



Предпосылки выделения *performance studies* среди социальных и гуманитарных дисциплин возникли в области социологии, театроведения и языкознания. В 1970-е гг. в лингвистике появилось направление, изучающее близость физического действия и речи, оно обнаружило инструментальный характер речи и признало, что язык не только информирует о событиях, но и создает значительную их часть [1]. Отсюда началось изучение речи как перформанса; однако интересно, что эта идея вскоре была дополнена своей инверсией, когда и физическое действие начали понимать как «аргумент» в рамках некоей «речи». Наряду с кинесиологией — теорией движения, начала появляться такая дисциплина, как семасиология — теория знакового движения. Среди самых важных нужно отметить концепцию коллективных представлений в дюркгеймовской социологии, исследования В. Тёрнером ритуала как публичного действия, постепенно разворачиваемого процесса [2, 3], а также социальную драматургию и драматический подход в исследовании повседневности и межличностных отношений И. Гофмана [4, 5]. По-настоящему открыли тему перформанса теоретики театра, включая режиссера-исследователя Р. Шехнера [6, 7]. Его подход являлся многосторонним, включал структурный анализ представлений, обнаружение их социальной функции, сравнение разных исполнительских традиций. Обращался он и к индийской традиционной исполнительской форме — разыгрывание священной истории о Раме (*Рамлила*), и к современному театру авангарда.

«Жизнь человеческая есть не иное что, как некая комедия, в которой люди, нацепив личины, играют каждый свою роль, пока хорег не уведет их с просцениума, — перефразируя фразу Гая Петрония, писал Эразм Роттердамский. — Хорег этот часто одному и тому же актеру поручает различные роли, так что порфироносный царь внезапно появляется перед нами в виде несчастного раба. В театре всё оттенено более резко, но, в сущности, там играют совершенно так же, как в жизни» [8, с. 209–210]. Однако различие *реального* и *условного* для перформанса принципиально. Разделение «реальности» и «мира воображаемого» — одна из основ многих философских систем, но в каждую историческую эпоху и в рамках каждого мировоззрения эта проблема ставилась и решалась по-своему. Открытие «мира воображаемого» как особого пространства, параллельного реальному миру, особенно ярко и разнопланово проработанное в духе романтизма, нашло свое отражение в философской мысли конца XVIII — начала XIX в., а затем получило новый всплеск в начале XX века. Так, немецкий философ Х. Вайхингер писал о соприкосно-

вании двух миров — мира «как он есть» и мира «как если бы» (нем. *als ob*) [9]. В течение XX в. представление о воображаемых мирах многократно усложнилось. Исполнительская область культуры является областью сопряжения «реального» и «воображаемого»; как и изобразительное искусство, она материализует идеи и представления, но не столько с помощью предметов и вещей, сколько с помощью человеческих тел и эмоциональных состояний.

Напомним, что, начиная с XVIII в., театроведение представляло собой преимущественно исследование *драмы* — «текстового» искусства. Затем, в начале XX в., театроведение из науки о театральном тексте превратилось в науку о *спектакле*. Современный теоретик *performance studies* Э. Фишер-Лихте отмечает большую роль в этом процессе «ритуаловедения» — исследований ритуалов этнологами и антропологами [10, с. 54]. В современных *performance studies* используется понятие *liminal experience* (*опыт перехода* или *пороговые переживания*, подсказанные этнографическим изучением ритуалов рождения, инициации и смерти). Представление-перформанс считается успешным, если зрителю удастся выйти за пределы обыденного восприятия, пережить «опыт лиминальности» и преобразиться духовно, иными словами, если спектакль в некотором отношении подобен ритуалу [10, с. 345]. «Когда обычное воспринимается как необыкновенное, когда бинарные оппозиции разрушаются и вещи превращаются в свою противоположность, у зрителя появляется ощущение волшебства», — пишет Фишер-Лихте [10, с. 327], во многом повторяя намного более раннюю концепцию Н. Евреинова о театре как *преображении* [11]. Прибегая, как и ее предшественники, к западной театральной традиции [10, с. 346], она сравнивает такое переживание с индийским эстетическим понятием *раса* — одним из важнейших художественных концепций. *Раса* (санскрит. «вкус», «сок», «впечатление», «эмоциональное состояние», «чувство», «эстетический восторг») — это способ взаимосвязи актеров и зрителей, передача ощущения, создание эмоционального резонанса посредством телесных жестов, костюмов, музыки, речи, декораций и актерской харизмы.

«Открытие» перформанса повлекло за собой соблазн крайне широкого понимания этого понятия. Так, исследователь театра и зрелищных форм культуры И. Максвелл предостерегает, что проблема кроется в возможности применения аналитической парадигмы, которая первоначально была нацелена на описание феномена театрального «зрительства», «театрализации» разных видов событий; взирание на всех, как на актеров, на все пространство — как на сцену, на предметы — как на реквизит, и попытка вчитывать драматургиче-

ский подтекст во все модели и образцы событий [12, р. 78]. Сегодня едва ли не каждое явление и событие может быть рассмотрено как перформанс. Литература 1980–1990-х гг. и позднее — свидетельство того, что называют «перформативным поворотом» [10, с. 46], т. е. перехода от исследований культуры как текста к исследованиям культуры как перформанса.

## ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ПЕРФОРМАНС?

Слово «перформанс», пришедшее из филологии и мира искусства, ныне используется едва ли не во всех областях человеческой деятельности. Самое раннее из зафиксированных его значений в английском языке — «свершение действия». С XVII в. это слово ассоциируется прежде всего с театральными действиями. Глагол *to perform* применяется чрезвычайно широко и означает не только «представлять», но и «работать», «действовать», «совершать». Часто речь при этом идет о действии, в котором занято несколько человек с различными задачами («ролями»), и между всеми участниками в этом коммуникативном акте создается некоторое особенное «поле напряжения», пространство общих приложенных усилий, которое некоторым образом обретает самостоятельное существование. Это может быть сценическое действо-спектакль, одна из множества разновидностей игры, личные отношения между людьми, сексуальные отношения, групповые действия политического и экономического характера.

Традиционный для русскоязычной литературы перевод *performance* как «исполнение» [5], а *performing arts* — как «исполнительские искусства», на наш взгляд, не передает тот смысл англоязычного термина, который востребован в *performance studies*. При таком переводе акцент делается на реализацию, а не на замысел, вымысел, игру и воображение, которые (наряду с реализацией-исполнением) составляют важное поле значений этого слова. Можно предположить, что именно близость «перформанса» к той семантической области, куда относятся «представление», «воображение», «способы предъявления (изображения) себя», «игра», «фантазия» и т. п., и сделала его одним из самых модных слов нашей эпохи.

Речь идет не только об «исполнительстве», но и «представлении себя (своего сообщества)» в широком смысле этих слов. Это музыка, танец, театр самых разных направлений; этикет, церемониал, ритуал, разные техники тела, кинестетические особенности повседневного общения, публичное поведение людей, особенно в его символическом измерении, когда речь идет о значимых, коммуни-

кативных, экспрессивных жестах [13]. Значительная доля перформанса или степень «перформативности» содержится в отправлении обрядов — календарных, религиозных, жизненного цикла, гражданских. Это публичные акции, спортивные события, манифестации, карнавалы, флеш-мобы, практика массовых движений гражданского сопротивления, различные действия, где встречаются исполнители (актеры, действующие) и зрители (слушатели, наблюдающие, воспринимающие). По выражению Э. Даймонд, перформансы — это события, в которых культура сложным образом возвещает о себе [14, р. 6].

Однако нам представляется важным определить предмет нашего исследования более четко, выделив его среди мириад человеческих действий. Нам представляется, имеет смысл рассматривать перформанс как *осознанное, целесообразное и целенаправленное действие*, в котором значительную роль имеют телесные движения и которое порождает особый, основанный на материальных носителях (телах, вещах), но в значительной степени нематериальный (так как это движение, пластика), «продукт», обладающий своеобразной субстанцией и бытием. По мере того как, когда-то «модная» категория *действия, акта* сменялась категорией *события* (под влиянием таких философов, как Хайдеггер (в Германии), Делёз и Бадью (во Франции), Бахтин (в России) [15]), перформанс стали определять как «событие», в котором участвуют люди действующие и люди воспринимающие, участники входят в него со своими мотивами, представлениями, навыками, намерениями, желаниями, надеждами, но действие это обладает особой преобразующей способностью.

Также перформанс — одна из *коммуникативных форм культуры*, и в нем особенно важен сам факт встречи, физического, непосредственного взаимовлияния людей друг на друга. Он имеет оттенок *искусственности*, деланности, намеренности. Перформанс — это событие или действие, всегда отмеченное *эстетическим* свойством. Оно требует мастерства, а важные его свойства — выразительность и знаковость или символичность — делают его почти всегда фактом искусства. Итак, перформанс, с одной стороны, продуманное, подготовленное, отрепетированное действие (по выражению Р. Шехнера, это повторенное поведение, дважды осуществленное поведение [16]). С другой стороны, перформанс производится в реальном времени, т. е. открыт множеству факторов, сложное сочетание которых определяют понятием «случай». Отсюда — *непредсказуемость* и *спонтанность* как важные его особенности. Поскольку перформанс — это событие, повторить его в точности невозможно: каждый раз это будет другой перформанс, новое событие, с большей или

меньшей долей преемственности по отношению к прошлому событию.

Для описания перформанса часто используются театральные метафоры: «театр военных действий», «анатомический театр», «сцена преступления», «международная арена», «политическая авансцена». Приходится отметить перформативность и террористических актов, которые всегда показательны, зрелищны [17, 18]. Однако Р. Бхаруча, индийский исследователь современных форм театра, общества и политики, приходит к выводу, что смысл террористического высказывания — лишить возможности размышлять, вернуть всех вовлеченных (смертников, случайных прохожих) в аффективное состояние, к ощущению только своего тела, инстинктам, — иными словами, срывать покров культуры. Задача же культуры, напротив (и в частности, посредством искусства) — возвращение события в лоно осмысленного. Так, трагедия — жанр, позволяющий совладать с охватившим тебя хаосом, посредством *анагнорисис* — «открытия глаз», возвращения героя в общество. Сыграть трагическое событие в театре, рассказать о нем в повествовании — значит одновременно увековечить, продлить его как действие, сохранить силу его воздействия, чтобы затем забыть, справиться с ним, связать его, обезвредить. Сейчас много говорят о зрелищности террора; так, композитор и режиссер К. Штокхаузен при обсуждении одной театральной постановки назвал событие 11 сентября в Нью-Йорке величайшим шедевром искусства из когда-либо существовавших [цит. по: 18]. Обсуждая вопрос о политическом перформансе, Р. Шехнер предлагает термин «прямой театр» (*direct theatre*), обозначающий повседневные зрелища, имеющие некоторую степень организации и драматургии, а также политические акции (падение Берлинской стены, *guerilla theatre* в 1960-е, акции Гринпис, протесты антиглобалистов и пр.) «Прямой театр» по Шехнеру — это сырой материал, используемый в собственно театре просцениума, который он называет *second theatre* [19, p. 104].

Отдельная проблема связана с *фиксацией* перформанса. Как всякий коммуникативный процесс, он проходит между участниками и складывается из множества действий, может описываться с разных точек зрения и позиций. Всякое описание и запись схватывает только отдельные образы и состояния всего события. Примером формы записи перформанса служат сценарий, нотная запись (успешная в случае с европейской музыкой, но не актуальная для большинства восточных музыкальных традиций), записи танцевальных движений (например, в танцнотации). Однако известно, что понять, как звучала музыка, как выглядело любое представление прошлого можно лишь весьма условно.

## КАТЕГОРИИ, ФУНКЦИИ И КОНТЕКСТЫ ПЕРФОРМАНСА

Растущее разнообразие современных перформансов, отчасти усложнение, отчасти упрощение их облика, умножение интерпретаций, гибридизация разных форм ведут к необходимости выработки аналитического языка исследования. Можно выделить ряд важнейших категорий перформанса, предприняв попытку составить краткий глоссарий.

Для перформанса принципиально разделение на *актеров* и *зрителей*, действующих и наблюдающих. В принципе, это люди, встретившиеся в реальном времени и пространстве, хотя в условиях современных технологий также и в виртуальном пространстве, с помощью посредников (видеокамеры, Интернета), может быть, с отсроченным действием (телепередача). Сколько копий было сломано в дискуссиях о театре, в которых предлагалось сделать зрителя из пассивного наблюдателя представления его активным участником; сколько рампы и подмосток разрушено и заменено студийным пространством, сколько раз переставляли ряды сидений и перестраивали сцену, чтобы приблизить зрителя к актеру, если не совсем уничтожить всякую дистанцию между ними. Но именно разные функции актера и зрителя и создают пространство театра, и без этого различия его бы не было (ср. М.М. Бахтин о роли второго — наблюдающего — сознания [20, с. 360]). Можно уточнить, что событие-перформанс возникает только в том случае, если в нем есть две стороны, чьи позиции принципиально различны, — действующий и наблюдающий.

Перформанс — всегда живая встреча перформера и зрителя (свидетеля, воспринимающего); книга — не перформанс, ее можно отложить, событие же отложить нельзя, оно происходит в реальном времени, среди, как правило, многих обстоятельств, факторов. Отсюда — другая важная категория: *событие* [21, 22]. Характеристика перформанса как события важна тем, что в этой категории подчеркивается открытость: говоря словами Бахтина, событие задано, но не завершено [20, с. 102]. Эстетическое завершение событию перформанса дает зритель, и именно в этом (а не в физическом вмешательстве в ход перформанса) и состоит его первостепенная роль.

В связи с перформансом много пишут о зрительской *эмпатии* — способности вчувствоваться в мир перформера, ощущать то, что ощущает другой — действующий или страдающий человек. На эмпатии основана способность идентифицировать себя с создаваемым актером образом. Исследователи танца, в особенности С. Фостер, в работе «Хореография эмпатии», постулируют существование

«кинестетической эмпатии» — почти что бессознательной, на уровне рефлекторного подражания, способности имитировать движения действующего (актера, танцовщика) идеомоторно, «в уме» [23]. Возможно, что некий кинестетический, идеомоторный ответ на действия или движения актера у зрителя и существует, однако «роль» зрителя, как мы видим, не в этом. Она — в способности, отчасти идентифицируясь с перформером, сохранять свою «внеаходимость» [20, с. 175], выстраивать эстетическую дистанцию и посредством этого завершать открытое событие перформанса.

Событие в перформансе отличается некоторым качеством, для описания которого используется понятие контракта (*performance contract*): согласие, намерения — перформера и аудитории, взаимопонимание [24]. Здесь возникает ряд вопросов, нуждающихся в прояснении в каждом конкретном случае. Каковы условия этого контракта? Чем «обмениваются» участники? Что получает перформер: деньги, славу, что-то еще, другое? Каковы обстоятельства перформанса, где он может быть осуществлен? Встает вопрос о *пространстве перформанса*, ведь участвовать в событии можно только там, где оно происходит. Особыми категориями перформанса являются *репетиция* и *репертуар*. Так, интересно этнографическое исследование тренировки американской армии — того, как репетируются будущие войны [25].

Перечислим и главные социальные функции перформанса.

*Развлечение* — одна из основных и универсальных задач всякого представления, однако в разные исторические эпохи и разных обществах она проявлялась по-разному, что зависело от социального и культурного контекста. К социальному феномену театра в 1960-е гг. обратился французский философ, художник и писатель Г. Дебор. Он заявил, что «спектакль» в буржуазном обществе отчуждает активность зрителя: «Спектакль подчиняет себе живых людей в той мере, в какой их уже всецело подчинила экономика. <...> Он представляет собой верное отражение производства вещей и неверную объективацию производителей» [26, с. 26]. Другой недостаток спектакля — его доминирующая визуальность и противоположность диалогу: «Спектакль... полагает зрение привилегированным человеческим чувством, каковым в прежние эпохи было осязание. Это самое абстрактное, наиболее подверженное мистификации чувство соответствует общей абстрактности современного общества» [26, с. 26]. Однако в «Комментарии» к «Обществу спектакля», написанном почти 20 лет спустя, Дебор разводит понятия *спектакля* и *спектаклярности* — воздействия, которое театральные эффекты оказывают на зрителя. Спектаклю-интерпретации, выявляющему смысл пьесы, он противопоставляет

зрелище, построенное на чистых эффектах, способных вызвать сенсорную перегрузку. Тем не менее было бы неверным утверждать, что «театральность» — хорошо, а «спектаклярность» — плохо; верно лишь то, что это две несовпадающие категории (вторую, с некоторыми оговорками, можно перевести на русский язык как «зрелищность»). Хорошо известно, что спектаклярность свойственна не только власти, но и выступлениям против нее [17, 27, 28], политическая культура в значительной мере зрелищна [29]. По мнению философа В. Бибикина, советский строй рухнул отчасти вследствие недостатка в обществе спектаклярности: «Социалистическая или коммунистическая цивилизация была почти построена, советский человек сформирован, но стал скучен себе как собственному зрителю», [цит. по: 15, с. 167].

*Зрелищность* — неотъемлемая черта всякого события, особенно революционного: «Событие сблизняет и захватывает, дезориентируя и погружая в себя. Но при этом собирает человека воедино, сжимая в кулак» [цит. по: 15, с. 174]. Событие несет в себе все черты перформанса, включая молниеносность, захватывающий характер, зрелищность. Отсюда следует еще одна функция перформанса — создание *групповой солидарности, сплочение*. Это хорошо известно по таким массовым институтам, как праздники песни и танца в Латвии и Эстонии, сыгравшие существенную роль в росте этнического национализма в странах Балтии [30]. Перформансы имеют и другие функции, в частности, *обучение, информирование, наставление* и др. Все это можно выявить путем создания определенной методологии исследования.

## АНАЛИТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПЕРФОРМАНСА

**Н**есмотря на кажущуюся ясность основного предмета исследования — перформанс как событие или действие, которое можно рассматривать и как набор художественных практик, и как социальный институт, методологически эта дисциплина отличается определенной рыхлостью. Возникают вопросы. Что, собственно говоря, нужно изучать? То, как сделано представление на сцене, или то, как организован его показ? Или как устроено общество, в котором данное представление существует? О трудностях четкой и единой постановки проблемы в рамках *performance studies* пишет, в частности, Г. Маколи [31]. Кроме того, *перформанс* в разных дисциплинах может выступать как теоретическая или как аналитическая категория.

Анализ перформанса складывался, прежде всего, на материале театральных представлений в рамках *нового театроведения* [32, 33]. Однако перформанс по определению гораздо шире театра. В 1970–1980-е гг. развивается *performance analysis*. Он начался с теории и семиотики театра [10, 34, 35], где рассматривалось, как театральные представления, являясь не воспроизведением заданного текста, а самостоятельными общественными событиями, создают смыслы и транслируют их. Примером подобного анализа могут служить работы о «глубинных структурах» танца [13].

В последние два десятилетия XX в. из общего театроведения (а затем и киноведения) начала выделяться область *исследования зрителей*, «*зрительствоведение*». Наиболее активны здесь оказались исследователи из Северной Европы, Скандинавии и Нидерландов. Изучалось, как зрители предвкушают, смотрят и потом помнят театральное представление или иной перформанс, какие смыслы они в нем обнаруживают, что в зале происходит между аудиторией и актерами [36, р. 58], как спектакль становится событием, частью их социальной жизни, оказывается значимым для сообщества. В. Сойтер обратился к изучению «театральных разговоров» (*theatre talks*) [37], а Т. Фитцпатрик проводил эксперименты с фокусом взгляда [38]. Среди разных обозначений понятия «публики», «зрителей», наиболее актуальным стало французское *l'assistance*, означающее «присутствующие», «помогающие», «способствующие посредством своего присутствия». Феноменологический подход вместо понятия «зрители, смотрящие представление», оперирует понятием «свидетельство» и «соприсутствие» [39], что подчеркивает динамику процесса восприятия.

Выделилось специфическое направление *этнографии репетиций* (*rehearsal studies*) [40] — детальное изучение процесса создания театрального продукта, с применением включенного наблюдения и метода «насыщенного описания» [31; 41, р. 118–133]. Этнография и фольклористика дают богатейший эмпирический материал по теме перформанса; в последние годы здесь тоже начинают использовать это понятие [42].

*Антропологический подход* к изучению перформанса предполагает выявление множества деталей: кем и для кого он совершается, когда и как, с какими (эстетическими, политическими и пр.) целями. Антропология перформанса проясняет социальные и культурные функции конкретных жанров, традиций и стилей, отмечает их «миграцию» и культурную адаптацию — как отдельных видов искусства, так и в связи с породившими их сообществами (в том числе этническими) и культурами [13].

Так, в работе о разных этикетных, ритуальных и прочих символических действиях В. Джеймс обращается к антропологическому прочтению тан-

ца, исходя не столько из его внутренней сложности и хореографии, сколько из того общественного резонанса и социальных связей, который он создает [43]. В свое время к танцу в антропологическом ключе специально обращались отцы антропологии, исследуя, прежде всего, такой аспект, как социальная солидарность, позднее — К. Митчелл [44] и Т. Рангер [45].

Связь танцевальных традиций и практик с социальным, психоэмоциональным, историческим, культурным, национальным и этническим аспектами — важнейший принцип монографий, издаваемых в серии *Dance and Performance Studies* издательства *Berghahn Books*. Первой работой здесь была книга Х. Вульф «Танец на перекрестках: память и мобильность в Ирландии» [46], посвященная взаимосвязям различных ирландских танцевальных практик — сценическим и клубным, обращенным к народной традиции и создаваемым современными хореографами. Особенное внимание автор обращает на социальный и культурный контекст существования *риверданс* (коммерческого шоу, ставшего ныне «визитной карточкой» Ирландии), а также на повседневные танцевальные вечеринки, в которых танец встраивается в ландшафт и определяется нравами и поведенческими моделями конкретных исторических эпох. В книге содержится весьма интересный и изящный очерк, посвященный методологии исследования *Yo-yo fieldwork* [46, р. 139]. Мультилокальный, многократно разорванный во времени, но продолжающийся на протяжении многих лет и чрезвычайно мобильный принцип полевой работы дает предпосылки для нового взгляда.

В коллективной монографии «Танцующие культуры: глобализация, туризм и идентичность в антропологии танца» анализируются различные социально значимые танцевальные практики стран Европы, Африки, Азии, Латинской Америки в контексте их современных трансформаций, повседневного бытования, практик развлечения, использования в рамках формирования национальной идентичности, создания туристического продукта или массовой культуры [47]. Столь же пристальному вниманию антропологов заслуживает серия книг *Celebrating Dance in Asia and the Pacific*. Монографии объединяют статьи как антропологов, этнологов, искусствоведов и культурологов, так и хореографов, театральных критиков и журналистов, представляющие традиционное наследие и современные преобразования в танцевальной культуре разных стран азиатско-тихоокеанского региона. Уже вышли работы, посвященные Камбодже, Индии, Малайзии, Австралии, Тайваню, островам Полинезии [48–50].

Важнейшими исследовательскими позициями в антропологии перформанса нам представляются *функциональная* (что делают люди, когда представляют, исполняют, разыгрывают и т. п.) и *иден-*

тификационная (кому «принадлежит» данный перформанс и каким образом оформляется данная принадлежность). Здесь встает множество вопросов, например, что такое «этника» и «фольк» в приложении к звучащей сегодня музыке? О чем идет речь в случае обозначения театра, танца и музыки как «народных»? Где границы и критерии профессионализма в исполнительском искусстве, т. е. кто и как оказывается ответственным за «классические» жанры и виды? Наконец, как происходит разделение и/или смещение статусов «актеров» и «зрителей» в современном культурном и социальном пространстве?

Существенно выявлять культурные различия в классификациях разного рода зрелищных действий. Так, А. Кеплер, обращаясь к японской исполнительской культуре, приходит к теме *эного* и *этного*: с точки зрения «западного взгляда» (как пишет Кеплер) японские микагура в синтоистских храмах, буйо в кабуки и движения на праздновании Бон в честь усопших — суть танцы, однако в японской культуре они не относятся к одной категории [51, р. 46]. В разных странах мира на различные формы перформанса накладываются многие модели культурной политики, что создает картину «дозволенного» и «недозволенного» искусства и выразительности.

*Театральную антропологию* как дисциплину не только теоретическую, но и практическую, предложил Э. Барба, ученик Е. Гроетовского и создатель (в 1979 г.) Один-театра [52]. Для него и других европейских художников театра стимулом к «перформативному повороту» стала встреча с незападными театральными традициями. Э. Барба вводит в теорию и практику актерского мастерства новые понятия: «пре-экспрессивность», «обыденное» и «экстра-обыденное» существование актера, а также оперирует категориями из разных словарей: «энергия», «равновесие», «оппозиция», «расширение», «ритм» и «присутствие» [53].

Хотя исследователь постдраматического театра (и автор труда с таким названием), Х.-Т. Леман не называет себя театральным антропологом, в театре его также интересует не столько фиктивный персонаж из некоего вымышленного мира — некий «образ», созданный искусством актера, сколько «настоящее тело», «настоящее пространство». Он вводит свои категории: «церемония», «голоса в пространстве», «пейзаж», «паратакис/отсутствие иерархии» и др. [54; 55, с. 109].

Если старое театроведение придерживалось концепции «репрезентации», то современные *performance studies* выбрали центром своего внимания феномен «*присутствия*», которое и определяется как способность актера владеть пространством и «магнетически» притягивать к себе внимание зрителей. «Репрезентация» связывалась с «большими нарративами», считавшимися инстанциями

власти и контроля. Под «*присутствием*», напротив, подразумевается набор таких ценностей, как непосредственность, аутентичность, ощущение полноты и целостности. Олицетворением концепции репрезентации был персонаж драмы; высшее проявление «*присутствия*» — это тело актера.

С этим, однако, не согласен один из наиболее востребованных театральных новаторов, музыкант и режиссер Х. Гёббельс. Для него ключ лежит не в «*присутствии*», а в «*отсутствии*» (которое он иногда определяет как «*присутствие иного*», другого, непохожего) [56, с. 24]. «*Отсутствие*» с меньшей силой может притягивать зрителя. Правда, оговаривается Гёббельс, речь идет о зрителе «самостоятельном», который является полноправным участником «современного художественного дискурса» [56, с. 242]. Этот зритель, наравне с авторами спектакля и актерами, становится предметом *performance studies*, а исследования театра и перформативности в работах последних десятилетий по широте своего охвата все больше приближаются к антропологии.

Исследования экспрессивных форм культуры, общественной жизни и искусства демонстрируют возможность сосуществования самых разных форм перформанса. Конечно, при этом нужно учитывать их нередкую идеологизацию, политизацию, коммерциализацию, хотя, как и любые другие контексты, эти обстоятельства преходящи. Главное — уметь замечать верные «ключи», чтобы прояснить наиболее полно и точно антропологическую картину существования каждой из тысяч форм зрелищ, придуманных людьми.

#### Список источников

1. Austin J.L. How to Do Things with Words / ed. by J.O. Urmson, M. Sbisà. Cambridge, 1975. 192 p.
2. Turner V. From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play. New York, 1982. 127 p.
3. Turner V. The Anthropology of Performance. New York, 1986. 112 p.
4. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. New York, 1959. 262 p.
5. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни /пер. с англ. А.Д. Ковалева. Москва, 2000. 304 с.
6. Schechner R. Performative Circumstances: From the Avant-Garde to the Ramlila. Calcutta, 1983. 337 p.
7. Schechner R. Between Theatre and Anthropology. Philadelphia, 1985. 360 S.
8. Эразм Роттердамский. Похвала глупости / пер. с лат. П.К. Губера. Москва, 1960. 205 с.
9. Vaihinger H. Die Philosophie des als ob : System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionem der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Berlin, 1911. 115 S.
10. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва, 2015. 376 с.

11. Евреинов Н.Н. Откровение искусства / подгот. изд. К. Пьералли. Санкт-Петербург, 2012. 776 с.
12. Maxwell I. Learning at the Department of Performance Studies. Sydney, 1998. 284 p.
13. Williams D. Anthropology and the Dance: Ten lectures (1991). Urbana ; Chicago, 2004. 303 p.
14. Performance and Cultural Politics / ed. by E. Diamond. New York ; London, 1996. 304 p.
15. Магун А. Понятие события в философии Владимира Бибикина // Stasis. 2015. Т. 3, № 1. С. 156–176.
16. Schechner R. Performance Studies : An Introduction. London, 2002. 351 p.
17. Hughes J. Performance in a Time of Terror : Critical Mimesis and the Age of Uncertainty. Manchester, 2011. 119 p.
18. Bharucha R. Terror and Performance. New Delhi, 2014. 252 p.
19. Schechner R. Invasions Friendly and Unfriendly: the Dramaturgy of Direct Theatre // Critical Theory and Performance / ed. by J. Reinelt, J. Roach. Ann Arbor, 1992. P. 88–106.
20. Бахтин М.М. Из записей 1970–1971 годов // Эстетика словесного творчества. Москва, 1986. С. 360.
21. Cremona V.A., Hoogland R. Conventions and Extensions of Performance // Theatrical Events – Borders, Dynamics, Frame / ed. by V.A. Cremona et al. Amsterdam, 2004. P. 5–13.
22. Knowles R. Reading the Material Theatre. Cambridge, 2004. 248 p.
23. Foster S.L. Choreographing Empathy : Kinesthesia in Performance. London, 2011. 286 p.
24. Dolan J. Utopia in Performance : Finding Hope at the Theatre. Ann Arbor, 2005. 263 p.
25. Derian J. Der. Virtuous War : Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network. New York, 2009. 330 p.
26. Дебор Г. Общество спектакля. 1967 / пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. Москва, 2000. 224 с.
27. Hashmi S. The Right to Perform : Selected Writings of Safdar Hashmi. New Delhi, 1989. 180 p.
28. Wichstrom M. Performance in the Blockades of Neoliberalism : Thinking the Political Anew. London, 2012. 223 p.
29. Неклюдова М.С. Грани и границы спектаклярности [Электронный ресурс] // Theatrum Mundi. URL: <http://theatrumundi.ru/material/spectacularity/> (дата обращения: 08.09.2016).
30. Рыжакова С.И. Латышский Праздник Песни и Танца : о национальных особенностях одной культурной традиции // Европейская интеграция и культурное многообразие. Москва : Институт этнологии и антропологии РАН, 2009. С. 55–105.
31. Unstable Ground : Performance and the Politics of Place / ed. by G. McAuley. Brussels, 2006. 306 p.
32. The Intercultural Performance Reader / ed. by P. Pavis. London ; New York, 1996. 267 p.
33. Approaching Theatre / ed. by A. Helbo, J.D. Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld. Illinois, 1991. 318 p.
34. Ubersfeld A. Lire le theatre. Paris, 1977. 311 p.
35. Fischer-Lichte E. Performance and the Politics of Space : Theatre and Topology. New York ; London, 2013. 312 p.
36. Read A. Theatre and Everyday Life : An Ethics of Performance. London, 1993. 261 p.
37. Sauter W. The Theatrical Event : Dynamics of Performance and Perception. Iowa, 2000. 286 p.
38. Fitzpatrick T. Models of Visual and Auditory Interaction in Performance // Gestos. 1990. № 9. P. 9–22.
39. Grant S. Fifteen Theses on Transcendental Intersubjective Audience // About Performance. 2010. № 10. P. 67.
40. Stern T. Documents of Performance in Early Modern England. Cambridge, 2000. 359 p.
41. Threadgold T. Feminist Poetics : Poiesis, Performance, Histories. London ; New York, 1997. 204 p.
42. The Interplay of Performances, Performers, Researches, and Heritage / ed. by J. Fikfak, L.S. Fournier. Ljubljana, 2012. 248 p.
43. James W. The Ceremonial Animal : A New Portrait of Anthropology / foreword by M. Lambek. Oxford, 2003. 408 p.
44. Mitchell C. The Kalela Dance. Manchester, 1956. 52 p.
45. Dance and the Society : The Social Anthropology of Process and Performance / ed. by P. Spencer. Cambridge, 1986. 240 p.
46. Wulff H. Dancing at the Crossroads : Memory and Mobility in Ireland. New York ; Oxford, 2007. 184 p.
47. Dancing Cultures : Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance / ed. by H. Neveu Kringelback, J. Skinner. New York ; Oxford, 2012. 236 p.
48. Beyond the Apsara : Celebrating Dance in Cambodia / ed. by S. Burridge, F. Frumberg. London, 2010. 220 p.
49. Traversing Tradition : Celebrating Dance in India / ed. by U. Sarkar Munsu, S. Burridge. London ; New York ; New Delhi, 2011. 319 p.
50. Moving Oceans : Celebrating Dance in the South Pacific / ed. by R. Buck, N. Rowe. London ; New York ; New Delhi, 2014. 190 p.
51. Kaeppler A. The Dance in Anthropological Perspective // Annual Review of Anthropology. 1978. № 7. P. 31–39.
52. Barba E., Savarese N. A Dictionary of Theatre Anthropology : The Secret Art of the Performer. New York ; London, 2005. 320 p.
53. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии : Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко и др. Москва, 2010. 318 с.
54. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main, 1999. S. 512.
55. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / предисл. А. Васильева ; пер. с нем., вступ. статья и комм. Н. Исаевой. Москва, 2013. 312 с.
56. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия : Тексты о музыке и театре / пер. с нем. О. Федяниной. Москва, 2015. 271 с.

## THE PERFORMANCE STUDIES: ONE CONCEPTION, SEVERAL APPROACHES

SVETLANA I. RYZHAKOVA<sup>1</sup>\*,  
IRINA E. SIROTKINA<sup>2\*\*</sup>

<sup>1</sup>Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 32A Leninsky Av., Moscow, 119991, Russia

<sup>2</sup>Institute for the History of Science and Technology of the Russian Academy of Sciences, 14 Baltiyskaya St., Moscow, 125315, Russia

**E-mail:** \*SRyzhakova@gmail.com, \*\* isiro1@yandex.ru

**Abstract.** *The article aims to bring the performance studies — one of modern directions of the humanities — to the attention of Russian researchers. Our world is the world of sound, movement, and gesture, as much as it is visual. The article deals with the performance studies as a distinct field of knowledge in the humanities and social sciences. This conception is still difficult to translate adequately in Russian. The authors consider various translations of the English terms “performance” and “performance studies” into the Russian language. They also analyze various aspects of the “performativity” in culture, offer a brief glossary of the basic concepts, describe some analytical tools, and explore the culture of performance and its social functions. The article reviews recent literature in this area of anthropology, analyzes some of the works and series of monographs.*

**Key words:** performance, performance studies, conception, analytic approaches.

**Citation:** Ryzhakova S.I., Sirotkina I.E. The Performance Studies: One Conception, Several Approaches, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 726—735.

### References

1. Austin J.L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, 1975, 192 p.
2. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York, 1982, 127 p.
3. Turner V. *The Anthropology of Performance*. New York, 1986, 112 p.
4. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, 1959, 262 p.
5. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Moscow, 2000, 304 p. (in Russ.)
6. Schechner R. *Performative Circumstances: From the Avant-Garde to the Ramlila*. Calcutta, 1983, 337 p.
7. Schechner R. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, 1985, 360 p.
8. Erasmus of Rotterdam. *Pokhvala gluposti* [The Praise of Folly]. Moscow, 1960, 205 p.
9. Vaihinger H. *Die Philosophie des als ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionem der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Berlin, 1911, 115 p.
10. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Moscow, 2015, 376 p. (in Russ.)
11. Evreinov N.N. *Otkrovenie iskusstva* [The Revelation of Art]. St. Petersburg, 2012, 776 p.
12. Maxwell I. *Learning at the Department of Performance Studies*. Sydney, 1998, 284 p.
13. Williams D. *Anthropology and the Dance: Ten lectures (1991)*. Urbana, Chicago, 2004, 303 p.
14. Diamond E. (ed.) *Performance and Cultural Politics*. New York, London, 1996, 304 p.
15. Magun A. Ponyatie sobytiya v filosofii Vladimira Bibikhina [Concept of Event in the Philosophy of Vladimir Bibikhin], *Stasis*, 2015, vol. 3, no. 1, pp. 156—176.
16. Schechner R. *Performance Studies: an Introduction*. London, 2002, 351 p.
17. Hughes J. *Performance in a Time of Terror: Critical Mimesis and the Age of Uncertainty*. Manchester, 2011, 119 p.
18. Bharucha R. *Terror and Performance*. New Delhi, 2014, 252 p.
19. Schechner R. Invasions Friendly and Unfriendly: the Dramaturgy of Direct Theatre, *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, 1992, pp. 88—106.
20. Bakhtin M.M. Iz zapisei 1970—1971 godov [From the Recordings of 1970—1971], *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, pp. 360.
21. Cremona V.A., Hoogland R. Conventions and Extensions of Performance, *Theatrical Events — Borders, Dynamics, Frame*, Amsterdam, 2004, pp. 5—13.
22. Knowles R. *Reading the Material Theatre*. Cambridge, 2004, 248 p.
23. Foster S.L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London, 2011, 286 p.
24. Dolan J. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*. Ann Arbor, 2005, 263 p.
25. Derian J. *Der. Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*. New York, 2009, 330 p.
26. Debor G. *La Société du spectacle*. Moscow, 2000, 224 p. (in Russ.)
27. Hashmi S. *The Right to Perform: Selected Writings of Safdar Hashmi*. New Delhi, 1989, 180 p.
28. Wichstrom M. *Performance in the Blockades of Neoliberalism: Thinking the Political Anew*. London, 2012, 223 p.
29. Neklyudova M.S. Grani i granitsy spektakulyarnosti [Lines and Boundaries of Spectacularity], *Theatrum Mundi*. Available at: <http://theatrummundi.ru/material/spectacularity/> (accessed 08.09.2016).
30. Ryzhakova S.I. Latyshskii Prazdnik Pesni i Tantsa: o natsional'nykh osobennostyakh odnoi kul'turnoi traditsii [Latvian Festival of Song and Dance: On National

- Specifics of One Cultural Region], *Evropeiskaya integratsiya i kul'turnoe mnogoobrazie* [European Integration and Cultural Diversity], Moscow, Institut Etnologii i Antropologii RAN Publ., 2009, pp. 55—105.
31. McAuley G. (ed.) *Unstable Ground: Performance and the Politics of Place*. Brussels, 2006, 306 p.
  32. Pavis P. (ed.) *The Intercultural Performance Reader*. London, New York, 1996, 267 p.
  33. Helbo A., Johansen J.D., Pavis P., Ubersfeld A. (eds). *Approaching Theatre*. Illinois, 1991, 318 p.
  34. Ubersfeld A. *Lire le theatre*. Paris, 1977, 311 p.
  35. Fischer-Lichte E. *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. New York, London, 2013, 312 p.
  36. Read A. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. London, 1993, 261 p.
  37. Sauter W. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa, 2000, 286 p.
  38. Fitzpatrick T. Models of Visual and Auditory Interaction in Performance, *Gestos*, 1990, no. 9, pp. 9—22.
  39. Grant S. Fifteen Theses on Transcendental Intersubjective Audience, *About Performance*, 2010, no. 10, pp. 67.
  40. Stern T. *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge, 2000, 359 p.
  41. Threadgold T. *Feminist Poetics: Poesis, Performance, Histories*. London, New York, 1997, 204 p.
  42. Fikfak J., Fournier L.S. (eds). *The Interplay of Performances, Performers, Researches, and Heritage*. Ljubljana, 2012, 248 p.
  43. James W. *The Ceremonial Animal: A New Portrait of Anthropology*. Oxford, 2003, 408 p.
  44. Mitchell C. *The Kalela Dance*. Manchester, 1956, 52 p.
  45. Spencer P. (ed.) *Dance and the Society: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, 1986, 240 p.
  46. Wulff H. *Dancing at the Crossroads: Memory and Mobility in Ireland*. New York, Oxford, 2007, 184 p.
  47. Neveu Kringelback H., Skinner J. (eds). *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. New York, Oxford, 2012, 236 p.
  48. Burridge S., Frumberg F. (eds). *Beyond the Apsara: Celebrating Dance in Cambodia*. London, 2010, 220 p.
  49. Sarkar Munsu U., Burridge S. (eds). *Traversing Tradition: Celebrating Dance in India*. London, New York, New Delhi, 2011, 319 p.
  50. Buck R., Rowe N. (eds). *Moving Oceans: Celebrating Dance in the South Pacific*. London, New York, New Delhi, 2014, 190 p.
  51. Kaeppler A. The Dance in Anthropological Perspective, *Annual Review of Anthropology*, 1978, no. 7, pp. 31—39.
  52. Barba E., Savarese N. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. New York, London, 2005, 320 p.
  53. Barba E., Savarese N. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Moscow, 2010, 318 p. (in Russ.)
  54. Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999, pp. 512.
  55. Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Moscow, 2013, 312 p. (in Russ.)
  56. Goebbels H. *Aesthetics of Absence: Texts on Music and Theatre*. Moscow, 2015, 271 p. (in Russ.)

## СОБЫТИЕ

### Россия и Китай создадут Ассоциацию вузов культуры и искусств

На Деловой площадке V Санкт-Петербургского международного культурного форума 1 декабря 2016 г. было подписано соглашение о создании Российско-китайской ассоциации вузов культуры и искусств. В Ассоциацию войдут 18 российских и 8 китайских заведений высшего образования.

В подписании приняли участие И. Лобанов, ректор Московского государственного института культуры, А. Тургаев, ректор Санкт-Петербургского государственного института культуры и Li Yuming, Председатель Совета по делам Пекинского университета языка и культуры.

Основной целью этого союза станет создание инновационной платформы, на базе которой в вузах двух стран будет производиться совместная подготовка высококвалифицированных кадров по языку, культуре и искусству. В рамках Ассоциации планируется проводить активный обмен студентами, создавать научно-исследовательские проекты, поддерживать студентов стипендиями, растить специалистов международного уровня. Ассоциация станет отличным подспорьем для взаимного обогащения вузов путем перекрестного использования имеющихся ресурсов.

Подписание первого соглашения между Россией и Китаем привлекло большое внимание общественности. Всего на Деловой площадке культурного форума будет заключено четыре крупных соглашения между странами. Договоренности охватят несколько отраслей и направлений: кино, театр, детские и образовательные учреждения, туризм, культурное наследие. По оценке экспертов, финансовый эквивалент данных соглашений превышает десятки миллионов долларов.