

УДК 793.067  
ББК 85.710,001  
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-302-312

Д.С. БЕЛОУСОВА

## ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ НА РАЗВИТИЕ ПЕРФОРМАТИВНОГО ИСКУССТВА В РЕГИОНАХ

---

---

**Дарья Сергеевна Белоусова,**

Пермский государственный институт культуры,  
кафедра хореографии,  
старший преподаватель  
кафедра культурологии,  
аспирантка  
Газеты Звезда ул., д. 18,  
Пермь, 614000, Россия

ORCID 0009-0004-4275-8706;  
SPIN 3986-8408  
E-mail: dashencia83@mail.ru

---

---

**Реферат.** В статье рассматривается развитие современных перформативных практик в регионах и влияние на них культурных индустрий. Раскрываются понятия «перформанс», «арт-активизм», «хэппенинг». Выявлена дихотомия эксклюзивное/массовое: перформативное искусство является эксклюзивным персонифицированным творческим актом, а массовое представлено в виде типичных стандартизированных произведений, доступных для широких слоев населения. Освещен вопрос культурных институций, проанализировано их влияние на развитие актуального искусства в регионах и формирование культурной идентичности

города. Рассмотрена проблема институциональной критики как инструмента развития культурных индустрий, утверждающих иерархическую вертикаль и нивелирующих труд художников в ситуации незащищенности. Приведены примеры того, как перформативное искусство формирует культурную среду и становится триггером развития региональных культурных индустрий, образуя вокруг себя поле научно-философского дискурса и вовлекая области масс-маркетинга, рекламы, медиа и сопутствующих им финансовых составляющих. Проанализирован процесс глокализации и выявлен наиболее эффективный для регионального современного искусства способ интегрироваться в общекультурный процесс — предложить инновационные формы. Приведены примеры успешной реализации этого метода.

**Ключевые слова:** перформанс, культурные индустрии, современное искусство, коллаборация, взаимодействие, деколонизация, театральное искусство, хореографическое искусство, художественная культура, культурные практики.

**Для цитирования:** Белоусова Д.С. Влияние культурных индустрий на развитие перформативного искусства в регионах // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 302–312. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-302-312.

**С**остояние современного искусства в регионах, особенно таких его видов, как перформанс-арт, экспериментальный танец, уличное творчество, медиа-арт, партиципаторное искусство, вызывает интерес со стороны исследователей в области искусства и культуры, а также кураторов и организаторов фестивалей. Сфера современного перформативного искусства в российском пространстве сегодня находится на стадии формирования и, как любая инновация, она подвержена влиянию различных факторов, среди которых наиболее значительное воздействие оказывают культурные индустрии. Данное направление особенно актуально для регионов. Это связано с тем, что региональные культурные практики имеют репутацию «вторичных» и «отстающих» ввиду того, что некоторые регионы значительно удалены от крупных городов и, как следствие, от современных перформативных событий, происходящих в пределах столиц. Такая особенность обуславливает недостаточный визуальный опыт зрителей и художников и в определенной степени аутсайдерскую позицию современных региональных арт-практик. Поскольку регионы составляют значительную часть территории России, где создается самобытный продукт перформативных практик, исследования в области перформанс-арта были бы неполными без учета локального культурного опыта. Дихотомия полярности и единства культурных институций и отдельных художников, которые творят в сложных условиях, влияющих на современное перформативное искусство, приобретает особую значимость в региональном контексте. В статье проанализированы проблематика данной области на основе научных исследований и интервью с представителями творческих профессий, приведены примеры культурных индустрий и степени их влияния на развитие перформативного искусства в конкретных регионах, а также рассмотрены варианты развития данной сферы.

## ИСКУССТВО ПЕРФОРМАНСА

**А**ктуальное современное искусство представляет собой постоянное творческое усилие в стремлении избежать привычной традиционному искусству оценочности, статичности, музейности. Оно претендует на поиск новых форм взаимодействия с окружающей средой, философским контекстом, со зрителем, рецепциями; оно рискует, раздвигает горизонты восприятия, меняет места творца и зрителя, выходит на политическую арену, играет со смыслами. Ю. Мехонцева определяет современное искусство как «переход от создания объекта искусства к созданию худо-

жественного события, которое интенционально задает поле, в котором происходит художественное событие» [1, с. 83].

Перформанс-арт — это новая форма современного искусства, область эксперимента, так называемое процессуальное действенное искусство. По мнению Э. Фишер-Лихте, перформанс является самостоятельным художественным событием, имеющим собственную сущность, она подчеркивает, что в связи с большим количеством теорий, возникших в социальных науках вокруг перформанс-арта в середине XX в., сегодня это понятие вызывает определенные разногласия [2]. Перформанс определяют как процессуальное искусство, которое ориентировано на господствующий в XX в. «принцип инновации», заключающийся в том, чтобы вывести искусство на самую грань реальности и художественного любими, но не изобразительными средствами» [3, с. 7].

Искусство перформанса имеет европейские и американские корни, о чем свидетельствуют англоязычные заимствования в терминологии перформанс-арта. При этом часть смысла при переводе на русский язык теряется или приобретает новые оттенки, порой кардинально трансформируя исходные значения, что приводит к искаженной трактовке некоторых понятий. Например, понятием *performance* (англ. — представление, спектакль, игра, сцена, работа на публику), называют театральные спектакли и представления, основанные на импровизации, а также публичные выступления, что не является корректным отражением концепции искусства перформанса.

Термин «перформанс-арт» в 1970-х гг. ввела американский исследователь, искусствовед, арт-критик Р. Голдберг [4]. Перформанс является действенным процессуальным видом искусства, по некоторым признакам напоминающее театральные спектакли. Однако есть существенное различие между перформативностью и театрализацией. Так, литературный критик М. Липовецкий подчеркивает, что «театральность и театрализация строятся на игровом обнажении разрыва между означающим и означаемым, тогда как перформатизм полностью снимает этот разрыв, отождествляя первое со вторым» [5]. Это утверждает перформанс как проявление вертикали художника-создателя, исполнителя, проводника идеи, субъекта и объекта репрезентации. «Перформанс — действие, поступок... высказывание которого складывается в процессе игры в импровизацию и сценарий, эксперимент и повторение, коммуникацию и отчуждение, фрагментарность и тотальность, провокацию и искренность, телесность и ментальность, абсурдность и красоту, естественность и зрелищность, свободу и ограничение, иронию и доверие, неожиданность и предсказуемость, интерактивность, буквальность и двусмысленность,

простоту и эпатаж, шок и опустошение, погруженность и поверхность — в результате складывается пространство идей и действенных стратегий, пользующееся интересом политических, рекламных технологий, социальных институтов» [6, с. 190].

Принято различать следующие виды перформативного искусства:

- ◆ акционизм;
- ◆ перформанс;
- ◆ хэппенинг.

*Акционизм* (англ. action art — искусство действия), или арт-активизм, — обобщающее понятие, которое «включает в себя различные формы процессуального искусства, возникшие в авангардистском искусстве в 60-х гг. XX в., — перформанс, хэппенинг, ивент, искусство процесса, искусство демонстрации и др.» [7, с. 132]. Акцией называется короткое, провокационное, эпатажное действие протестного характера, зачастую связанное с риском для жизни акциониста. Местом проведения акций является городское пространство. Акция характеризуется отсутствием сценарной драматургии и имеет своей целью выражение протеста. В качестве инструментов для решения остросоциальной или политической проблемы используется привлечение общественного внимания и создание резонанса. С появлением возможностей Интернета арт-активистские высказывания стали все чаще происходить в более безопасном виртуальном пространстве, где есть возможность оставаться инкогнито, создавать закрытые сообщества и фальшивые аккаунты.

*Перформанс* — особый вид художественного высказывания, который может быть представлен как на территории культурной институции (музей, арт-пространство и т. д.), так и в публичном пространстве. В основе перформанса лежит сценарная драматургия, предполагающая сюжетную либо нарративную линию и подчиняющаяся авторской идее, которая создает рамочное пространство для существования и действий исполнителей. Эти рамки могут быть трансформированы в процессе перформанса, если в нем предполагается момент партиципации, т. е. взаимодействие со зрительской аудиторией. Также перформанс может не зависеть контекстуально от зрительского восприятия, но и в этом случае он осуществляется с определенной долей импровизации, поскольку перформанс — это процесс, основанный на сиюминутной реакции в данный конкретный момент времени. Как правило, в качестве объекта репрезентации, выразительного средства и инструмента представления концепций художник использует собственное тело (например, в танцевальных перформансах, в боди-арте, а также в самодеструктивных индивидуальных перформативных актах). Кроме того, существует такое понятие, как делегированный перформанс: автор режиссирует про-

цесс, организуя не собственное тело, а чужие тела. Отдельно стоит отметить ряд перформансов, где от зрителя требуется участие (а не просто присутствие), внимательное наблюдение и погруженность в процесс — партиципаторные перформансы. Термин «партиципаторное искусство» («искусство участия», participatory art) принадлежит К. Бишоп [8], она разделяет понятия «участие» и «интерактивность», которую трактует как способ механического участия, где от зрителя требуется совершение простых телесных действий: нажимать на кнопки, надевать одежду, что-то трогать или пробовать на вкус. Также теорией зрительского участия активно занимался Р. Шехнер [9]. Настоящее участие зрителей (партиципация) в создании произведения искусства состоит, по словам Р.С. Осминкина, «из двух взаимно пересекающихся процессов: вовлечения большого числа людей и задействование их в качестве медиа» [10, с. 134].

Существуют перформансы синкретичные, задействующие смежные формы искусства, к наиболее актуальным можно отнести:

- ◆ цифровой перформанс;
- ◆ саунд-арт;
- ◆ танцевальный перформанс;
- ◆ паблик-арт.

Цифровой перформанс — эклектичное мультимедийное явление, объединяющее искусство перформанса и видео-арт<sup>1</sup>. Видеоинсталляции (одно из направлений видео-арта) являются интермедийной площадкой для экспериментов художников, развивающих данный вид искусства. Видеоинсталляции апеллируют к новым перцепциям, погружая зрителя в уникальную среду воздействующих элементов, которая позволяет осуществлять трансформацию телесных ощущений, пространства и времени, а также эмоциональной сферы человеческого сознания, в результате чего у зрителя включается поисковая активность и появляется новый психоэмоциональный опыт.

Саунд-арт — синтетическая форма современного медиа-арта, включающая различные художественные средства и имеющая в основе звуковое воздействие. Саунд-арт, как и видеоискусство, имеет своей целью воздействие на зрительские перцепции. Игра с привычной системой восприятия аудиального контекста инициирует возникновение перцептивной раскачки, новых ощущений. Профессор Г. Преображенский утверждает, что зрительские перцепции можно перенастроить посредством перформативной активности, обмануть чувственный опыт, трансформировав его в процессе восприятия [11].

<sup>1</sup> Видео-арт — динамично развивающаяся разновидность медиа-арта, у истоков которой стоял корейский художник Нам Джун Пайк.

Танцевальный перформанс — это своего рода знаковая система, способ передачи смыслов посредством особой формы репрезентации. В его основе лежит телесное воплощение (*embodiment*), с помощью которого создается пространство для прочтения. Танец предлагает отличный от других форм искусства и потому уникальный режим восприятия. Зритель ощущает танец благодаря тотальной рефлексивности тела, позволяющей «проживать» чужое движение, входить в ритм или форму энергии, которая таким образом распространяется (проецируется) от тела исполнителя к телу зрителя. Особенность танцевального перформанса заключается в возможности создания пространства для интерпретаций без использования приемов нарративного танц-театра, фабульной иллюстративности и театрализации.

Паблик-арт (публичное искусство) — искусство, существующее в городской среде, а точнее, в общественном (публичном, т. е. доступном всему местному сообществу) пространстве. Н.В. Новичков отмечает, что «частное с точки зрения собственности пространство может быть публичным с точки зрения предназначения» [12, с. 32]. К публичному искусству относятся стрит-арт, являясь более частной категорией ввиду своей ориентированности именно на открытое городское пространство; экологический театр, или театр среды (*environmental theater*), предполагающий включение в действие всего окружающего пространства); предметно-ориентированное (*site-specific*) искусство — перформанс, продиктованный местом действия, где само пространство является основой для идеи или сюжета, и который невозможно повторить в других условиях; променад-театр (*promenade* — прогулка), именуемый в России «бродилкой» (предполагает наличие маршрута, по которому следуют участники, и сюжетной либо нарративной линии, разворачивающейся в процессе прогулки, а также наличие актеров или ведущего, сопровождающих перформанс). Существуют самоорганизации, использующие под свою деятельность общие пространства, часто балансирующие между политическими акциями и художественными практиками. Идеи театра среды активно развивал Р. Шехнер, сформулировавший важные постулаты, касающиеся интеракции между актерами, зрителем и пространством, местом действия (принцип, ставший основой *site-specific* театра), фокуса зрительского внимания, семиотики, а также наличия и отсутствия текста [13].

*Хэппенинг* (*happening*) — искусство, которое случается; термин *happening art* появился в 1960-х гг. благодаря американскому художнику, теоретику искусства А. Капроу [14]. В. Переверзева дает следующее определение: «Хэппенинг — одна из форм современного искусства, мультимедийное событие, представляемое, разыгрываемое на публике с эле-

ментами изобразительности, хореографии и театрального искусства, перформанс, основанный на факторе случайности и предполагающий взаимодействие художника и зрителей, взаимопроникновение искусства и жизни» [14]. Хэппенинг базируется на импровизационной основе, одновременном сосуществовании различных художественных и бытовых действий и сиюминутной реакции участников.

## ДИХОТОМИЯ ЭКСКЛЮЗИВНОЕ/МАССОВОЕ В ПЕРФОРМАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Прежде чем анализировать культурные индустрии и их влияние на современное перформативное искусство, обратимся к научному дискурсу. Так, А.Я. Флиер определяет культурные индустрии как «производство непосредственно культурных или в существенной мере культурно отрегулированных феноменов, которое является более или менее массовым по своим объемам и высоко стандартизированным по большинству своих характеристик» [15]. Он подчеркивает, что массовость и стандартизированность являются наиболее характерными признаками для культурных индустрий, отличают их от культурного творчества, претендующего, в отличие от индустриального, на оригинальность и эксклюзивность. Перформативное искусство, напротив, ориентировано на неповторимость, инновативность и авторское начало. Как отмечает В. Кирьянов, перформанс — это способ остаться самим собой, возможность высказаться по-настоящему, искренне исповедоваться зрителю, обрести новую чувственность, «это опыт репрезентации себя как личности, отказ от иллюстративности»<sup>2</sup>.

Данный тезис поддерживает М. Коцкий, полагающий, что перформанс — это метафоризация некой социальной триггерной точки посредством пластики тела, т. е. создание произведения, где «вместо кисти и холста у нас собственное тело» [16]. Аналогичной точки зрения придерживается Д. Щебет, который призывает танцовщиков ставить себе вопросы, делать выводы и менять себя и окружающий мир, отказавшись от самолюбования «ради честности, просто ради открытого слова, свободного самовыражения» [16].

Из сказанного можно сделать вывод о проявлении дихотомии эксклюзивное/массовое, где массовое представляется неким конвейером, штампуемым партии однотипного продукта, с общими

<sup>2</sup> Интервью с Владимиром Кирьяновым ([https://t.me/vkart\\_public/980](https://t.me/vkart_public/980)).

признаками, серийностью и общедоступностью, а эксклюзивное видится уникальным результатом индивидуального творческого процесса, не ограниченного рамками стандартов и, что характерно для действенного искусства, оставляющего себе пространство для эксперимента. Куратор современного танца и перформанса А. Козонина утверждает, что современные художники и их работы «больше ориентированы на исследовательский процесс, чем на производство “работающего продукта” и воспроизводство проверенных приемов создания хореографии, драматургии и воздействия на аудиторию» [17, с. 17], что подтверждает их выход за рамки конвенциональности. Кроме того, «ставка на эксперимент влечет за собой уязвимость автора и готовность к провалу» [17, с. 18]. Это противоречит принципу общедоступности, в частности возможности зрителя воспринимать, понимать и постигать и посредством этого приобщаться к интеллектуально-культурным ценностям общества.

В то же время креативные индустрии активно задействуют новые, апеллирующие к культуре соучастия, форматы диалога со зрителем как наиболее эффективные в современных условиях: это и арт-медиация, и уличный театр, и перформансы, которые также могут пониматься как универсальные инструменты продюсирования современных культурных проектов. В качестве примера эффективного симбиоза культурных индустрий и перформативных практик приведем Уральскую индустриальную биеннале современного искусства, в рамках которой регулярно проводится арт-медиация, по сути являющаяся стратегией взаимодействия со зрителем и предполагающая равенство позиций, открытость и соучастие. С 2015 г. формат арт-медиации активно применяется в рамках мероприятий, организуемых Музеем современного искусства «Гараж», а также проходящих на «Уральской биеннале» и иных аналогичных площадках. «Медиацией называются ситуации, в которых люди получают информацию об искусстве (а иногда и о научных или социальных явлениях и открытиях), вступают в обсуждение этой информации и реагируют на нее — вербально или как-то иначе» [18, с. 15]. В 2012 г. в Швейцарии вышла книга коллектива авторов под руководством К. Мёрш, посвященная феномену культурной медиации. Основные идеи, сформулированные в книге: арт-медиация может рассматриваться как социальная и перформативная практика; медиация может утверждать институциональные нормы и ценности, воспроизводить, деконструировать или трансформировать их; медиация активно задействует зрительскую аудиторию, вовлекая ее в коллективное размышление, что соответствует одному из определяющих признаков перформанс-арта; арт-медиацию можно рассматривать как инструментальный культурных индустрий, поскольку

авторское сопровождение способствует привлечению большего количества зрителей, а также формированию у зрителя собственного мнения, более глубокого понимания и заинтересованности в сфере современного искусства, т. е. подготовке открытой образованной целевой аудитории.

В отличие от региональных художников, столичных творцов отличает наличие больших возможностей и свобод, к которым относятся разнообразие творческой среды, многообразие деятелей, создающих общее пространство современного искусства, возможность участия в различных проектах, часто организуемых культурными институтами, и вообще более развитое, по сравнению с региональным, институциональное обеспечение распространения новых видов искусства, наличие более лояльного к новациям, подготовленного зрителя. Насколько преодолимы проблемы, создающие ограничения для развития современного перформанс-арта в регионах, с чем сталкиваются художники и артисты в небольших городах, а главное, какие пути развития и возможности для воплощения своих идей находят деятели современного искусства, лучше всего изучать на примерах людей, действующих и творящих на территории современного искусства и создающих пространство для развития современных культурных индустрий.

## КУЛЬТУРНЫЕ ИНСТИТУЦИИ И АКЦЕНТЫ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Сегодня во многих региональных центрах существуют творческие кластеры и культурные институты, например Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)<sup>3</sup> и его филиалы в Екатеринбурге, Калининграде, Самаре, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге, Владикавказе и Томске. К региональным культурным институтам относятся: Музей современного искусства PERMM в Перми, Сибирский центр современного искусства в Новосибирске, Краснодарский институт современного искусства, арт-кластер «Заря» во Владивостоке, Инновационный культурный центр в Калуге, Культурный центр «Пятый этаж» в Кирове. Они организуют культурную и творче-

<sup>3</sup> ГЦСИ — музейно-выставочная и научно-исследовательская организация, учрежденная Минкультуры России в 1992 г., его деятельность была направлена на развитие современного отечественного искусства в контексте мирового художественного процесса, формирование и реализацию программ и проектов в области современного искусства, архитектуры и дизайна в стране и за рубежом. С 2020 г. ГЦСИ является частью Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

скую деятельность и содействуют начинающим художникам. Некоторые арт-пространства являются постоянными площадками для проведения перформативных событий и выставок, проектов и фестивалей. Представители креативной молодежи, принимая участие в них, могут заявить о себе.

Фестивальная активность представляет хорошие перспективы:

- ◆ для художников — с точки зрения возможности заявить о себе и стать узнаваемым в среде искусства;

- ◆ для локации фестиваля, т. е. города, где он будет проводиться, — с позиции формирования культурного бренда города;

- ◆ для зрителей — как способ почувствовать свою причастность к созданию городской художественной среды, сформировать собственное видение, понимание и предпочтения.

Данная тема представлена в различных культурологических исследованиях. Так, Д.В. Галкин и А.Ю. Куклина считают, что «проблему отсутствия культурной идентичности и культурного бренда различных городов можно решить за счет развития современного искусства» [19, с. 68] и создания качественной культурной среды в регионе. Подобные факторы способны привлечь туристов и инвесторов, а также повлиять на самоощущение горожан.

Из этого следует вывод: локальные фестивали и стационарные творческие площадки являются неотъемлемой частью культурного контекста регионов, помогают формировать культурную идентичность города и создают благоприятную почву для развития современного искусства и появления новых деятелей перформативного поля.

К особенностям фестивальной и проектной деятельности относится отсутствие цикличности или однократность проведения, что обусловлено причинами, связанными с организационными вопросами, финансированием и иными условиями проведения. Эти особенности оказывают негативное влияние на творческую деятельность перформеров в связи с отсутствием репетиционных пространств, постоянной творческой среды и регулярного финансирования. Необходимо отметить, что в пространстве перформативных искусств существует ряд художников, артистов, пришедших из других, зачастую не смежных профессий: «Далеко не все представители российского танц-перформанса являются универсальными танцовщиками или дипломированными хореографами» [17, с. 109]. Многие из них остаются на своей основной работе, совмещая ее с новой творческой профессией. В то же время есть художники, хореографы, пришедшие из профессиональной среды, для которых творческая деятельность — это единственный источник дохода. Выходом для них являются личные связи, взаимопомощь, творческие коллаборации и договоренности с площадками.

По мнению пермской художницы Л. Шмыковой, людям, связанным с творчеством, не хватает ресурсов и административной поддержки для масштабной работы: «Когда художников поддерживает большая культурная институция, они чувствуют себя ценными в городе» [20].

Отметим, что все более актуальным становится вопрос институциональной критики, связанный с зависимостью и незащищенностью современных художников и творцов, которым отводится роль инструмента для получения музеями материальной выгоды. Ведущие представители творческих профессий обращают внимание на отсутствие института репутации и дисбаланс ресурсораспределяющей политики современного искусства. Так, куратор И. Исаев предполагает, что основным различием между глобальной художественной системой и российской является отсутствие института репутации: «Практически каждая российская институция может быть уверена, что как только ее очередной опен-колл проанонсирует раздачу ресурсов, за ними сразу же выстроится очередь из претендентов, а длина очереди будет зависеть лишь от размера гранта, а не репутации грантодателя» [21].

Таким образом, репутация дающей гранты организации не является определяющей ни для художников, ни для инфраструктуры художественного производства. Идею о важности формирования института репутации поддерживает Д. Филиппов — художник, куратор, сооснователь галереи «Электростанция». Он призывает художников учиться требовать уважения к себе и своему труду, а критиков — «помогать художнику чувствовать себя уверенней, обнажая механизмы существования институций, формируя институт репутации» [21]. Куратор Я. Алешин смещает акценты, уравнивая институции и художников в праве на «заботу» и определяя их позицию в системе общественных отношений: «Искусство производят не только художники, но и... многие другие люди, вплоть до обслуживающего персонала площадок» [21]. Исследователь и художница танца и перформанса, режиссер, куратор К. Ганюшина обращает внимание на действия отдельных личностей в конкретных ситуациях, подчеркивая, что события, происходящие при взаимодействии с институциями, как правило, вызваны действиями конкретных людей, а значит, и причины всевозможных эксцессов нужно разбирать в частном порядке [21]. По словам художника А. Андреева, «институциональная критика может служить отрезвляющим эффектом для тех институций, которые пренебрегают созданной социально-экономической проблематикой и тенденциозно поощряют вертикализацию и неравноправие отношений в обществе, учитывая лишь собственную выгоду» [21].

Анализируя данные позиции, мы можем выявить общие тенденции, которые выражаются в том,

что художники и кураторы в основном придерживаются общего понимания необходимости институциональной критики как инструмента пресечения коррупционных проявлений, утверждающих иерархическую вертикаль и нивелирующих труд художников в ситуации уязвимости. В то же время художникам и артистам, от которых никто не ждет осведомленности в делах закона, следует быть готовыми к обозначению границ и отстаиванию своих прав при сотрудничестве с крупными институтами.

## ПЕРФОРМАНС-АРТ — АКТУАЛЬНЫЙ ТРИГГЕР РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ

Возвращаясь к теме культурных индустрий и представителей перформанс-арта, обозначим, что существует две методологии исследования, связанные с различными подходами к этому вопросу. Так, по утверждению О.В. Лазаревой, сегодня существует один из векторов исследования, когда культурные индустрии рассматриваются с позиции их позитивного или негативного влияния на человека [22]. Параллельно развивается еще одно направление, из области теории креативной экономики, когда культурные индустрии рассматриваются как ресурс экономического развития и обозначаются как креативные. О.В. Лазарева пишет: «Для культурологического подхода целью культурных индустрий является производство и распространение смыслов, а для культурной экономики — создание конечного продукта и активизация культурной среды» [22, с. 672].

Одним из общих характерных признаков, выделяемых в обоих подходах, является массовость, тиражность. Но «техническое тиражирование произведений элитарной культуры в качестве товара “престижного потребления” для массовой культурной среды» [15] сложно представить в случае перформанс-арта. Поэтому логично рассматривать такой признак, как тиражность, относительно перформативных практик с социально-экономической точки зрения. Рассмотрим это на примере категории моды, а именно, дизайнерских коллекций, получивших распространение в виде копий и аналогов, представленных в магазинах масс-маркета, или, если говорить о произведениях великих художников, выполненных в виде копий или постеров. Можно также привести в качестве примера тиражирование произведений художественного искусства посредством нанесения принта с картинами известных художников на предметы одежды, сумки или наручные часы. Так, компания Swatch вы-

пустила в 2019 г. «музейную» коллекцию совместно с Лувром (в ней использовались картины Леонардо да Винчи, Г. Рени, Э. Делакруа) и совместно с Музеем современного искусства в Нью-Йорке (в оформлении использовались изображения картин В. Ван Гога, П. Мондриана и Г. Климта). Когда речь идет о перформативных событиях, тиражность следует понимать как средство распространения информации о событии для привлечения зрительской аудитории, просветительской миссии, популяризации перформанса как жанра.

Перформанс-арт как элитарное искусство, рассчитанное на подготовленного зрителя, становится драйвером для развития культурных индустрий и массового спроса на творческий продукт, в том числе задействуя рекламные и маркетинговые инструменты. Поскольку одним из способов создания моды является эффект подражания элитам, то перформативное искусство, будучи распространено в элитарной среде, само по себе и есть тот триггер, который создает инфраструктуру, новый спектр социальных ролей и рабочих мест, стимулируя интерес широких масс к данной сфере.

Вместе с тем необходимо отметить проблемы, связанные с финансированием нового творческого продукта. Широкоформатные фестивали имеют достаточно финансовых средств и иных ресурсов для успешного проведения рекламных кампаний, запуска брендированной продукции, информационной поддержки и привлечения дополнительных возможностей, например спонсорской и партнерской помощи. В этом случае вопрос тиражности решается сам собой, в отличие от низкобюджетных проектов, оплачиваемых из собственных средств инициатора. Кроме того, как было сказано выше, развитие перформативного искусства положительно влияет на культурный бренд города. Например, проведение в Перми Дягилевского фестиваля под руководством дирижера Т. Курентзиса делает ее максимально привлекательным городом для туристов, стимулируя интерес к богатой истории и достопримечательностям Перми, а также создавая вокруг индустрию, включающую книжные клубы, творческие лаборатории и тематические лекции для зрителей, детские досуговые мероприятия, кафе, межкультурное взаимодействие. Помимо этого, активизируется деятельность волонтеров, артистов, которые в свою очередь приобретают опыт работы со столичными и зарубежными режиссерами, хореографами, а также жителей города, которые с нетерпением ждут программу фестиваля, готовясь к этому событию заранее.

Таким образом, перформативное искусство в качестве нового триггера стимулирует развитие культурных индустрий в регионах, образуя поле гуманитарного дискурса и вовлекая области масс-маркетинга, рекламы, медиа и сопутствующее

им финансовое обеспечение, т. е. приобретает не только культурно-образовательную, но и социально-экономическую значимость.

## ГЛОКАЛИЗАЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ПЕРФОРМАТИВНОГО ИСКУССТВА

**П**роцесс развития регионального современного искусства как части мирового контекста неотделим от процесса глобализации. И это влияние взаимно, региональное искусство также оказывает трансформационное воздействие на глобальные процессы, происходящие в искусстве. Как утверждают Н.Н. Кожевников и Н.Л. Пашкевич, «чем сильнее глобализация, тем востребованнее оказывается всевозможная локальная специфика» [23, с. 111]. Термин «глокализация» (слияния двух слов — глобализация и локализация) ввел английский социолог Р. Робертсон. Глокализация означает взаимовлияние глобальных процессов, унифицирующих все отрасли человеческой деятельности, и локальных культур, которые вносят изменения в глобальные системы коммуникации и тем самым интегрируются в общекультурный фон.

Развитие регионального искусства может происходить разными способами. Один из них — художественное переосмысление эталонного опыта, увиденного и привезенного в свой регион. По словам Г. Преображенского, это «довольно странный регионализм: с внешней стороны он выглядит статусно и респектабельно, а со стороны своих потенций к росту и развитию, он низкоэнергетичен и мало на что способен» [11], поскольку практика импринтинга и повторения усвоенного материала хороша в учебе, но не в искусстве, которое, как было сказано, является уникальным результатом индивидуального творческого процесса, не ограниченного рамками стандартов. А в данном случае речь идет именно о некоем высоком стандарте, которого вынуждено придерживаться искусство, если оно позиционирует себя в рамках общего целого. Помимо ориентации на глобальный контекст, существуют иные способы локализации, также ставшие традиционными: регионализация с помощью апелляции к традициям малых этнических групп, проживающих на территории данного региона, своего рода «папуасская экзотика». Профессор Г. Преображенский считает, что локализация с помощью экзотики тоже является низкопотенциальным способом, поскольку экзотика — часть большого этнического контекста, это не локальная вещь. Она может считываться отдельными любителями, ценителями либо этническими носителями, и в общем

контексте искусства имеет статус местного колорита. Наиболее перспективным, возможно, является самый рискованный путь — «предложить инновационные формы искусства. Но именно поэтому здесь из подлинной локализации можно прочертить очень короткий путь до инновационных форм для большого контекста» [11]. И для того чтобы этот путь состоялся, необходимо отделить зерна от плевел, понять, что является повтором, а что новацией, то есть произвести своего рода деколонизацию. Если посмотреть на современное искусство сквозь призму интерсекциональности, то можно понять, что деколонизация должна происходить на всех уровнях: регионов по отношению к столицам, локального искусства относительно глобального, аутентичного мышления относительно западно-ориентированного.

В качестве примера региона, активно развивающего современное искусство, приведем Сибирь. В 2012 г. там выкристаллизовался новый самобытный жанр, речь идет о сибирском ироническом концептуализме (сокращенно СИК, автор термина — Александр Шабуров, российский художник, участник арт-группы «Синие носы»). По словам заместителя директора Новосибирской государственной областной научной библиотеки А. Галеевой, «сибирский иронический концептуализм стал одной из базовых стратегий современного сибирского искусства, основанной на иронии, самоиронии и гротеске. Эта юмористическая и критическая позиция сегодня становится базовой доктриной современного сибирского искусства» [24].

На данный момент сибирский иронический концептуализм пока существует только в виде художественных объектов и инсталляций, но именно Новосибирск стал местом появления монстраций (производное от слова «демонстрация») — формы художественной акции, предполагающей шествие с транспарантами с абсурдистскими лозунгами, по сути являющейся хэппенингом. Идейным вдохновителем данного действия стал новосибирский художник А. Лоскутов (также представитель сибирского иронического концептуализма, продавший свою картину «Кутузов» в галерею М. Гельмана). Первая монстрация состоялась в Новосибирске в 2004 г., в ней участвовало 80 человек. В настоящее время к акции присоединилось около 30 городов. Монстрация обычно бывает приурочена к Первомайским демонстрациям, когда участники вливаются в общую колонну праздничного шествия. В ряде городов подобные действия оказались под запретом, но монстранты находят выход из положения, устраивая самостоятельные колонны в людных местах, на аллеях и т. д. В 2020 г., в период пандемии COVID-19, монстрация прошла в режиме онлайн, в результате чего в акции смогло принять участие огромное количество человек, для которых это ста-

ло символом объединения. Описанные практики также являются формами современного перформативного искусства.

## ВЫВОДЫ

**П**роанализировав проблемы развития перформативного искусства в регионах, мы обозначили пути их решения и вектор развития данной области, выявили дихотомию эксклюзивное/массовое, характерную для взаимодействия перформативного искусства и культурных индустрий. Отметим, что перформанс-арт является актом индивидуального творчества, ценность которого не ограничивается рациональными экономическими рамками, в то время как культурные индустрии характеризуются массовостью, тиражностью и доступностью. Однако эти признаки не исключают их воздействия на становление и развитие перформативного искусства, более того, они помогают формировать культурную идентичность города, создают благоприятную почву для развития современного искусства, появления и поддержки новых деятелей перформативного пространства. Перформативное искусство имеет достаточный потенциал для формирования культурной среды и, как новый триггер, стимулирует развитие культурных индустрий в регионах. Следует отметить, что наиболее эффективный, но вместе с тем рискованный способ интеграции регионального современного искусства — представление инновационных форм перформативного искусства, чему есть реальные и успешные примеры.

### Список источников

1. Мехонцева О.П. Современное искусство как предмет изучения в образовательных учреждениях художественной направленности // Человек в мире культуры. 2017. № 4. С. 82–86.
2. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва : Play&Play : Канон-плюс, 2015. 375 с.
3. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства // Библиотека электронной литературы в формате fb2. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gnireenko-yuliya/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otechestvennogo-iskusstva> (дата обращения: 25.05.2023).
4. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2020. 320 с.
5. Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasiliya-novaya-drama-i-graniczy-literaturovedeniya.html> (дата обращения: 25.05.2023).
6. Кривцова Ю.В. Концепт перформанса: действие, ответственность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник. 2009. № 4. С. 188–191.
7. Антонян М.А. Понятия «перформанс» и «performance art» в англоязычной и русскоязычной культурах // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 1. С. 128–134.
8. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / пер. В. Соловей. Москва : V-A-C Press, 2018. 528 с.
9. Шехнер Р. Теория перформанса. Москва : V-A-C Press, 2020. 488 с.
10. Осминкин Р.С. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 2. С. 132–139. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-1-2-132-139.
11. Куклина А. О специфике перформативных практик в развитии сибирского и томского современного искусства». («Новая вещественность как возможный художественный тренд в современном искусстве Томска — 2») // Syg.ma : [медиа-платформа] : Сибирский архив современного искусства. URL: <https://syg.ma/@anastasiia-kuklina/o-spietsifikie-performativnykh-praktik-v-razvitii-sibirskogho-i-tomskogho-sovriemennogho-iskusstva> (дата обращения: 25.05.2023).
12. Новичков Н.В. Городское искусство и предназначение современного города // Современные проблемы сервиса и туризма. 2013. № 4. С. 29–37. DOI: 10.12737/1868.
13. Schechner R. 6Axioms for Environmental Theatre // The Drama Review. 1968. Vol. 12, № 3. P. 41–64. DOI: 10.2307/1144353.
14. Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Livejournal : Арт-ржа. URL: <https://performansist.livejournal.com/228172.html> (дата обращения: 25.05.2023).
15. Флиер А.Я. Культурные индустрии в истории и современности: типы и технологии // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 3. URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier\\_Cultural-Industries/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries/) (дата обращения: 25.05.2023).
16. Новый тренд — танцевальные перформансы. Интервью с участниками Apache Crew и Таэт Vremya // Bash Today : [сайт]. URL: <https://bash.today/posts/iskusstvo-tantsa-i-performansa> (дата обращения: 25.05.2023).
17. Козонина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 244 с.
18. Мёрш К. Kulturvermittlung как собирательный термин в немецкоговорящих странах // Время культурной медиации. С. 15–16 / Музей современного искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/event/online->

presentation-of-the-russian-edition-of-the-book-time-for-cultural-mediation (дата обращения: 25.05.2023).

19. Галкин Д.В., Куклина А.Ю. Развитие современного искусства в регионах России: глобальный контекст и локальные проекты // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 65–74. DOI: 10.17223/15617793/397/12.
20. Гиренко В. Все происходит из любви // Новый компаньон : [электронное периодическое издание]. URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-6037287.html> (дата обращения: 25.05.2023).
21. Хаустова А. Блиц: институциональная критика // СПЕСТАТЕ : [вебзин о современном искусстве]. URL: <https://spectate.ru/institutional-critique/> (дата обращения: 25.05.2023).
22. Лазарева О.В. Культурные индустрии: два аспекта понимания // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 670–676. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-670-676.
23. Кожевников Н.Н., Пашкевич Н.Л. Глокализация: концепции, характерные черты, практические аспекты // Вестник Якутского государственного университета. 2005. Т. 2, № 3. С. 111–115.
24. Галеева А. Сибирский иронический концептуализм. Возвращение в настоящее / Факультет современного искусства высшей школы «Среда обучения» // Syg.ma : [медиа-платформа]. URL: <https://syg.ma/@sreda-obucheniya/anna-galieieva-sibirskii-ironichieskii-kontsiptualizm-vozvrashchieniie-v-nastoiashchieie> (дата обращения: 25.05.2023).

---



---

## The Impact of Cultural Industries on the Development of Performative Art in the Regions

**Daria S. Belousova**

Perm State Institute of Culture, 18 Gazety Zvezda Str., Permskiy Krai, Perm, 614000, Russia,  
ORCID 0009-0004-4275-8706; SPIN 3986-8408  
E-mail: dashencia83@mail.ru

**Abstract.** *The article examines the development of contemporary performative practices in the regions and the influence of cultural industries on them. The concepts of “performance art”, “art activism”, and “happening” are discussed. The dichotomy of exclusive/ mass is revealed: performative art is an exclusive personified creative act, and mass art is presented in the form of typical standardised works that are available for the general public. The question of cultural institutions is highlighted and their influence on the development of actual art in regions and the formation of cultural identity of the city is analysed. The author considers the problem of institutional critique as a tool for the development of cultural industries, confirming a hierarchical vertical hierarchy and levelling the work of artists in a situation of insecurity. There are given examples of how performative art forms cultural environment and becomes a trigger for development of regional cultural industries, creating around itself a field of scientific and philosophical discourse and involving the fields of mass-marketing, advertising, media and related financial components. The author analyses the process of globalisation and demonstrates the most effective way for regional contemporary art to integrate into the general cultural process - to offer innovative forms. Examples of successful implementation of this method are given.*

**Key words:** performance art, cultural industries, contemporary art, collaboration, interaction, decolonisation, theatre art, choreography, art culture, cultural practices.

**Citation:** Belousova D.S. The Impact of Cultural Industries on the Development of Performative Art in the Regions, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 302–312. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-302-312.

### References

1. Mekhontseva O.P. Modern Art as a Subject of Study in Educational Art-Institutions, *Chelovek v mire kul'tury* [Man in the World of Culture], 2017, no. 4, pp. 82–86 (in Russ.).
2. Fischer-Lichte E. *Ehstetika performativnosti* [Aesthetics of Performativity]. Moscow, Play&Play, Kanon+ Publ., 2015, 375 p.
3. Gnirenko Yu. Performance as a Phenomenon of Contemporary Russian Art, *litresp.ru: digital library*. Available at: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gnirenko-yuliya/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otechestvennogo-iskusstva> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
4. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2020, 320 p. (in Russ.).
5. Lipovetsky M. Violence Performances: “a New Drama” and the Boundaries of Literary Criticism, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2008, no. 1 (89), pp. 192–200. Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasiliya-novaya-drama-i-graniczy-literaturovedeniya.html> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
6. Krivtsova Yu.V. Concept Performance: Action, Effectiveness and Efficaciousness of the Modern Art, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2009, no. 4, pp. 188–191 (in Russ.).
7. Antonyan M.A. The Concept of “Performance” And “Performance Art” in English and Russian Cultures, *Vestnik*

- Moskovskogo universiteta Ser. 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Moscow University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication], 2015, no. 1, pp. 128–134 (in Russ.).
8. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Moscow, V-A-C Press Publ., 2018. 528 p. (in Russ.).
  9. Schechner R. *Essays on Performance Theory*. Moscow, V-A-C Press Publ., 2020. 488 p. (in Russ.).
  10. Osminkin R.S. Participatory Art: from the “Relational Aesthetics” to the Post-Participatory Art, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 2, pp. 132–139. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-1-2-132-139 (in Russ.).
  11. Kuklina A. On the Specifics of Performative Practices in the Development of Siberian and Tomsk Contemporary Art. (“New Materiality as a Possible Artistic Trend in Contemporary Art of Tomsk – 2”), *Sibirskii arkhiv sovremennogo iskusstva* [Siberian Archive of Contemporary Art]. Available at: <https://syg.ma/@anastasiia-kuklina/o-spietsifikie-pierformativnykh-praktik-v-razvitii-sibirskogho-i-tomskogho-sovriemiennogho-iskusstva> (accessed 13.02.2022) (in Russ.).
  12. Novichkov N.V. Urban Art and Mission of Modern City, *Sovremennye problemy servisa i turizma* [Service and Tourism: Current Challenges], 2013, no. 4, pp. 29–37. DOI: 10.12737/1867 (in Russ.).
  13. Schechner R. 6 Axioms for Environmental Theatre, *The Drama Review*. 1968, Vol. 12, no. 3. P. 41–64. DOI: 10.2307/1144353.
  14. Pereverzeva M. *Kheppeningi Dzhona Keidzha* [Happenings by John Cage], *LiveJournal*. Available at: <https://performansist.livejournal.com/228172.html> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
  15. Flier A.Ya. Cultural Industries in History and Contemporaneity: The Types and Technologies, *Informatsionnyi gumanitarnyi portal “Znanie. Ponimanie. Umenie”* [Informational Portal for the Humanities “Knowledge. Understanding. Skill”], 2012, no. 3. Available at: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier\\_Cultural-Industries/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries/) (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
  16. A New Trend – Dance Performances. Interviews with Members of Apache Crew and Taet Vremya, *Bash Today: websait*. Available at: <https://bash.today/posts/iskusstvo-tantsa-i-performansa> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
  17. Kozonina A. *Strannye tantsy. Teorii i istorii vokrug tantseval'nogo performansa v Rossii* [Strange Dances: Theories and Histories around Dance Performance in Russia]. Moscow, Muzei Sovremennogo Iskusstva “Garazh” Publ., 2021, 244 p.
  18. Moersch C. Kulturvermittlung as a Collective Term in German-Speaking Areas, *Vremya kul'turnoi mediatsii* [Time for Cultural Mediation]. Moscow, Muzei Sovremennogo Iskusstva “Garazh” Publ., 2022, pp. 15–16. Available at: <https://drive.google.com/file/d/19BdyOIcs4GzhgtE77DrVk0NLTZ724C8t/view> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
  19. Galkin D.V., Kuklina A.Yu. Regional Development of Contemporary Art in Russia: Global Contexts and Local Projects, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2015, no. 397, pp. 65–74. DOI: 10.17223/15617793/397/12 (in Russ.).
  20. Girenko V. Everything Comes from Love, *Novyi kompan'on: elektronnoe periodicheskoe izdanie* [New Companion: online newspaper]. Available at: <https://www.newsco.ru/articles/nk-6037287.html> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
  21. Khaustova A. Blitz: Institutional Criticism, *Spectate: webzine about modern culture*. Available at: <https://spectate.ru/institutional-critique/> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
  22. Lazareva O.V. Cultural Industries: Two Aspects of Comprehension, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, № 6, pp. 670–676. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-670-676 (in Russ.).
  23. Kozhevnikov N.N., Pashkevich N.L. Globalization: Concepts, Characteristic Features, Practical Aspects, *Vestnik Yakutskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Yakut State University], 2005, vol. 2, no. 3, pp. 111–115 (in Russ.).
  24. Galeeva A. Siberian Ironic Conceptualism. Return to the Present, *Syg.ma: website*. Available at: <https://syg.ma/@sreda-obucheniya/anna-galieieva-sibirskii-iroichieskii-kontsieptualizm-vozvrashchieniie-v-nastoiashhie> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
- 
-