

УДК 7.038.531 + 81.221.7
ББК 85.344

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.1-139-170
received 21.01.2021, accepted 31.03.2021

АНТОН АНАТОЛЬЕВИЧ ДЕНИКИН

Институт кино и телевидения (ГИТР),

Москва, Россия

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

КРИТИКА НЕКОТОРЫХ ПОЛОЖЕНИЙ ТЕОРИИ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ Э. ФИШЕР-ЛИХТЕ (на примерах практик соучастия зрителей в партиципаторных перформансах)

Аннотация. В статье предпринята попытка критического анализа теории перформативности немецкого исследователя Э. Фишер-Лихте. Несмотря на применимость теории Фишер-Лихте к некоторым перформативным арт-практикам, ключевые ее положения не в полной мере отвечают задачам, возможностям и самой специфике партиципаторного перформанса. Вместо концепций «сильного присутствия», «живости», «подлинности» и идеи «обмена энергиями» для анализа партиципаторных практик автор предлагает метод «хораграфической коммуникации», понимаемой как индивидуальная и коллективная генерация-испытание возможного, постоянное переизобретение фигуральностей действия, перестроение телесности участников, совместная трансформация смыслообразования. Сравнение перформансов художниц Й. Оно и М. Абрамович помогает прояснить ключевые различия двух подходов к анализу партиципаторного перформанса. Предполагается, что воздействие перформанса заключается в провоцировании аффективного переживания каждым зрителем многообразия неосуществленного, неявленного, но возможного через реализацию одного из его воплощений в конкретном действии. Особенность перформативного соучастия в том, что процессы, запускаемые действиями перформеров и ответными

действиями зрителей-участников, делают доступным аффективное испытание возможного как наличествующего в потенции.

На примерах работ современного перформансиста Т. Сегала показывается, что зрительское соучастие как особый аппарат коммуникации апеллирует к иной культуре передачи знаний, опирающейся не на представление, документацию и архивирование, но на ситуативное самоконфигурирование аутопоэтических систем, на живую мускульную «память» участников, делая актуальными такие явления, как «телесновоплощаемое знание», «более-чем-человеческое» восприятие и процессуальный ассамбляж. Партиципаторные перформансы создают условия, при которых «случайные» и неожиданные действия участников оказываются условием (само)воссоздания формы машины-ассамбляжа через постоянные перевоплощения инвариантов целого. Работы Т. Сегала открывают каждого зрителя-участника как своего рода «актанта-машину», способную своими действиями реконфигурировать всю систему и предлагают интерфейс для осуществления возможностей «электрейсной коммуникации». При этом сами процессы совместного реконфигурирования становятся доступными аффективному переживанию каждым из участников. Они заставляют машину-ассамбляж генерировать свою «протосубъективность», в индивидуальном восприятии каждым участником и переживании стадий становления которой, вероятно, и может заключаться эстетика партиципаторного действия.

Ключевые слова: партиципаторный перформанс, присутствие, соучастие, машинный ассамбляж, аффективное испытание, фигуральности действия, «более-чем-человеческое» восприятие, электрейсная коммуникация

ANTON A. DENIKIN

GITR Film and Television School,

Moscow, Russia

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

CRITICISM OF CERTAIN PROVISIONS OF THE PERFORMANCE THEORY BY ERIKA FISCHER-LICHTE (on the example of participatory performances)

Abstract. The article attempts to critically analyze the performance theory created by the German scholar Erika Fischer-Lichte. The theory is applicable to some performative art practices, but nevertheless its key provisions do not fully meet the objectives, capabilities and the very specifics of participatory performance. Instead of such concepts as “strong presence”, “liveness”, “authenticity” and the idea of “energy exchange”, the author suggests to analyze participatory practices using the method of “choragraphic communication”, which is understood as individual and collective generation-test of the possible, constant reinvention of the action figurativeness, re-shaping of the participants’ physicality, co-joint transformation of meaning-making. Comparison of the performances by J. Ono and M. Abramovich allows us to distinguish the key differences between the two approaches to the analysis of participatory performance. It is anticipated that the effect of a performance is to provoke in every viewer an affective experience of the diversity of the undone, of the unmanifested, which, however, might become possible through the realization of one of its incarnations in a specific action. The peculiarity of performative involvement is that the processes, triggered by the actions of the performers and the responses of the participants-spectators, make accessible the affective test of the possible as being in potency. Using the works of the modern performance artist Tino Sehgal as an example, the author shows that spectator’s participation as a special communication instrument appeals to a different culture of knowledge transfer, which is based not on presentation, documentation and archiving, but on the situational self-configuration of autopoietic systems, on the living muscle “memory” of the participants, actualizing such phenomena as “bodily knowledge”, “more-than-human” perception and procedural assemblage. Participatory performances

create conditions under which “random” and unexpected actions of participants turn out to be a condition for (self) recreation of the form of the assemblage machine through constant reincarnation of the invariants of the whole. Sehgal's works reveal each participant-spectator as a kind of an “actant machine” capable of reconfiguring the entire system by their actions, and offer an interface for realizing the possibilities of “electracy communication”. At the same time, the processes of joint reconfiguration themselves become available to the affective experience of each of the participants. They make the assemblage machine generate its own “proto-subjectivity”; and, probably, it is in the individual perception of each participant and in the experience of the stages of its formation where the aesthetics of participatory action may lie.

Keywords: participatory performance, presence, participation, machine assemblage, affective test, action figurativeness, “more-than-human” perception, electracy communication

Партиципаторный перформанс — особая разновидность перформансов, в которых зрители могут оказывать непосредственное влияние на ход представления. Многие из таких спектаклей осуществляются только при условии активного участия зрителей. Действия зрителей-партиципантов вызывают реальные изменения в структуре перформанса, меняют взаимоотношения внутри создаваемого пространства.

Партиципаторный перформанс дает возможность аудитории проявить себя и, по словам британского исследователя современного театра Г. Уайта, эстетизирует сам «опыт осуществления выбора — независимо от того, приводит он непосредственно к желаемым результатам или нет, либо вовсе не предполагает какой-либо альтернативы, все это аспекты эстетики соучастия» [1, p. 64]. Художники и актеры таких перформансов создают условия и контексты, чтобы провоцировать зрителей включаться в ход перформативного действия — например, отвечать на задаваемые вопросы, голосовать, касаться актеров руками, совместно петь, общаться или даже исполнять какую-то сценическую роль. Здесь театр — более не место для представления и развлечения публики, но способ конструирования социальной общности, способ поиска людьми своего места в целостной структуре.

Рассуждая об эстетических особенностях перформанса, немецкий театровед Эрика Фишер-Лихте, вероятно, ближе других исследователей подходит к пониманию партиципаторной специфики перформативной эстетики, основания которой она видит в непредзаданности действий

перформеров и зрителей, в «лиминальности опыта»¹ и в реальном проживании перформативного события участниками перформанса. Фишер-Лихте считает ключевым для современных спектаклей понятие «петля ответной реакции» [3, с. 70], понимаемое ею как самоорганизующаяся, аутопоэзисная система эксперимента, где актеры и зрители выстраивают взаимоотношения, воздействуют друг на друга, становятся активными участниками спектакля. В результате перформанс постоянно находится в развитии, а представление не может быть предопределено до конца — оно непредсказуемо. Делая выводы об изменениях в сфере эстетики театрального искусства, Фишер-Лихте часто приводит примеры, относящиеся к партиципаторным перформансам.

Задача этой статьи — показать, что партиципаторные перформансы, как характерное явление современной партиципаторной культуры, апеллируют к особым способам генерации-сохранения знаний, связанным не столько со случайностью и непредзаданностью опыта актеров и зрителей, сколько с ситуативным самоконфигурированием аутопоэтических систем, с телесно-аффективной коммуникацией, с живой мускульной «памятью» участников. Они делают актуальными такие явления современной культуры, как «телесновоплощенное познание»², «более-чем-человеческое» восприятие³ и процессуальный ассамбляж⁴.

В этой связи партиципаторные перформансы с трудом вписываются в рамки института современного искусства («contemporary art»),

¹ Понятие лиминальности изначально появилось не в искусствоведении или философии, а в сфере ритуаловедения. Оно было разработано Виктором Тэрнером на основе трудов Арнольда Ван Геннепа. В. Тэрнер охарактеризовал состояние, возникающее в переходной стадии (например, во время проведения ритуалов инициации в древних племенах) как «лиминальное» — то есть как пространство, для которого характерны постоянные пересечения границ, перемены и трансформации, состояние неустойчивости и невозможности контролировать события. Тэрнер утверждал, что переходная стадия создает игровые пространства для экспериментов и «позволяет опробовать новую манеру поведения, новые смысловые комбинации, чтобы позднее отвергнуть или принять их» [2, р. 40].

² Воплощенное познание (англ. *Embodied cognition*) — теория, подразумевающая, что разум нужно рассматривать в его взаимосвязях с действием и активностью физического тела человека, стимулируемым взаимодействием с окружающей средой. Познание опирается на сенсомоторную активность и моторный контроль, таким образом, окружающая среда и ее события неразрывно связаны с когнитивной системой человека. Разновидности теории воплощенного познания опираются на две базовые научные работы: «Воплощенный разум: когнитивная наука и человеческий опыт» Ф. Варелы, Э. Томпсона и Э. Рош [4], где была высказана идея об укорененности познания в опыте взаимодействия организма с окружающим миром, и «Философия во плоти» Дж. Лакоффа и М. Джонсона [5], авторы которой

да и в целом в рамки художественного творчества. Они оказываются шире примирительно-охранных эстетических теорий ряда современных искусствоведов (Э. Фишер-Лихте, Г. Уайт), но и не отвечают в полной мере радикальным авангардным теориям искусства (Т. Адорно, П. Бюргер, А. Бадью, Б. Гройс).

Уязвимость концепции театральной «перформативности» Э. Фишер-Лихте в первую очередь в ее двойственности: с одной стороны, исследователь стремится переопределить и расширить представления о театральном искусстве в сторону большей его автономии от семиотической, выразительной и авторско-постановочной функции, с другой — не может отказаться от традиционалистского понимания искусства как средства «трансформации» и «преображения» участников спектаклей. С одной стороны, Фишер-Лихте видит перформативную эстетику в «телесном присутствии актеров и зрителей, в создании материальности перформативными средствами и в эмерджентности значения» [3, с. 328], с другой — так и не раскрывает в полной мере, почему и на каких основаниях заменившая собой авторскую репрезентацию трансформирующая специфика спектакля должна рассматриваться именно как «эстетическая».

продемонстрировали, что тело человека и его взаимодействие с окружающей средой являются основным источником метафор в человеческом языке.

³ Концепция «*более-чем-человеческого*», о которой все чаще упоминается в последнее время в зарубежных исследованиях [6, 7], представляет субъекта, особенности которого конструируются в «сетях» отношений как результат взаимодействия и взаимоотношений разнородных сил (деятельности человека, животных, бактерий, объектов, технологий и пр.). Такой реляционный, «распределенный» субъект характеризуется дисперсной, ризоматической формой сознания, когда память, процессы самоидентификации и даже мышление и перцепция частично экстерииоризированы вне конкретного биологического организма и в определенной степени организуются внешними «расширениями», например, биологическо-кибернетическими и компьютерными технологиями, структурами взаимоотношений внутри коллективов, 3D виртуальных миров, социальных сетей, проектов с использованием технологий дополненной реальности и пр.

⁴ Ассамбляж (фр. *assemblage* — сборка, монтаж) — ключевая для современной философии концепция, означающая динамические отношения, состоящие из гетерогенных частей любой природы, в свою очередь, также являющихся ассамбляжами. В «космологии» философа Ф. Гваттари все сущее представляет собой процессуальную деятельность машин: машины общественные, технологические, эстетические, биологические, кристаллические и т. д. По мнению Гваттари, всякий машинный ассамбляж (технический, биологический, общественный и т. д.) содержит в себе способности к высказыванию, обладает «прото-субъективностью» [8]. Полностью отделяя себя от структурализма, Гваттари разрабатывает «расширенную концепцию высказывания», которая обеспечивает включение бесконечно числа субстанций нечеловеческого выражения, выявляемых с помощью процессуальных ассамбляжей — биологических, социальных, технологических или эстетических.

Важными идеями, на которых Фишер-Лихте строит свою эстетическую теорию перформативности, являются концепция «создаваемого присутствия» и идея «обмена энергиями».

Для Фишер-Лихте «автопоэтическая петля ответной реакции» возникает не только благодаря действиям актеров и зрителей, но и благодаря «энергии», циркулирующей между актерами и зрителями: «ее воздействие можно физически ощутить» [3, с. 108]. Фишер-Лихте полагает, что «из каждой специфической телесности проистекает та возможность, что актер будет воспринят зрителями на свой особый лад, поскольку он излучает сильную энергию, которая передается зрителю и, в свою очередь, высвобождает энергию и в нем. Эти особые формы опыта, в которые постоянно погружен зритель, содействуют восприятию прочих явлений и участвуют в процессе установления значений» [3, с. 8–9].

Фишер-Лихте обращается к понятию «присутствие», через которое она рассматривает энергичное функционирование перформансов, разграничивая «феноменальное тело» актера и его «семиотическое тело». По мнению исследовательницы, «присутствие является не экспрессивным, а в чистом виде перформативным качеством. Оно возникает благодаря специфическим процессам воплощения, с помощью которых актер создает свое “феноменальное тело”, придавая ему способность владеть пространством и притягивать к себе внимание публики ... актер способен “создавать присутствие” с помощью применения особой техники и специальных приемов. Зрители оказываются восприимчивыми к его действиям — неважно, создает ли он присутствие на протяжении всего спектакля с момента своего появления на сцене или лишь в особые моменты спектакля. Это присутствие, воспринимаемое зрителем, или, точнее, поражающее его как молния — “как магический поток” — возникает непредвиденно, этот феномен оказывается неподвластным воле зрителя, непостижимым образом захватывая его полностью. Зритель ощущает силу, исходящую от актера и заставляющую его сконцентрировать на нем все свое внимание. Эта сила не подавляет его, а, скорее, воспринимается им как источник энергии. У него возникает ощущение особой интенсивности присутствия актера, что в свою очередь дает ему возможность почувствовать особую интенсивность собственного присутствия» [3, с. 176].

Соответственно, для Фишер-Лихте эстетическая сущность перформанса в том, чтобы «пробудить в актере энергию, способную передаваться зрителям», для чего «актер применяет определенные техники и прие-

мы воплощения, позволяющие ему порождать энергию, циркулирующую между ним и зрителями и непосредственно воздействующую на последних» [3, с. 180].

Идея «энергичного обмена» между перформером и зрителями очевидно близка традиционной модели художественной авторско-зрительской коммуникации. И хотя Фишер-Лихте дополняет эту модель концепцией «обратной связи», в целом логика иерархической коммуникации остается неизменной: художник (актер/перформер) как источник «силы» (знания, опыта, энергетики и пр.) инициирует циркулирование энергии, а реципиент-зритель эмоционально испытывает этот процесс и частично возвращает назад художнику полученную энергию, чем стимулирует новые действия художника.

Такая модель вполне применима к некоторым перформативным арт-практикам, но, как мне хотелось бы показать, не в полной мере отвечает задачам, возможностям и самой специфике партиципаторного перформанса, поскольку все еще отдает приоритет собственно зрительскому восприятию происходящего, оставляя при этом малосущественными конкретные и возможные действия зрителя, активность и самоявленность зрителей-участников во взаимодействии и «перенастраивании» действий автора-перформера. Эта же модель рассматривает перформативное произведение как объективированную форму-условие, служащую «преображению» и «новому о волшебству мира» [3, с. 328], теряя при этом из виду эмерджентные процессы самоорганизации актантов внутри партиципаторной формы, переживание ими результатов собственной активности и особенности тех сил и интенсивностей, которые заставляют каждого из участников перформанса действовать определенным образом, составляя при этом ассамбляж взаимовлияний.

Можно предположить, что теория *хораграфической коммуникации*⁵ в большей степени отвечает вызовам современных партиципаторных проектов, нежели метафизическая концепция «лиминальности», пусть даже и одобренная идеями аутопоззиса или перформативного соучастия.

⁵ В данном случае я ссылаюсь на теорию хораграфической «электрейсной» коммуникации, предложенной американским философом Г. Улмером и его коллегами, образовавшими научную Флоридскую школу. Они понимают «хораграфию» как набор коммуникативных навыков нового поколения молодежи, выросшего в условиях тотальной цифровизации и медиатизации культуры, как новый коммуникационный аппарат, альтернативный письменности, грамотности и печати. Подробнее см.: [9].

Если соучастие как условие аппарата хореографической коммуникации есть индивидуальная и коллективная генерация-испытание возможного, постоянное переизобретение фигуральностей действия⁶, переформирование телесности участников, трансформация смыслообразования, тогда сам процесс конфигурирования возможного может считаться основанием для обмена «энергиями». Не какая-то нефиксируемая, таинственная «энергия» воздействует на зрителей перформанса и, в свою очередь, возвращаясь к перформеру, воздействует на него, но сама способность участников действовать и чувственно переживать процесс проявления возможного важнее того, что Фишер-Лихте обозначает «сильной энергией» («сильной концепцией присутствия»).

Любой смысл, жест, действие в перформансе — лишь частный случай в череде других возможных смыслов, жестов, действий. Воздействие партиципаторного перформанса, вероятно, заключается не в демонстрации перформерами своего «присутствия», но в провоцировании аффективного переживания каждым зрителем многообразия несделанного, невыявленного, но возможного через реализацию одного из его воплощений в конкретном действии.

⁶ Потенциальное, возможное человеческое действие до момента его реального осуществления будем называть «*фигуральностью действия*», понимая под этим инвариантный потенциал действий человека, возможных в определенной ситуации выбора. «Фигуральность», «фигуральный» не понимается здесь в привычном значении как «иносказательный» или «образный», либо как категория фикционального дискурса, противопоставленная действительному. Мне ближе понимание «фигурального» Ж.-Ф. Лиотаром [10], для которого «фигуральное» связано не с репрезентацией смысла, значения, передачей конкретной информации, но с изобретением, экспериментированием и неоднозначностью. Философ Ж. Делез связывает фигуральное с ощущением и аффектом, избавляясь от лиотаровских отсылок к фрейдовскому психоанализу и конвенциональной феноменологии. У Делеза фигуральное — это всегда движение, поток, это сила, которая работает через что-то или действует над принятыми формами кодифицированного дискурса [11]. Поэтому, фигуральное как внесознательное, противопоставляемое репрезентативному, фигуративному, — может быть представлено как особая сила или неконтролируемая энергия, которая заставляет человека выбирать (материализовывать) ту или иную «фигуру» из множества возможных фигуральностей действия. Фигуральное может быть представлено как источник расположения сил/интенсивностей возможного. Фигуральное проявляет себя как сила трансгрессивного действия в пространстве возможного, как сила, задающая реляционные связи между событиями возможного через их деформацию и трансформацию. То есть фигуральное — это случай возникновения различий между одним возможным и его инвариантом (фигуральностями). Поскольку логики фигурального не может быть, фигуральным можно работать либо телесно вписывая фигуры (хореография), тем самым делая доступным аффективное переживание фигурального, либо предсказывая, «изобретая» фигуральное, используя спекулятивные техники.

Особенность перформативного соучастия как раз в том, что процессы, запускаемые действиями перформеров и ответными действиями зрителей-участников, делают доступным аффективное испытание возможного как наличествующего в потенции. И интенсивность наращивания аффективных сил «возможного» с помощью совместной активности перформеров и зрителей-актантов может образовывать особую циркулирующую энергию («протосубъективность») партиципаторного перформанса.

Различия подходов к эстетизации процессов зрительского соучастия хорошо иллюстрируются двумя знаковыми работами в области партиципаторного перформанса — работой концептуальной художницы Йоко Оно «Отрежь кусок» (*Cut Piece*, 1964), где зрителям было предложено срезать небольшие куски одежды художницы, неподвижно стоявшей на сцене, и перформансом «Ритм 0» (*Rhythm 0*, первое представление в 1974 г. в Неаполе) сербской художницы Марины Абрамович, где художница неподвижно сидела на столе в галерейном пространстве, а рядом лежали несколько десятков опасных предметов (нож, хлыст, цепь, роза с шипами, пуля, пистолет и пр.). Зрителям было предложено применить эти предметы в отношении тела художницы так, как им захотелось бы, поскольку художница декларировала, что снимает с них ответственность за любые действия.

В обоих случаях зритель получал несложный набор возможных «процедур» к действию и выбор — смотреть за действиями других посетителей или самому принять участие в деструктивном, но притягательном событии. Оба перформанса очевидно схожи и визуально, и концептуально. Оба предлагали зрителям самим стать своего рода «исполнителями» перформанса, в результате чего зрительский вклад в ход событий конструировал произведение автора. Художницы лишь обеспечивали присутствие своего тела как арт-объекта для зрительского действия, манипуляций и потенциального разрушения.

Форма была таковой, что эти перформансы могли провоцировать насилие и агрессию. Участники сначала не решались действовать активно — например, срезали и забирали на память небольшие кусочки одежды Й. Оно или делали доброжелательные ободряющие жесты в сторону М. Абрамович. Однако со временем действия зрителей становились все смелее и агрессивнее. Так, в Киото к середине перформанса кто-то сорвал с Й. Оно блузку и срезал бретельки лифчика, а затем мужчина занес руку

с ножницами над головой Й. Оно с весьма недружелюбными намерениями. Перформанс же Абрамович оказался еще жестче: зрители изрезали тело художницы, вдавливали шипы в ее живот, размазывали помаду по коже, снимали с художницы одежду. Через шесть часов представление прекратилось досрочно, поскольку кто-то поднес заряженный пистолет к голове художницы, и лишь стремительная реакция охранника предотвратила вероятные последствия.

Анализируя перформансы Й. Оно и М. Абрамович, исследователь Г. Уайт выдвигает гипотезу, что эти художницы инициируют процессы зрительской активности, и «эти процессы превращают самого зрителя в материал, который используется для создания перформанса: в художественный медиум» [1, р. 9]. Уайт вводит понятие «процессуального авторства» как пространства сотворчества художника и приглашенного им зрителя, в котором само приглашение становится актом искусства, а публика — его медиумом. Момент авторского приглашения является в глазах Уайта критически важным для успеха зрительского соучастия в целом, силы его включенности, а также эстетических и этических вопросов спектакля.

Однако гипотеза Уайта лишь отчасти применима к указанным перформативным действиям. Несмотря на некоторое поверхностное сходство, с точки зрения художественных целей, задач и эстетических результатов перформансы Й. Оно и М. Абрамович — это разные работы. И чтобы разобраться в различиях, необходимо учитывать особенности творчества каждой из художниц.

Марина Абрамович как деятель «contemporary art» начала свою карьеру в 1973 г. Форма перформанса была избрана ею, чтобы демонстрировать и испытывать пределы выносливости своего собственного тела и устойчивость своей психики.

Задумывая «Rhythm 0», перформансистка преследовала несколько целей: испытать человеческое тело, показать, какой безграничной энергией оно обладает и на что способно в экстремальных условиях, выяснить границы взаимодействия между художником и зрителем, а также определить, как далеко может зайти публика, если ей разрешено делать все, что угодно, показать, насколько просто и быстро человек ожесточается, если ему это позволить и не требовать ответа за свои действия. Абрамович предъявляла свое тело как объект насилия и надеялась вызвать этим провокационным актом отклик аудитории, ставя своим перформансом прежде всего этическую проблему перед зрителем. Она «играла» в объект, при

этом в восприятии окружающих оставаясь субъектом, автором, человеком, который присутствует «здесь и сейчас» для зрителя.

У Й. Оно иные творческие задачи. Ее *Cut Piece* вовсе не про терзаемое человеческое тело-объект. Й. Оно определяла свою работу как «испытание жизненной энергии», как «вызов собственному эго», как бескорыстный дар зрителям и как «особый духовный акт». В 1967 г. художница говорила о своем перформансе как о «своего рода критике тех художников, которые всегда даруют [зрителям] лишь то, что сами хотят дать. Я хотела, чтобы люди брали все, что хотят, без остатка, поэтому было очень важно заявить, что вы можете резать там, где хотите» [12, р. 26–27].

Cut Piece стал для Й. Оно способом «освобождения себя от самой себя» [13, р. 76]. Отсутствие боязни художницы перед возможным исходом событий, ее спокойствие и неподвижность во время перформанса превращали ее в нейтральный «объект», который никак не оценивает действия в отношении себя и не стремится подтолкнуть других к оценке любых действий. Это заставляет усомниться в том, что Й. Оно использовала или стремилась к тому, чтобы использовать зрителей как «материал» для создания своей работы, в качестве «арт-медиума», как полагает исследователь Г. Уайт.

В отличие от перформанса М. Абрамович, который был нацелен на провоцирование общественной реакции, воздействие индивидуально на каждого зрителя-участника, работа Й. Оно была обращена к вопросам не социального или этического содержания, но коллективного досознательного и аффективного переживания⁷. Ее тело — интерфейс для взаи-

⁷ Современные исследователи определяют аффект (лат. *affectus* — «страсть» или «душевное волнение») как особый вид интенсивности, передаваемой докогнитивно от тела к телу. Аффекты понимаются как до-индивидуальные телесные силы, увеличивающие или уменьшающие потенциал тела к действию. Делез и Гваттари в эссе «Что такое философия?» (1991) обосновывают онтологическую ценность аффекта и его независимость от сознательного человеческого опыта. Аффект понимается не только как несхватываемое в понятии, но как нечто, предшествующее человеку и его деятельности, лежащее в ее основании. [14, с. 210]. В свою очередь, философ Б. Массуми трактует аффект как постоянное движение и изменение, как бессознательную и потаенную витальную силу, которая действует над сущим и определяет потенциально возможное для людей и событий. Человеческое тело является «каналом преобразования» («conversion channel») [15, р. 75] и может модулировать или усиливать интенсивность аффектов. Тело прерывает, индетерминирует движение «потока возможного» (Бергсон), захватывает и удерживает детали возможного, делая их привычными и понятными для человека. Аффект действует не в конкретном теле, но циркулирует между телами, причем не обязательно человеческими телами. Таким образом, аффекты — это не чувства, они выходят за пределы области чувств и сил тех, кто

модействия между участниками и случайного «припоминания» (открытия) возможного, а не объект для обсуждения/осуждения или групповой агрессии.

Своей работой Й. Оно могла приблизить участников к переживанию чего-то доличностного, досознательного. Такое «знание», возможно, недоступно сознанию, «забыто», лежит вне доступа дискурса, чтобы препятствовать прямому воздействию потенциально травмирующих психику человека «воспоминаний». Задействуя свое тело как интерфейс, Й. Оно открывала зрителям-участникам доступ к области «более-чем-человеческого» чувственного через опыт индивидуального и аффективного его «проживания» и воплощения через персональную активность и действия. В партиципаторном перформансе Й. Оно давала воображаемый голос тем, кто исчез, ушел, кого нет, но кто сохраняет свой опыт в социальной «памяти», в общественном «теле».

Й. Оно часто упоминает немецкий термин *Weltinnenraum* (нем. «внутреннее пространство», «духовный мир») обозначая им «внутреннее» присущее знание, имеющееся у каждого человека: и в реагирующем теле художницы, и в действующих телах зрителей. Возрождение и актуализация этого знания — цель партиципаторных работ художницы.

Исследователь К. Стайлз связывает такое знание с «самодостаточным сознанием» (*self-contained consciousness*), являющимся «границей между тем, что может и не может быть доступно через Логос, но тем не менее пронизывает тела на уровне клеточных процессов» [16, р. 145]. Стайлз указывает, что вербальному языку недоступно это «внутреннее пространство», потому что язык слишком абстрактен. Й. Оно своими работами заставляет зрителей «проникать в центр [их] *Weltinnenraum*» [16, там же] и становится частью *Weltinnenraum* других людей через игру и действие.

Сохранение и циркуляция «телесного знания» противостоит традиционным западным представлениям об интеллектуальной деятельности, о рациональном мышлении и последовательном обучении, где разум должен накапливать информацию и логически анализировать ее в соответствии с ранее изученными и усвоенными схемами. Й. Оно критикует традиционную систему сохранения и передачи знания в своем эссе

испытывает их. Аффект может переживаться, но не как ощущение или чувство. Этот более глубокий способ дорефлексивного «знания» влияет на то, как человек может действовать, работать, наблюдать или анализировать.

Word of a Fabricator (1962) [17], указывая, что такой аппарат знаний статичен и ограничен, поскольку не может быстро адаптироваться к изменениям самой жизни.

М. Абрамович, напротив, предлагает каждому зрителю индивидуальный «сеанс» взаимодействия с телом художницы как с носителем информации (этической, визуальной, кинестетической). Ее тело предлагает само себя к «присутствию» для индивидуальной зрительской оценки и манипуляций. Абрамович демонстрирует «присутствие» своего тела, но, полностью подчиняя его воле зрителей, она превращает тело художника, по ее собственным словам, в «куклу для них» [18].

Тогда как в своих перформансах Й. Оно изначально задает «отсутствие» себя и собственного тела, создавая лишь условия для проявления разнообразия действий зрителей с неким абстрактным телом-интерфейсом. Отстраненность и непроницаемость Й. Оно при проведении перформанса свидетельствуют об изъятии тела художницы из зоны искусства и переносе этой зоны на телесные проявления зрителей, в то время как аналогичная непроницаемость Абрамович говорит как раз о противоположном — о присутствии художницы и страдании ее тела «ради искусства».

У Й. Оно нет задачи «трансформировать» зрителя, она абсолютно нейтральна и создает условия для того, чтобы зритель «искал» себя сам, действовал и множил новые возможности в процессах трансформации тела-интерфейса. Это своего рода энергичная, доперсональная коммуникация между телами-становлениями, создающая новые фигуральности и переводящая возможное в реальное. Здесь исключительная притягательность взаимодействия, возможно, и заключается в самих процессах переживания становления.

Абрамович, напротив, провоцирует зрителя постоянно обращаться к природному телу художницы и этически оценивать то, что можно/нельзя сделать с телом или что делают с ним другие люди. В этом отношении перформанс *Rhythm 0* близок ритуалу, осуществляемому с определенными целями.

М. Абрамович проявляет выдержку, демонстрирует уязвимость и покорность, но при этом подспудно провоцирует и усиливает внутреннее склонности тех, кто участвует в «экзекуциях» с ее телом. В трактовке Абрамович партиципаторный перформанс превращается в своеобразный сеанс психоанализа для зрителя-участника. Посредством выстраивания связей, провоцирования скрытых психических состояний, изменения

отношения участников к происходящему действо ведет их к состоянию «преобразования», «трансформации».

В своем анализе творчества М. Абрамович театровед Э. Фишер-Лихте обращается к идее «преобразования» через перформативное действие. Исследовательница неоднократно повторяет, что любой перформанс «открывает для всех его участников, то есть как художников, так и зрителей, возможность преобразования» [3, с. 38].

Фишер-Лихте — наследница классической гегельянской школы с ее стройностью и структурированностью суждений, стремлением к обозначению конкретных целей. Ей также близка немецкая школа феноменологии с понятиями «эйдетического» и «герменевтики» с устремленностью к «пониманию события» как сущности всякого опыта. Поэтому для Фишер-Лихте столь важна трансформирующая функция перформанса и его конкретное влияние на зрителей. Как пишет исследовательница, «внутри постановки они получают особый опыт и претерпевают изменения. Даже если эти изменения и не сохраняются после постановки, но все же имеют последствия. Существенно то, что именно своеобразие постановки может раскрыть ее преобразующую силу» [3, с. 9].

Фишер-Лихте явно симпатизирует личности Абрамович и ее творчеству, вероятно потому, что художница максимально заостряет фокус внимания на своем теле, трактуя его как трансформативный инструмент для изменения как индивидуального опыта (эмоционального, духовного), так и общественных устоев. Отсюда предпочтение рассматривать человеческое тело как своего рода «артефакт» и желание всеми силами сохранить авторский медиум ради подтверждения возможности трансформации телесности, то есть символического ее перехода из одного состояния в другое.

Однако мышление бинарными оппозициями по принципу «было-стало» очевидно вступает в противоречие с собственно партиципаторной спецификой перформанса, да и в целом с нелинейной динамикой процессов современной жизни.

В этом смысле показательны противоречия в стратегиях *реперформанса* (повторного исполнения перформанса на публике) работ Й. Оно и М. Абрамович.

Несмотря на то, что концепции «присутствия», «живости», «сиюминутности» в трудах исследователей Эрики Фишер-Лихте, Филипа Аусландера и Пегги Фелан подаются как ключевые для перформанса, М. Абрамович полагает, что ее перформанс должен быть сохранен и восстановлен

документально, точно так, как он имел место в реальности. Для художницы ее работы — своего рода арт-бренд, требующий обязательного напоминания о своем «владельце». Так, в 2009 г. в нью-йоркском Музее современного искусства в рамках выставочных мероприятий перформанс *Rhythm 0* был частично воспроизведен. На обозрение публики был выставлен стол, на котором лежали 72 участвовавших в прежнем эксперименте предмета, а на стене проецировались слайды (69 штук), запечатлевшие происходящее в 1974 г. в Неаполе. Пистолет был разряжен и, так же, как и другие опасные предметы, прочно закреплен на столе. Среди выставочных экспонатов находилось оформленное описание первого эксперимента *Rhythm 0* как своего рода «монумент» «знаковому» для истории современного искусства событию.

Напротив, Й. Оно в дополнение к пяти представлениям перформанса *Cut Piece*, выполненным в разные годы самой художницей, никогда не выступала против того, чтобы другие художники проводили такие же акции с использованием предложенных Й. Оно инструкций. Каждый «реперформанс» — это новая версия событий, новый интерфейс для взаимодействия, длящийся, возобновляющийся и бесконечно модифицируемый.

Таким образом, если М. Абрамович использует перформанс для сохранения точной исторической памяти о своей работе, Й. Оно не стремится к «мумификации» перформансов, оставляя после своей работы лишь небольшие фрагменты ткани одежды художницы в качестве сувениров, которые сохраняют память о самом моменте взаимодействия с перформером. Для Й. Оно нет и не может быть какого-либо оригинала перформанса. Художница предлагает сценарий-интерфейс, а сам перформанс «оживает» каждый раз в конкретных практиках его использования.

Не «присутствие» художника делает *Cut Piece* характерным примером партиципаторной эстетики, но многообразие возможностей и «оттенков» индивидуальных действий зрителя с «интерфейсом», предложенным автором, позволяет обновить язык художественной коммуникации, выводя его за рамки авторско-зрительского общения.

Термин «присутствие» (англ. *Presence*) часто используется в дискуссиях искусствоведов и культурологов в контексте специфики перформанса. «Присутствие» обычно определяется как состояние непосредственного существования во времени и пространстве, которое гарантирует наблюдателю уверенность в том, что происходящее случается с ним и для него.

Полагаю, что специфика партиципаторного перформанса не в создании «сильного присутствия» (как считает Фишер-Лихте), а во взаимодействии возможных исходов действий перформеров и участников. Не реализация некоей энергии авторского «присутствия» вызывает переживание специфических состояний у участников перформанса, но способность человека (участника, зрителя) мультисенсорно переживать не сделанное в процессе делания, а также наблюдения за действиями кого-либо, кто демонстрирует процесс реализации конкретного из множества вариантов возможного. Именно этот процесс воплощения возможного и позволяет, на наш взгляд, высвободиться «энергиям», о которых пишет Фишер-Лихте.

Как нам представляется, энергия не продуцируется самим телом актера ради того, чтобы действовать как некая направленная на зрителя сила. Скорее, эта энергия индуцируется помимо его воли в процессе выбора актером того или иного инварианта действия и регистрируется зрителем через аффективное перенесение «на себя» как посредством докогнитивных механизмов кинестетической эмпатии⁸, так и через осознанное понимание мотивов и условий выбора художника. Энергия рождается как «энергия взаимодействия» между актером-перформером и зрителем-участником в результате аффективного переживания участником невысвобожденных возможностей действия в ответ на выбор конкретного действия актером.

Таким образом, при анализе специфики соучастия в перформансах речь надо вести не о некоей «энергии», циркулирующей в «пространстве присутствия» между перформером и зрителем, но о конфигурировании возможного в совместных действиях между перформером и участниками, о «фигуральностях действия», которые и есть причина эманации энергии перформанса.

В перформансе «Уста Святого Фомы» (*The Lips of Thomas*, 1975) Абрамович создала партиципаторную ситуацию, когда зритель находился между нормами и правилами искусства и повседневной жизни, между эстетическими и этическими императивами. Художница использовала в

⁸ Кинестетическую эмпатию определим как осознанный отклик на чувства собеседника путем внутреннего переживания («отзеркаливания») его движений. Так, например, концепция «кинестетической эмпатии» Д. Мартина предполагала, что моторные отклики у зрителей должны приводить к пробуждению эмоциональных ассоциаций, совпадающих с активизированными эмоциями у танцовщиков [19].

качестве «рабочего материала» собственное тело и трансформировала его на глазах у зрителей.

Когда художница начала резать свою плоть лезвием бритвы, зрители в шоке затаили дыхание. Ее бескомпромиссное злоупотребление собственным телом настолько сильно беспокоило аудиторию, что определяющим моментом спектакля стал момент, когда зрители вмешались и не дали довести спектакль до конца. Они больше не оставались дистанцированными, отстраненными, пассивными наблюдателями. Члены аудитории не могли охотно наблюдать за тем, что они считают неэтичным поведением, тем самым становясь виновными в вуайеристском поведении. Разделение, принятое в искусстве между этикой и эстетикой, было разрушено, как и границы искусства и реальности.

В результате, как указывает Фишер-Лихте, «дихотомическое соотношение между субъектом и объектом приобрело динамический характер — в результате позиции субъекта и объекта невозможно было ни ясно определить, ни различить между собой» ... что «вызвало у зрителей этого перформанса лиминальное состояние» [3, с. 119].

Однако можно возразить утверждению исследовательницы, поскольку способ проведения перформанса Мариной Абрамович очевидно вступает в противоречие с желанием Фишер-Лихте увидеть в нем лиминальную зону становления-трансформации. Вместо многообразия возможных исходов (в лиминальном пространстве), именно этическая сторона в нем определено доминировала. Действия зрителей, в результате которых они превращались в «перформеров», так же, как и прикосновения к художнице, были направлены на то, чтобы защитить ее и сохранить ее телесную невредимость. Эти действия были следствием этически обоснованного решения, принятого ими в отношении другой личности — в данном случае художницы. Вместо пространства для рождения возможного перформанс Абрамович превратился в средство реализации неизбежного. Пересечение границ случилось, но движение останавливалось сразу же по достижении новой границы.

Именно желание исследовать пограничные ситуации заставляет Фишер-Лихте связывать свою «эстетику перформативности» с задачей преодоления границ. По мнению Фишер-Лихте, «эстетика перформативности по-новому подходит к понятию границы. Если раньше это понятие, прежде всего, подразумевало разделение, разграничение, принципиальное различие, то в эстетике перформативности оно понимается в первую оче-

редь как преодоление границы и как переход. Граница превращается в порог, в переходное пространство, которое не разделяет, а соединяет. ... В этом контексте проект эстетики перформативности, направленный на разрушение бинарных оппозиций и предлагающий вместо взаимоисключающих понятий использовать взаимодополняющие, можно рассматривать как попытку “нового околдования” мира, превращающего границы, сформировавшиеся в XVIII веке, в пороговое пространство» [3, с. 370].

В своей трактовке лиминальности Э. Фишер-Лихте близка идеям Ж.Ф. Лиотара, его концепции трансгрессии и психологических эксцессов перехода границ. Однако психоаналитическая методология лишь отчасти применима к современным постмедийным феноменам, в основе которых лежит непрерывное изменение формы, содержания, отход от репрезентации и любых метанарративов. Философ Ж. Делез убедительно показал это, предложив альтернативу в виде концепции «машин желания».

Партиципаторные практики — это процесс изменения, движения «через» и «к» возможному (Ж. Делез), непрерывный процесс нахождения различий в схожем через его повторения (Ж. Деррида). Партиципаторная коммуникация — это не переход от того, что было, к тому, что стало, и не зона (порог) самого этого перехода. Ценность партиципации в способности соучастников понимать, чувствовать, предсказывать и материально задавать множественные возможности (ветвления) того, что может быть или могло бы быть реализовано.

Таким образом, не сама лиминальная зона пересечения порогов есть область эстетического в партиципаторных перформансах, но *переживаемое в процессе зрительского действия и реализации элементов возможного через воплощение одного из его инвариантов может рассматриваться как эстетическое.*

В рамках партиципаторного перформанса *This is Progress* (2010) в спиралевидном пространстве Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке художник Тино Сегал (*Tino Sehgal*) пригласил посетителей поупражняться в интеллектуальных способностях, вступив в философские дискуссии со специально обученными «гидами». При входе в Музей Гуггенхайма посетители перформанса приветствовал ребенок с вопросом о том, что они знают о прогрессе. Поднимаясь по спиральному пандусу, беседа посетителей с мальчиком продолжалась, пока на их пути не встречался подросток, далее взрослый человек и, наконец, в самой верхней точке музея, пожилой мужчина.

Свои работы Тино Сегал — музейный художник, учившийся танцу и политэкономии, обозначает словом «ситуации» (*constructed situations*) или «живые скульптуры» (*living sculptures*), избегая термина «перформанс», поскольку стремится к отказу от традиционных признаков визуального искусства, прежде всего к отказу от материальных арт-объектов. Вместо оформленного произведения работа Сегала представляет собой диалоги, пение, хореографические движения и беседы с посетителями выставки — ситуации взаимодействия между двумя или несколькими людьми. Вместо создания объектов и передачи смыслов через форму и содержание, Сегал стремится работать с процессами трансформации действий и поведения людей. Художник задает условия взаимодействий — своего рода сценарии и интерфейсы. Перформеры, нанятые среди местных жителей (совсем не обязательно профессионалов), следуют инструкции — что и о чем говорить или как двигаться, но взаимодействие со зрителем невозможно предугадать: здесь никто не знает наверняка, что произойдет в следующий момент и как он сам на это отреагирует.

Партиципаторный перформанс Т. Сегала *This Situation* был показан в *Marian Goodman Gallery* в 2007 г. Зритель, пройдя по узкому музейному коридору, входил в большую белую галерею, где вдоль стен уже находились шесть человек. Они внезапно поворачивались к входящему и приветствовали его, говоря в унисон: «Добро пожаловать в эту ситуацию». После этого шесть человек вместе делали глубокий вдох, заставляя озадаченно зрителя непроизвольно вздохнуть вместе с ними.

Эта работа Сегала действует на зрителя помимо его воли, висцерально — через микродвижения, спонтанные улыбки и непроизвольные вздохи. До того, как зритель сориентируется и поймет, что происходит, «ситуация» уже втянула его в действие. Движение одних людей порождает ответное движение других. *This Situation* провоцирует способ «понимания», который лежит вне когниции и индивидуальной оценки (по крайней мере, в момент его свершения). Эта работа создает коллективное телесное присутствие, действие которого стимулируется микрособытием самого процесса совместного вдыхания воздуха.

Как только вдох сделан, все шестеро незнакомцев начинают пятиться вдоль стен комнаты. Чтобы не стоять у них на пути, зритель вынужден посторониться или отойти в другую часть комнаты. Внезапно они останавливаются и замирают: каждый принимает какую-то необычную позу, как будто превращаясь в «живую скульптуру».

Постояв так какое-то время, незнакомцы начинают медленно передвигаться по комнате. Они заговаривают друг с другом о рыночной экономике, потребительском рынке, рассказывают анекдоты, истории, делятся размышлениями. Беседы их временами глубоки, временами забавны, временами пусты и надуманны. Иногда их дискуссия становится довольно жаркой, что разительно отличается от подчеркнуто замедленного ритма их движений.

В какой-то момент один из незнакомцев может внезапно спросить посетителя: «А что Вы думаете?», как бы невзначай приглашая зрителя принять участие в разговоре. Любой зритель может откликнуться или вмешаться в разговор незнакомцев. Более того, в любой момент один из них может неожиданно сделать комплимент зрителю, провоцируя чувство неловкости, но тем самым «подстегивая», ускоряя общий ритм происходящего. Долгий вдох, шаркающие шаги и неподвижные позы — эти нехитрые техники составляют постоянно меняющийся ритм *This Situation*.

Как только новый посетитель входит в пространство комнаты, эта «машина» возвращается в исходное положение, повторяется изначальный цикл: «приветствие, дыхание, шаги назад, замирание в полной тишине, беседы, медленные движения, разговоры».

Конечно, у незнакомцев есть заготовленные приемы на случай, если диалога со зрителем не получается. Например, они могут задать неожиданный вопрос, или внезапно снова выполнить коллективный вдох, или в обратном порядке произнести выходные данные работы художника: «Тино / Сегал / Эта / Ситуация / Две тысячи / и семь».

Может показаться, что поведение незнакомцев напоминает работу запрограммированной машины, состоящей из человеческих тел. Однако это вовсе не так: ни незнакомцы, ни посетители не могут предсказать, как будет развиваться ситуация, любой из них может вмешаться и реорганизовать всю ситуацию, перестроить работу «машины». *This Situation* — не набор инструкций к действию, но то, что философ Феликс Гваттари называл «машинным ассамбляжем» («machinic agencements») [8].

Гваттари предлагает эту концепцию для работы со сложными ауто-поэзисными процессами, происходящими в комплексных самоорганизующихся системах. Ассамбляж, по мнению Гваттари, представляет собой сочетание разнородных элементов, функционирование которых не ограничено суммой задач каждого из его компонентов, взятых по отдельности. В таких системах любой элемент постоянно воссоздает и перевоссоздает

себя, внося изменения в работу всей системы. Как указывает Гваттари: «Машина обладает чем-то бóльшим, нежели структура. Она “больше”, чем структура, потому что не исчерпывается лишь игрой взаимовлияний ... между ее составными частями; скорее, она обладает центром согласованности, необходимости и аффирмации, которые первичны по отношению к конкретному ее развертыванию в пространственно-временных координатах» [8].

«Машинный ассамбляж» применительно к перформансу *This Situation* не просто указывает на онтологическую «жизненность» происходящего или непосредственность свершаемого «здесь и сейчас», но шире — утверждает самоаффирмацию машины через «становление-с-другими»: по Гваттари, «мгновенное, несистемное и недискурсивное схватывание проявляется из машинных онтологических аутокомпозиционных связей» [8].

This Situation становится реляционной ситуативной «мегамашиной-ассамбляжем», которая не просто демонстрирует форму для встраивания активного зрителя «в свои нужды» (как это нередко происходит в перформансах М. Абрамович), но открывает самого зрителя, участника как актанта-машину, способную реконфигурировать всю систему, и потенциально выходит на то, что Гваттари называет «протосубъективностью».

Рассуждая об одновременном присутствии организующей сложности в любой хаосогенности, Гваттари пишет: «Машинная протосубъективность проявляет себя одновременно и внутри сложных систем, и внутри хаоса. Я полагаю, что хаос следует рассматривать не только как пребывающий “в беспорядке”, но и как способный вырабатывать в своих композиционных элементах и объектах новые формулы исключительной сложности» [8].

Цикл, заданный Т. Сегалом, — «приветствие, дыхание, хождение назад, позирование, декламация, медленное движение, приглашение, комплимент, перемотка назад, сообщение выходных данных» — как раз для этого. Цикл действует как рефрен, который поддерживает действие и дает ситуации извлекать из хаоса и случайности протосубъективные состояния «схватывания».

Но, что более важно, повторяющийся рефрен стимулирует ситуацию телесно-машинного восприятия происходящего. Услышав «Добро пожаловать в эту ситуацию» в третий раз, «зритель», возможно, уже сам про себя проговаривает эти слова вслед за незнакомцами. Коллективному

вдоху также трудно сопротивляться: само тело зрителя самопроизвольно откликается, подстраиваясь под действия других. Обратная походка неизбежно заставляет зрителя менять свое местоположение в комнате. Именно в такие моменты повторения *This Situation* «протосубъективность» становится доступной аффективному переживанию.

В *This Situation* тело каждого посетителя снова и снова обнаруживает разные потенциалы своего собственного присутствия, а не переживает моменты «присутствия» художника. Это противоположно стратегиям М. Абрамович, на анализе перформансов которой строит свою «теорию перформативности» Э. Фишер-Лихте.

Во многих работах Абрамович переживание художницей боли и демонстрация ею пределов возможностей своего тела тоже отчасти стимулируют аффективные, кинестетические реакции зрителя. Зритель в перформансах Абрамович не только становится активным участником, но и сам перформер получает доступ к аффектам зрителя. В результате, вместо реализации гетерогенности действий функционирующих актантов и самонастраиваемых «случаев», перформансы Абрамович «форматируют» зрителей-участников в еле заметной, но упорной манере.

Так, например, в 2010 г. в атриуме МоМА М. Абрамович представила свой партиципаторный перформанс «В присутствии художника» (*The Artist Is Present*). Художница молча и без движения сидела на стуле, приглашая посетителей присесть на стул напротив и уделить друг другу некоторое время, глядя прямо друг другу в глаза. Перформанс Абрамович нацеливал зрителя взаимодействовать с «присутствием» художницы именно как с произведением искусства. Принцип созерцания, свойственный изобразительному искусству, трансформировался здесь в восприятие «всем телом», сенсорным аппаратом тела. Тело Абрамович располагалось столь близко к зрителю, они смотрели глаза в глаза друг другу и даже небольшое движение или жест могли быть «пойманы» участниками, так что возникал особый кинестетический опыт, вовлекавший их в процесс взаимообмена. Произведение представало как ситуация псевдоаффективного взаимодействия и обостряло ощущение жизненности и изменчивости.

Многие перформансы М. Абрамович, так же, как и *The Artist Is Present*, создают пространство для реальных взаимодействий, устраняя грани между искусством и жизнью. В этом смысле объяснимо утверждение ряда исследователей, например П. Феллан и Э. Фишер-Лихте, о «мощной связи» между такими перформансами и самой жизнью.

Фишер-Лихте полагает, что любой перформанс «можно рассматривать как саму жизнь и одновременно как ее модель. Спектакль являет собой саму жизнь, поскольку его участники, как актеры, так и зрители, проживают здесь определенный отрезок своей жизни, получая при этом возможность постоянно создавать себя заново. Он представляет собой модель жизни, потому что эти процессы проходят в спектакле особенно интенсивно, привлекая к себе внимание участников. Жизнь предстает здесь в ее непосредственности и мимолетности». Фишер-Лихте полагает, что «эстетика перформативности ... стремится привлечь внимание ... к существованию людей и вещей как таковому. Согласно этой эстетике, спектакли представляют собой не символ и отражение жизни, а являют жизнь как таковую, одновременно выступая в качестве ее модели» [3, с. 373].

Американская исследовательница, феминистка П. Феллан тоже проводит прямые параллели между перформансами и жизнью: «Мы можем называть это представлением, мы можем называть это присутствием, или мы можем называть это временем. Но, в конце концов, это жизнь» [20, p. 27].

Отличие от Фишер-Лихте, мы полагаем, что партиципаторный перформанс не должен рассматриваться ни как сама жизнь, ни как модель жизни. Представления о «предзаданной жизни», «всеобщем бытии» — уходящие метафоры, свойственные западноевропейской метафизике. И именно потому, что участники перформансов, как актеры, так и зрители, получают возможность (хотя бы на время перформанса) создавать/пересоздавать себя заново, каждый новый перформанс есть инвариант не самой жизни, но возможная версия самого себя. Нет какого-либо представляемого перформансом «образа жизни», но есть множество потоков-потенциальностей, способных стать альтернативой друг для друга в зависимости от конкретных или случайных обстоятельств. Эти потенциальности и формируют ту версию «жизни», которую человек часто воспринимает как «свою».

Неудивительно, что перформанс Абрамович *The Artist Is Present*, претендовавший на ритуалистическое воссоздание самой квинтэссенции жизненности и «присутствия», в своей реализации оказывался и не жизнью, и не моделью жизни, а, скорее, вуайеристическим нарциссическим актом телесной самопрезентации художницы.

В помещении МоМА (главном мировом пристанище артефактов современного искусства, своего рода символе эпохи модернизма) во время

проведения перформанса Абрамович имелось значительное количество окружающих шумов, которые отвлекали участников. И хотя перформанс претендовал на «квазисакральное» пространство, из-за особенностей выставочной обстановки оно больше походило на концертный зал. Здесь ощущение приватности и личного присутствия постоянно разрушалось самим окружающим пространством из-за снующих туда-сюда СМИ, зевак, людей, ожидающих своей очереди для аудиенции художника. Все это передавало ощущение, скорее, гламурного события, нежели открывало возможности для интимных, эмоциональных встреч. Возникшее само собой зрительское «мизансценирование», суета фотографов, которые постоянно снимали каждого участника, подсаживавшегося к художнице, сам статус МоМА и большой размах выставки — все это стало большой преградой для реализации творческих задач художницы.

Одна из видных исследователей перформанса и близкий друг Марины Абрамович, Амелия Джонс после посещения события сокрушалась, что *The Artist Is Present* вместо того, чтобы создавать «монумент присутствия», на самом деле разрушает это «присутствие». Как вспоминала Джонс: «Я убедилась, что этот [перформанс] никак не заряжает энергией, не укрепляет личные связи и не трансформирует. Хотя я чувствовала, что передо мной сидит человек, которого я уважаю как художника и как значимую личность, я в первую очередь ощущала себя объектом бесчисленных индивидуальных и фотографических взглядов (включая ее саму)», как будто «это был опыт участия в спектакле: не эмоционально или энергетически заряженные межличностные отношения, а симуляция реляционного обмена с другими (не только художником, но и со зрителями, охранниками, “менеджерами” мероприятия). Для меня это было как непреднамеренная пародия на аутентичку самовыражения и получения «истинного» эмоционального резонанса, который модернистский художественный дискурс (доведенный до своего апофеоза в таких институциях, как МоМА) так долго восхвалял в модернистской живописи и скульптуре» [21, p. 18].

Вместе с тем, проблематично соотносить партиципаторные перформансы и с радикальными авангардными теориями искусства (Т. Адорно, П. Бургер, А. Бадью, Б. Гройс). Ни Й. Оно, ни Т. Сегал не стремятся уйти от искусства в «неискусство», от эстетики к «инэстетике», от старого к новому. Для них малосущественна задача негативной критики искусства, политики с помощью искусства. Их работы вообще не про искусство, а про

восприятие индивидуальных и коллективных действий, в которых предлагается видеть свою эстетику, далекую от авторского самовыражения и любой предзаданной концептуализации.

Что выделяет перформативные работы Сегала на фоне арт-практик ряда других художников — это его уверенность в невозможности и контрпродуктивности медиафиксации, репрезентаций партиципаторного действия. Отсюда строгое ограничение на проведение любых форм документации его работ. Его партиципаторные перформансы, в отличие от перформансов Абрамович, не записываются на видео, не фиксируются на фото пленку.

Сегал уверен, что знание о том, как исполнять его работы, должно передаваться от человека к человеку, от тела к телу в форме рассказов, движений, с помощью репетиций. Даже продавая какую-то свою работу в коллекцию музея, художник оговаривает, что нет и не будет ни письменного комплекта инструкций, ни кассового чека, ни настенных этикеток, ни каталога, ни изображений. Право собственности влечет за собой право повторно провести «произведение». В результате вместо аутентичного повторения многие из его перформансов обнаруживают себя как возобновляемые формации-ассамбляжи, каждый раз изменяющиеся и подстраивающиеся под конкретный характер выставочного пространства.

Но в работах Сегала главное — не демонстрация случайностей в поведении участников, а создание условий, при которых «случайные» и неожиданные действия участников оказываются условием сохранения и перевоплощения инвариантов целого, когда различия только лишь и есть способ понимания тождества. При этом «рефрены» как условия организации действий всегда остаются неизменными.

Его «ситуации» сохраняются с помощью мускульной памяти тела и через устное пересказывание и не имеют отношения к созданию материальных объектов, будучи подвержены постоянным вариациям и изменениям. Метод Сегала апеллирует к иной культуре передачи знаний, культуре, которая опирается не на документацию и архивирование, но на «живую память», делая актуальными такие явления, как «телесновоплощаемое знание», «более-чем-человеческое» восприятие и процессуальный ассамбляж.

Ассамбляж коллективных действий восстанавливает для участников перформанса «телесновоплощаемое знание», создавая условия для реализации «более-чем-человеческого» восприятия.

«Более-чем-человеческое» [22] указывает на такой способ телесного улавливания аффективных силовых полей с помощью особого вида «сонастройки», которая способна войти в резонанс с молекулярными или атомарными «потоками», присутствующими повсюду: и внутри человека, и во всей материи, и проявляющимися себя в ритмах длительности, в промежутках между стадиями становления любой сущности чем-то иным, превосходящим ее фиксированную данность. В такой сонастройке на ритмы окружающего мира «более-чем-человеческое» работает с пороговыми состояниями и переходами в процессах движения материи, опираясь при этом на методы, которые философ А. Бергсон связывал с работой человеческой интуиции.

Обсуждение «более-чем-человеческого» восприятия требует и новых теорий, и изучения особых творческих практик, более отзывчивых интуитивным ощущениям вариаций движения материи-энергии, что, к сожалению, не в полной мере сделано в «Эстетике перформативности» Э. Фишер-Лихте. Чтобы определить партиципаторный перформанс, требуется осмыслить «искусство» не в качестве формы, но как процесс, открытый для интервала обновления и изобретения, который раскрывается через материальные отношения материи-энергии, длительности, переходов и интуиции. Здесь творчество и художественная практика могут быть переосмыслены как процессы со-творчества с движениями становления материи, как создание нового, возникающее с помощью материальных отношений с миром и объектами в нем.

Партиципаторные перформансы позволяют настроить человеческую перцепцию на переживание «более-чем-человеческого» опыта: опыта дифференциации возможного, «многообразия способов, которым мир предлагает себя нам» [6, p. vii]. Со-настройка, следуя использованию этого термина философом Э. Мэннинг, есть средство чувствительности к рождению окружающего мира в его становлении, это «со-настройка с» экспрессией мира, а не поиск в нем содержания или формы [7, p. 11].

Через техники со-настройки партиципаторные организуют потоки материи-энергии, и каждое индивидуальное восприятие субъектом-актантом становится совместным «более-чем-человеческим» восприятием. В результате эстетика партиципаторных перформансов не ограничена псевдоритуализированностью ради «трансформации» участников, а вместо этого заключается в создании новых телесноориентированных коммуникативных процессов, новых мест творчества (проявления слу-

чая), в которых «более-чем-человеческая» эстетика перформативно реализуется, прежде чем она будет понята и отрефлексирована самими участниками.

Специфика *This Situation* не в содержании интеллектуальных разговоров с незнакомцами — «гидами», но в элементах, которые направляют и оживляют перформанс: дыхание, движения в пространстве, неожиданные позы, замедленное движение и пр. Сталкивая «потoki» движений с «потокami» речи/слов, перформанс обнаруживает не только их взаимный резонанс, но и показывает, что и любой дискурсивный обмен всегда одновременно является хореографическим обменом.

Выдвигая на первый план отсутствие стабильного материального объекта, эфемерность «продукта» своего творчества, механическая хореография Сегала предлагает интерфейс для осуществления возможностей «электрейсной коммуникации».

Сегал не только изменяет ожидания зрителя от похода на выставку, но и трансформирует то, что люди воспринимают как искусство. Пропасть между исполнителями/художниками и зрителями растворяется: эти позиции становятся взаимозаменяемыми. Сегал провоцирует движения потоков аффективных интенсивностей между незнакомцами и делает эти процессы «произведениями» нового постискусства.

Таким образом, анализ перформативной эстетики партиципаторных перформансов, предложенный Фишер-Лихте, хоть и указывает на значительные перемены в понимании эстетики современного перформанса, но замыкается в рамках исследования качеств самих произведений, социальных и «психологических» задач при задействовании зрителя как активной стороны в «аутопозитической цепи обратной связи», не уделяя при этом должного внимания ни реальному опыту зрительской коммуникации внутри таких арт-проектов, ни процессам, которые приводят к возникновению структур, превышающих авторский замысел.

Чтобы дать более точное определение эстетике соучастия, необходимо не только выявить механизмы, благодаря которым зрители-участники интерпретируют происходящее, действуют и конструируют работу художника, но выяснить, как действия актантов заставляют машину-ассамбляж генерировать свою «протосубъективность», в коллективном восприятии и переживании стадий становления которой, вероятно, и может заключаться эстетика партиципаторного действия.

Партиципаторные перформансы могут рассматриваться как интерфейсные формации, в большей степени указывающие на присутствие и работу фигурального, а не на «присутствие» и работу художника.

Однако творческие практики многих современных художников-перформансистов все еще связаны с представлением символических и образных структур, с опорой на концептуализацию, представление и авторское «присутствие», что мешает партиципаторному перформансу в полной мере утвердить себя проводником хореографической коммуникации и реализовать возможности «эстетики соучастия».

ЛИТЕРАТУРА

1. White G. Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation. London: Palgrave Macmillan, 2013. 224 p.
2. Turner V. Variations on a Theme of Liminality // *Secular Ritual* / ed. by S.F. Moore, B.C. Myerhoff. Assen: Van Gorcum, 1977. P. 36–52.
3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Play&Play. Канон-плюс, 2015. 375 с.
4. Varela F. J., Thompson E., Rosch E. The embodied mind: Cognitive science and human experience. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991. 308p.
5. Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the flesh: embodied mind and its challenge to Western thought. New York: Basic Books, 1999. 590p.
6. Manning E., Massumi B. Thought in the Act Passages in the Ecology of Experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. 224 p.
7. Manning E. Always more than one: individuation's dance. Durham: Duke University Press, 2013. 328 p.
8. Guattari F. On Machines // *Complexity: Journal of Philosophy and the Visual Arts*. 1995. No. 6. P. 8–12.
9. Деникин А. А. Концептуализация пост-экранного аффективно-телесного опыта в исследованиях цифровых интерактивных мультимедиа // *Международный журнал исследований культуры*. 2020. № 1 (38). С. 178–201. DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000014.
10. Lyotard J.-F. Discourse, figure. Paris: Klincksieck, 2002. 428 p.
11. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
12. Perry R., Elliott T. Yoko Ono // *UNIT & Poem Machine*. 1967. No. 9. P. 26–27.
13. Yoko Ono. Coughing is a Form of Love: A Portrait of the Artist as a Young philosopher // *Yoko Ono: between the sky and my head* / ed. by T. Kellein. Koln: Cornerhouse, 2008. 208 p.
14. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетей, 1998. 286 с.

15. Massumi B., Fish S., Jameson F. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke University Press. 2002. 336 p.
16. Stiles K. *Being Undyed: The Meeting of Mind and Matter in Yoko Ono's Events // Yes Yoko Ono / eds. A. Munroe, Y. Ono, J. Hendricks, B. Altshuler*. NY: Japan Society, 2000. 352 p.
17. Yoko Ono. *The Word of a Fabricator (1962) // Yes: Yoko Ono / eds. A. Munroe, Y. Ono, J. Hendricks, B. Altshuler*. NY: Japan Society: Harry N. Abrams, 2000. 352 p.
18. Marina Abramović (1974) // Vimeo video, 3:07. Directed, produced and edited by Milica Zec. Posted by Marina Abramović Institute. 2013. August 8. URL: <http://vimeo.com/71952791> (дата обращения: 20.01.2021).
19. Martin J. *The Dance in Theory*. Princeton: Princeton Book Company, 1965. 96 p.
20. Phelan P. *On Seeing the Invisible: Marina Abramović's the House with Ocean View // Live: Art and Performance / ed. by A. Heathfield, H. Glendinning*. New York: Routledge. 2004. P. 16–27.
21. Jones A. *The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence // TDR: The Drama Review*. 2011. Vol. 55 (1). P. 16–45.
22. Деникин А.А. *Современные цифровые арт-практики и «более-чем-человеческое» восприятие // Художественная культура (Art&Culture Studies)*. 2021. № 1 (36). С. 200–221. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-200-221.

REFERENCES

1. White G. *Audience participation in theatre: Aesthetics of the invitation*. London: Palgrave Macmillan, 2013. 224 p.
2. Turner V. Variations on a theme of liminality. In S.F. Moore, B.C. Myerhoff (Eds.), *Secular ritual* (pp. 36–52). Assen: Van Gorcum, 1977.
3. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [Aesthetics of performativity] (N. Kandinskaya, Trans.). Moscow: Kanon-plus, 2015. 375 p.
4. Varela F. J., Thompson E., Rosch E. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991. 308 p.
5. Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the flesh: embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books, 1999. 590 p.
6. Manning E., Massumi B. *Thought in the act passages in the ecology of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. 224 p.
7. Manning E. *Always more than one: Individuation's dance*. Durham: Duke University Press, 2013. 328 p.
8. Guattari F. *On Machines. Complexity: Journal of Philosophy and the Visual Arts*. 1995. (6), pp. 8–12.
9. Denikin A.A. *Kontseptualizatsiya post-ekrannogo affektivno-telesnogo opyta v issledovaniyakh tsifrovyykh interaktivnykh mul'timedia* [Conceptualization of post-

screen affective-bodily experience in the study of digital interactive multimedia]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research]. 2020. Issue 1 (38), pp. 178–201. DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000014.

10. Lyotard J.-F. *Discourse, figure*. Paris: Klincksieck, 2002. 428 p.

11. Deleuze, G. *Frensis Bekon: Logika oshchushcheniya* [Francis Bacon: The logic of sensation]. Saint Petersburg: Machina, 2011. 176 p.

12. Perry R., Elliott T. Yoko Ono. *UNIT & Poem Machine*. 1967. (9), pp. 26–27.

13. Yoko Ono. Coughing is a form of love: A portrait of the artist as a young philosopher. In T. Kellein (Ed.), *Yoko Ono: between the sky and my head*. Koln: Cornerhouse, 2008. 208 p.

14. Deleuze, G., Guattari F. *Chto takoe filosofiya?* [What is philosophy?] (S.N. Zenkin, Trans.). Moscow: Institute for Experimental Sociology. Saint Petersburg: Aletheia, 1998. 286 p.

15. Massumi B., Fish S., Jameson F. *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham and London: Duke University Press. 2002. 336 p.

16. Stiles K. Being undyed: The meeting of mind and matter in Yoko Ono's events. In A. Munroe, Y. Ono, J. Hendricks, B. Altshuler (Eds.), *Yes Yoko Ono*. New York: Japan Society, 2000. 352 p.

17. Yoko Ono. The word of a fabricator (1962). In A. Munroe, Y. Ono, J. Hendricks, B. Altshuler (Eds.), *Yes Yoko Ono*. New York: Japan Society: Harry N. Abrams, 2000. 352 p.

18. Milica Zec. Marina Abramović (1974). *Vimeo video*, 3:07. Posted by Marina Abramović Institute. 2013. August 8. URL: <http://vimeo.com/71952791> (accessed 20.01.2021).

19. Martin J. *The dance in theory*. Princeton: Princeton Book Company, 1965. 96 p.

20. Phelan P. On seeing the invisible: Marina Abramović's the House with Ocean View. In A. Heathfield, H. Glendinning (Eds.), *Live: Art and Performance* (pp. 16–27). New York: Routledge, 2004.

21. Jones A. The artist is present: Artistic re-enactments and the impossibility of presence. *TDR: The Drama Review*. 2011. 55 (1), pp. 16–45.

22. Denikin A. A. Sovremennyye tsifrovyye art-praktiki i "bolee-chem-chelovecheskoe" vospriyatie [Modern digital art practices and "more-than-human" perception]. *Khudozhestvennaya kul'tura* (Art&Culture Studies). 2021. Issue 1 (36), pp. 200–221. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-200-221.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АНТОН АНАТОЛЬЕВИЧ ДЕНИКИН

кандидат культурологии,
профессор кафедры звукорежиссуры и музыкального искусства,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
123007, Москва, Хорошевское ш., д. 32

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

ABOUT THE AUTHOR

ANTON A. DENIKIN

PhD in Culture Studies,
Professor at the Department of Sound Engineering and Music Art,
the GITR Film and Television School,
Horoshevskoe sh. 32, 123007, Moscow

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru