, в которой оказался человек после Второй мировой войны, должно быть вытеснено более действенными практиками – искусством, более эффективно привлекающим зрителей к соучастию в творчестве» [4]. Но не столько агрессивность мира стала причиной актуализации перформативных форм искусства, но, и это

представляется главным, общий уровень коммуникационной активности, стимулированный развитием технологий. Наличие разного уровня технических средств коммуникации, в том числе и личных, превратило данный процесс в перманентный. Глобальность явления и послужила толчком к росту научного анализа данного феномена в рамках социологических исследований, подобных теории интерактивных ритуалов Коллинза. Искусство в формате традиционных форм коммуникации перестало удовлетворять зрителя, поскольку уступало коммуникативному «граду» реальности. В силу этого пассивная позиция восприятия неизбежно должна была смениться активной, деятельностной. Как пишет Элизабет Яппе, «действие как выражение идеи или мировоззрения в акте коренится в человеческой культуре. Этот акт может быть сакральным, как ритуал, или профанным» [11], а мы добавим – профанным, подобно социальным интеракциям.

Вышеуказанные рассуждения вплотную подводят к проблеме смыслового наполнения процессуальных явлений – ритуала, интерактивного ритуала и перформанса. Исследуя данный вопрос, представляется обоснованным выделение двух фаз: первая – это сам процесс и его смысловое наполнение в движении от начала к завершению, вторая – его результат, то есть то, что обретает в ходе переживаемого процесса его участник.

Обратимся к ритуалу. О том, что смысл ритуала – в нем самом, пишут многие исследователи. В этом аспекте он имеет определенное сходство с танцем, на вопрос о смысле которого Айседора Дункан когда-то ответила так: «Если бы я могла сказать вам, что это значит, не было бы смысла танцевать» [цит. по: 15, р. 4]. «Ритуал – это чистая деятельность без смысла или цели», – пишет известный исследователь ритуальных практик Ф. Стаал [там же]. В своих работах он декларирует данный тезис, начиная с названий: «Ритуал и мантры: правила без смысла» или «Бессмысленность ритуала»⁵. Стаал отмечает: «...ритуал – это прежде всего деятельность. Это деятельность, регулируемая правилами. Важно то, что вы делаете, а не то, что вы думаете, во что верите или что говорите» [15, р. 4]. Ссылаясь на Стаала и Родера⁶, Ханна Хесеманс заостряет внимание на том, что смысл ритуала – в нем самом,

⁵ *Staal F. Ritual and Mantras: Rules Without Meaning. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1996. 406 p.; Staal F. The meaninglessness of ritual // Numen. 1979. Vol. 26 (Fasc. 1). Pp. 2–22.*

⁶ См.: *Roder J. Poetry: The Missing Link? // Language and Evolution / eds. F. Brisard & T. Mortelmans. Antwerpen: Antwerp Papers in Linguistics, 2002.*

в его воспроизведении, и подчеркивает: «Ритуал – это язык без семантики: чистый синтаксис» [17, р. 2].

Итак, смысл ритуальной деятельности – в самой деятельности, в том, что происходит с участниками процесса: в ритмичности их действий, эмоциональной заряженности, чувстве сопричастности и т. п. Но каков результат? Может ли он быть выражен вербально? Эрика Фишер-Лихте говорит о смене статуса и идентичности как результирующей ритуала [1, с. 26], то есть в процессе осуществления ритуала строго регламентированные действия не осмысливаются как что-то означающие, символические, а результирующая процесса связана с изменением статуса участников⁷.

Ханна Хесеманс отмечает, что «в отличие от ритуала повседневная деятельность характеризуется целью. Не важно, каким образом вы выполните действие, важно, к чему это приведет. Не маршрут, по которому вы идете, а пункт назначения» [17, р. 2]. Поэтому смысловое наполнение бытовых ритуальных интеракций бесконечно разнообразно и зависит от ситуации, которая, как отмечалось ранее, становится центром коммуникации, концентрируя вокруг себя эмоции участников процесса, порождая их солидарность и наполняя происходящее символическим смыслом, что придает ей статус сакральности. Итогом становится эмоциональный опыт и формирование единых для конкретной социальной общности символических значений, пополняющих культурный капитал личности.

Сопоставляя со сказанным смысловое наполнение перформанса, можно увидеть его связь как с одним, так и с другим процессуальным феноменом. В работе «Почему не стоит пытаться понять искусство перформанса» Ханна Хесеманс проводит прямую его связь с самооценностью ритуала. В перформансе, как и в ритуале, первоначально важно коллективное осуществление, он не предполагает показ чего-то кому-то. Исследователь пишет: «Перформанс – реальность, а не представление реальности. Поэтому представление реальности не является источником смысла для перформанса». Для понимания природы и специфики смыслового наполнения перформанса как процесса представляется важной еще одна мысль автора: «Значение ограничивает нашу способность свободно испытывать искусство» [17, р. 5]. Перформативное действие, будучи свободным от закладываемых авторами кон-

⁷ Но и очевидным это может стать не сразу. Так, Ф. Стаал указывает, что «плод ритуальной деятельности временно невидим. Это станет очевидным только позже, например, после смерти» [15, р. 6].

кретных смыслов, превращает зрителя не просто в участника происходящего, а, в определенном смысле, в автора тех смысловых и, соответственно, эмоционально-образных переживаний, которые он формирует в соответствии со своим интеллектуальным и эмоциональным опытом. «Зритель – не адресат, получающий послание или символ. Зритель сам создает значение и находит его смысл» [12], – пишет Хайнер Геббельс – композитор и режиссер, экспериментирующий в сфере современного музыкального театра с перформативными формами. Эмоциональное переживание как важнейшая составляющая искусства, со времен древней Греции направленная на избавление от аффектов, на очищение души – катарсис, составляет смысловую доминанту перформанса. Элизабет Яппе пишет об этом так: «Его [перформанса] цель – вызвать оригинальное эмоциональное воздействие, ... чтобы понять мимолетное и невозпроизводимое» [11]. В этом не всегда вербально выражаемом переживании и заключен смысл перформанса как процессуально-художественного явления, позволяющего приобрести новый опыт ощущений, о чем Хайнер Геббельс говорит так: «Конечно, мы хотим понять мир. Но искусство – это не про то, чтобы понять. Искусство – про то, чтобы ощутить, какова может быть открытость мира» [18]. В перформансе нет четко сконструированного смыслового каркаса, наполненного символическими значениями, должны считываться однозначно, их нет потому, что они не предполагаются априори, не закладываются авторами. Это лишь стимулы, будоражащие воображение⁸.

Подведем некоторые итоги. Ключевой, с нашей точки зрения, вывод связан с обусловленностью распространения перформативных форм искусства процессами, характеризующими современную социокультурную ситуацию в целом. Начиная с 60-х годов XX века, с достижением пика развития средств массовой коммуникации, включая ее индивидуальные формы в виде сотовой связи, процесс обмена информацией приобретает тотальный и перманентный характер. Любая жизненная ситуация, сколь-

⁸ Обсуждая перформативную инсталляцию «Вещи Штифтера», Х. Геббельс пишет: «Когда я показывал свет, возникающий позади занавеса, и отражения в воде, могу поклясться Богом, которого там нет, – я не вкладывал в это символический смысл. Я не стремлюсь к тому, чтобы занавес принимали за что-то, и свет в глубине. Для меня это просто занавес и свет. И у них есть потенциал быть наполненными воображением. Дама в Белграде сказала, что увидела Бога, другой человек написал мне e-мэйл, чтобы поблагодарить за закат солнца на пляже. Я рад принять обе интерпретации. Моя структура точна, но открыта и не наполнена символами» [13].

либо общественно значимая, становится объектом интерактивного группового взаимодействия. Эти процессы, попадая в исследовательское поле социологии, образуют основу разного рода теорий, одна из которых, принадлежащая американскому социологу Рэндаллу Коллинзу, в определенном плане является обобщающей и представляет социальные процессы как множественность ритуальных интеракций, участвуя в которых, индивид обретает опыт и обогащает свой культурный капитал. Множественность микроинтерактивных ритуалов образует макроструктуру социума. Будучи субъектом интенсивных коммуникативных взаимодействий, современный человек усваивает высокий эмоциональный «тонус» переживаемых им интеракций как норму. Искусство, чтобы завладеть вниманием и вовлечь в свое особое пространство публику, ищет путь превышения заданного ею порога эмоциональной и информационной активности. Статика преподносимых форм искусства перестает быть единственной удовлетворяющей нормой, транслируемой традицией. В рамках экспериментальных опытов художников и музыкантов формируется устойчивая тен-

денция использования моделей интерактивных ритуалов как основы и прообраза художественных акций – перформансов. Показателен и обратный процесс: художественные перформативные практики обогащают социум, возвращаясь в его лоно в виде разного рода творческих социально детерминированных явлений типа перформативных инсталляций в ландшафтах городских пространств, арт-флешмобов или специальных праздничных событий перформативного типа. Перформативность, обретая статус доминанты современной культуры, трансформирует и традиционные формы искусства, преобразуя современный музыкальный театр и сферу инструментальной музыки в соответствии с описанными выше особенностями. В определенной мере аккумулируя черты ритуала и социальных интеракций, музыкальный перформанс изменяет формат преподнесения искусства на основе новой позиции отношений автора, исполнителей и публики, нетрадиционной организации всего художественного контента, предполагающего иную трактовку целого, его особую смысловую наполненность. Однако это область уже самостоятельных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: МТА «Play& Play» – Изд. «Канон+», 2015. 376 с.
2. Петров В. Акционизм в искусстве XX века: монография. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2019. 182 с.
3. Петров В. Исторические истоки современного перформанса // Культура и искусство. 2015. № 2 (26). С. 198–208.
4. Меньшиков Л. Развитие антимузыки от концерта к перформансу: Становление жанра в арт-проектах Бенджамина Паттерсона // PHILHARMONICA: International Music Journal. 2019. № 1. С. 74–87. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29102 (дата обращения: 20.02.2020).
5. Collins R. Interaction ritual chains. Princeton: Princeton University Press, 2005. 464 p.
6. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh – Social Sciences Research Centre, 1959. 251 p.
7. Durkheim E. The elementary forms of the religious life. London: Allen & Unwin, 1995. 456 p.
8. Прозорова Ю. Теория интерактивных ритуалов Р. Коллинза: от микроинтеракции к макроструктуре // Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. Том X. № 1. С. 57–72.
9. Демёхина Д. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера // Артикульт. 2017. № 28 (4). С. 144–152.
10. Schechner R. A New Paradigm for Theatre and the Academy // The Drama Review. 1992. Vol. 36. No. 4. Pp. 7–10.
11. Jappe E. Performance, Ritual, Prozess. München – New York: Handbuch der Aktionskunst in Europa Prestel-Verlag, 1993. URL: <https://www.artpool.hu/Recenzio/Jappe.html> (дата обращения: 01.02.2020).
12. Борисова А. «Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога»: В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (дата обращения: 01.02.2020).
13. Макарова А. Эстетика опоздания: Хайнер Геббельс. «Эстетика Отсутствия. Тексты о музыке и театре». URL: <https://muzobozrenie.ru/e-stetika-opozdaniya-hajner-gebbel-s-e-stetika-otsutstviya-teksty-o-muzy-ke-i-teatre/> (дата обращения: 01.09.2019).

14. *Schechner R.* Performance Theory. London – New York: Routledge Classics, 2003. 407 p.

15. *Staal F.* The meaninglessness of ritual // *Numen*. 1979. Vol. 26 (Fasc. 1). Pp. 2–22.

16. *Захарова Е.* Хеппенинг, перформанс, энвайронмент – становление новой концепции искусства второй половины XX века // *Вестник Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение*. 2013. № 4 (12). С. 21–25.

17. *Hesemans H.* Why we should not try to understand performance art. About the ritualistic aspects of performance art: meaninglessness and rules. Uni-

versity College Maastricht. 11.06.2017. URL: https://www.academia.edu/33662364/Why_we_should_not_try_to_understand_performance_art-s // (дата обращения: 01.09.2019).

18. *Бирюкова Е.* «Я отказываюсь показывать очевидное»: Хайнер Гёббельс готовится к своей первой постановке в России // *COLTA.RU: Академическая музыка*. 2014. 14 ноября. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochividnoe (дата обращения: 01.09.2019).

REFERENCES

1. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [Performance aesthetics] / pod obshch. red. D. V. Trubochkina. Moscow: MTA «Play& Play» – Izd. «Kanon+», 2015. 376 p.

2. *Petrov V.* Aksiionizm v iskusstve 20 veka [Actionism in the art of the twentieth century]: monografiia. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2019. 182 p.

3. *Petrov V.* Istoricheskie istoki sovremennogo performansa [The historical origins of contemporary performance]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], 2015. No. 2 (26). Pp. 198–208.

4. *Men'shikov L.* Razvitie antimuzyki ot kontserta k performansu: Stanovlenie zhanra v art-proektakh Bendzhamina Pattersona [The development of anti-music from concert to performance: The genre formation in art projects by Benjamin Patterson]. *PHILHARMONICA: International Music Journal*. 2019. No. 1. Pp. 74–87. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29102 (data obrashcheniia [date of application]: 20.02.2020).

5. *Collins R.* Interaction ritual chains. Princeton: Princeton University Press, 2005. 464 p.

6. *Goffman E.* The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh – Social Sciences Research Centre, 1959. 251 p.

7. *Durkheim E.* The elementary forms of the religious life. London: Allen & Unwin, 1995. 456 p.

8. *Prozorova Iu.* Teoriia interaktivnykh ritualov R. Kollinza: ot mikrointeraksii k makrostrukture [The theory of interactive rituals by R. Collins: from microinteraction to macrostructure]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noi antropologii* [Journal of Sociology and Social Anthropology]. 2007. Tom 10. No. 1. Pp. 57–72.

9. *Demekhina D.* K voprosu o kontseptualizatsii performansa: versiia Richarda Shekhnera [On conceptualisation of performance: Richard Schechner's version]. *Artikul't* [Articult]. 2017. No. 28 (4). Pp. 144–152.

10. *Schechner R.* A New Paradigm for Theatre and the Academy. *The Drama Review*. 1992. Vol. 36. No. 4. Pp. 7–10.

11. *Jappe E.* Performance, Ritual, Prozess. München – New York: Handbuch der Aktionskunst in Europa Prestel-Verlag, 1993. URL: <https://www.artpool.hu/Recenzio/Jappe.html> (data obrashcheniia [date of application]: 01.02.2020).

12. *Borisova A.* «Nekotorye zriteli govorili mne, chto videli Boga»: V Novom prostranstve Teatra Natsii otkrytye instalitsii Khainera Gebbel'sa [«Some viewers told me that they had seen God»: Heiner Goebbels's installations are open to public in the New Space of the Theatre of Nations]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (data obrashcheniia [date of application]: 01.02.2020).

13. *Makarova A.* Estetika opozdaniia: Khainer Gebbel's. «Estetika Otsutstviia. Teksty o muzyke i teatre» [Aesthetics of being late: Heiner Goebbels "Aesthetics of Absence. Lyrics about music and theatre"]. URL: <https://muzobozrenie.ru/e-stetika-opozdaniya-hajner-gebbel-s-e-stetika-otsutstviya-teksty-o-muzy-ke-i-teatre/> (data obrashcheniia [date of application]: 01.09.2019).

14. *Schechner R.* Performance Theory. London – New York: Routledge Classics, 2003. 407 p.

15. *Staal F.* The meaninglessness of ritual // *Numen*. 1979. Vol. 26 (Fasc. 1). Pp. 2–22.

16. *Zakharova E.* Kheppening, performans, environnement – stanovlenie novoi kontseptsii iskusstva vtoroi poloviny 20 veka [Happening, performance, environmentalism – the formation of a new concept of art in the second half of the twentieth century]. *Vestnik Tomsk. gos. un-ta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk state univ. Cultural Studies and Art History]. 2013. No. 4 (12). Pp. 21–25.

17. *Hesemans H.* Why we should not try to understand performance art. About the ritualistic aspects of performance art: meaninglessness and rules. University College Maastricht. 11.06.2017. URL: [//www.academia.edu/33662364/Why_we_should_not_try_to_understand_performance_art_s](https://www.academia.edu/33662364/Why_we_should_not_try_to_understand_performance_art_s) // (data obrashcheniia [date of application]: 01.09.2019).

18. *Biriukova E.* «Ja otkazyvaius' pokazivat' ochevidnoe»: Khainer Gebbel's gotovitsia k svoei pervoi postanovke v Rossii ["I refuse to show the obvious": Heiner Goebbels prepares for his first production in Russia]. COLTA.RU: Akademicheskaja muzyka [Academic music]. 2014. 14 noiabria. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe (data obrashcheniia [date of application]: 01.09.2019).

Крылова Александра Владимировна

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор,
проректор по научной работе
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова,
проректор по науке
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

Alexandra V. Krylova

Dr. Sci (Cultural Studies), PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for Research Work
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

