



005013467

Булычёва Дарья Федоровна

**ПЕРФОРМАНС И ХЭППЕНИНГ КАК
ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ФЕНОМЕНЫ ПОСТСОВЕТСКОЙ
РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ.**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата философских наук

15 МАР 2012

Астрахань – 2012

Работа выполнена на кафедре культурологии
ФГБОУ ВПО «Астраханский государственный университет»

- Научный руководитель:** Доктор философских наук, доцент
Хлыщёва Елена Владиславовна
- Официальные оппоненты:** Казарова Татьяна Викторовна, доктор
философских наук, профессор, профессор
каф. философии Московского городского
педагогического университета
Щеглова Людмила Владимировна, доктор
философских наук, профессор, зав. каф.
теории и истории культуры
Волгоградского государственного
социально-педагогического университета
- Ведущая организация –** ФГБОУ ВПО «Астраханский
государственный технический
университет»

Защита состоится 30 марта 2012 г. в 9.00 на заседании диссертационного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д. 212.009.12 при ФГБОУ ВПО «Астраханский государственный университет» по адресу: 414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Астраханского государственного университета.

Автореферат диссертации разослан 27 февраля 2012 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
доктор философских наук, профессор



П.И. Карабущенко

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.

Актуальность исследования. С распадом Советского Союза в истории России наступают глобальные перемены, которые происходят, в том числе, и в культуре. Если ранее постулировался особый путь формирования официальной художественной культуры в рамках единого и единственного государственного стиля социалистического реализма и идеологии, основанной на марксистско-ленинском учении, и эта линия активно противопоставлялась культуре так называемых буржуазных стран, то с 1990-х гг. благодаря смене политического курса Россия начинает следовать общемировым культурным тенденциям. К этому времени в Европе и США сложилась особая культурная ситуация постмодерна и выработалась рефлексия по её поводу – постмодернизм. В СССР подобные направления признавались упадническими, пагубными, разлагающими сознание советских граждан, поэтому постмодернистские ориентации западной цивилизации находили некоторый отклик только в культуре андеграунда, противопоставлявшей себя официальному курсу государственной доктрины. С 1990-х гг. постмодернизм начинает проявляться открыто. Но если в Европе и США постмодернизм развивался эволюционно и был естественным продолжением предыдущих направлений, то для культуры России характерно перенесение, заимствование постмодернистского комплекса. И, как следствие, мы можем видеть особый характер постмодернизма в России, исследование которого является важным фактором постижения современной культуры страны.

Реакция со стороны интеллигенции на происходящие перемены в культуре, заимствования постмодернистских направлений была достаточно противоречивой: от полнейшего неприятия нового до восхваления принципов постмодерна как единственно возможных основ культурного развития. Критический анализ этих противоречащих друг другу мнений поможет выявить особенности постмодерна и постмодернизма России по сравнению с западными образцами.

Необходимо отметить, что с момента своего появления постмодернизм начал проникать в культуру Советского союза, но первоначально был воспринят только в среде учёных-гуманитариев. Одними из первых на проявления европейского и американского постмодернизма откликнулись художники. Узнавая о новых, популярных экспериментальных формах искусства таких как перформанс и хэппенинг, они пытались перенести их в советскую действительность и посредством них воплотить своё понимание происходящего. Но их попытки не вышли за пределы узкого круга художников и искусствоведов, не стали общекультурными феноменами. И только с 1990-х гг. перформанс и хэппенинг становятся одними из самых востребованных среди видов искусства, приобретают значимость в качестве общественного события, покидая сферу только художественного произведения.

Отнесённость перформанса и хэппенинга к различным сферам жизни даёт возможность взглянуть на эти виды искусства с философской стороны, рассматривая их как целостные феномены культуры, посредством которых художники выражали свой отклик на социальные, ментальные,

художественные изменения, происходящие после распада Советского Союза, когда в страну стали проникать новые ориентиры развития общества. Поэтому исследование динамики развития перформанса и хэппенинга может раскрыть особенности постмодерна и постмодернизма в России.

Кроме того, перформанс и хэппенинг являются сравнительно новыми формами искусства, а для России в особенности, которые ещё не приобрели чёткие черты. Также в исследовании перформанса и хэппенинга мы можем наблюдать лакуны, требующие заполнения. Материалы анализа перформансов и хэппенингов, проводимых художниками России, могут помочь выявить черты, характерные именно для российского процессуального искусства; выяснить, принадлежит ли оно к американской или европейской традиции, или продолжает наработки, художественные открытия русского авангарда начала XX века, воплощая в себе черты национальной культуры.

Изучение перформанса и хэппенинга требует философского уровня осмысления материала и глубокого анализа, так как данные формы искусства воплощают в себе отражение происходящих событий как мирового масштаба, так и локального, транслируют историческую культурную память и откликаются на заимствования, являются чрезвычайно изменчивыми и подвижными видами творчества, через которые находят воплощения актуальные проблемы современного общества.

Степень изученности проблемы. Одними из первых на формирование новой культурной парадигмы – постмодерн – обратили внимание французские постструктуралисты и неотрейдисты: М. Фуко, Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Лакан, П. Кlossовски. Они первыми рефлексировали по поводу перемен, происходящих в обществе со второй половины XX века. Основу философии постмодерна составляют теории симулякра Ж. Бодрийяра («Символический обмен и смерть», 1976 г., «Симулякры и симуляции», 1981 г.), деконструкции Ж. Деррида («О грамматологии», 1967 г., «Письмо и различие», 1967 г.), психоанализа Ж. Делёза и Ф. Гваттари («Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения», 1972 г., «Тысяча плато: Капитализм и шизофрения», 1980 г.). Описание ситуации постмодерна дал Ж.-Фр. Лиотар («Состояние постмодерна», 1979 г.).

В США приобрела популярность идея деконструкции и активно развивались исследования постмодернистской литературы Л. Фидлером («Пересекайте рвы, засыпайте границы», 1969 г.), И. Хассаном («Разделявание Орфея. К проблеме постмодернистской литературы», 1971 г.) и др. Фр. Джеймсон в книге «Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма» (1991 г.) выступил с критикой этого явления.

Такие философы как А. Гидденс («Современность и самоидентичность. Самость и общество в позднем модерне», 1991 г.), Х. Летен, С. Сулеймен¹ видят в постмодернизме продукт эволюции и углубления принципов

¹ Lethen H. Modernism cut in half: The exclusion of the avantgarde and the debate on postmodernism. // Approaching postmodernism. – Amsterdam, 1986. – P. 233-238. Suleiman S. Naming and difference: Reflexions on "modernism versus postmodernism" in literature. // Approaching postmodernism. / Ed. by Fokkema D., Bertens H. – Amsterdam, 1986.

модернизма, Ю. Хабермас («Философский дискурс о модерне», 2003 г.) интерпретирует этот феномен в качестве отказа от нерезализованных возможностей модерна; Р. Кунофф, Г. Кюнг, А. Хорпунг, Г. Хоффман² противопоставляют постмодернизм модернизму, например Г. Кюнг определяет постмодерн как структурирующее проблему, поисковое понятие, предназначенное для анализа того, что отличает нашу эпоху от эпохи модерна. Также оформилась позиция интерпретации этого термина как феномена, являющегося проявлением любой радикальной смены культурных парадигм, её отстаивают такие учёные как: Д. Лодж («Современная критика и теория: читатель», 1992 г.), У. Эко («Заметки на полях «Имени розы», 1983 г.), в этом отношении постмодернизм рассматривается как своего рода этап в эволюции культуры.

В России ряд авторов занимаются исследованием различных сторон постмодерна и постмодернизма. Глубокий анализ философской мысли постмодерна представлен в работах Н.Б. Маньковской («Париж со змеями: (Введ. в эстетику постмодернизма)», 1994 г., «Эстетика постмодернизма», 2000 г.), И.П. Ильина («Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа», 1998 г., «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм», 1996 г.). Эстетика данной культурной эпохи была исследована В.М. Диановой («Постмодернистская философия искусства: истоки и современность», 1999 г.) М.Н. Эпштейн («Постмодерн в России», 2000 г.), И.С. Скоропанова («Русская постмодернистская литература», 2001 г.) подвергли изучению литературу постмодерна России. Свой философский взгляд на постмодерн предлагает В.В. Бычков («Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века», 2003 г.).

Перформанс и эппенинг рассматривали в своих работах искусствоведы и арт-критики Бр. Тейлор («Art today. Актуальное искусство 1970-2005», 2006 г.), Э. Паркер, Т. Гоулд, С.Л. Ричардс, К. Кэраз, Э. Форд, С. Оргел, Э. Даймонд, С. Пэттон, Дж. Батлер³. Под редакцией К. Фуско вышел в свет сборник статей о перформансе в Латинской Америке («Corpus delecti: performance art of the Americas», 2000 г.). Э. Фишер-Лихте («The transformative power of performance. A new aesthetics», 2008 г.) посвятила своё исследование природе перформанса и его связи с театральной практикой. Американская искусствовед Р. Голдберг является признанным экспертом в истории перформанса, помимо статей об этой форме искусства, она выпустила две книги — «Перформанс: живое искусство с 1960-х» (1998 г.) и «Искусство перформанса от футуризма до наших дней» (2001 г.), также Р. Голдберг выступает идейным вдохновителем и организатором ежегодного фестиваля «Перформа», где художник волен экспериментировать с перформансами, а зрители могут наблюдать перформансы разного типа.

² A Global Ethic: The Deklaration of the Parlament of the World's Religions / Ed. By H.Kueng and K.-J. Kuschel. — New York: Continuum. — 1995. Emotion in Postmodernism / Ed. by G. Hoffmann and A. Hornung. Heidelberg: Universitäts verlag C.Winter, 1997. Hofmann G., Hornung A., Kunow R. Modern, postmodern and contemporary as criteria for the analysis of 20th century literature. // Amerikastudien. — 1987. — No 22. — P. 19-46.

³ Performativity and performance / edited with an Introduction by Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick, 1995. — 239 p.

Кроме того, и сами художники, прибегающие к перформансу и хэппенингу в своём творчестве, предлагают свой анализ этих форм искусства. А. Капроу, являющийся родоначальником хэппенинга, разработал правила его проведения в лекции «Как сделать хэппенинг» (1966 г.), ранее в статье «Наследие Джексона Поллока» (1958) рассуждал о процессуальном искусстве. Представитель группы Венского акционизма Г. Нитш также выступал теоретиком движения, написав несколько статей по поводу творчества группы («Театр, оргия, мистерия», 1969 г.).

В России в рамках исследования искусства постмодернизма Е.Ю. Андреева несколько параграфов книги «Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века» (2007 г.) посвящает мировой истории перформанса и хэппенинга. Искусствовед А.А. Ковалёв сборником «Российский акционизм. 1990-2000» (2007 г.) создал своего рода архив российского процессуального искусства с 1990 г. по 2000 г., в котором он по хронологическому порядку расположил все важные перформансы этого периода. Арт-критик Е.Ю. Дёготь посвятила ряд статей феномену перформанса в России, также участвовала в создании сборника о Московском концептуализме (WAM №15-16 / 2005), в котором особое внимание уделяется перформансам как излюбленной формой творчества этого художественного направления. Философ В.В.Савчук размышляет об особенностях перформанса и хэппенинга («Конверсия искусства», 2001 г., «Режим актуальности», 2004 г.).

Художники пытались выявить характерные черты процессуального искусства, так Е.А. Морозова разместила ряд своих статей-эссе на различных Интернет-порталах; О.Б. Кулик в своих интервью касается вопросов специфики перформанса как такового и особенно российского направления подобного творчества; А.Ф. Осмоловский выводит специфику перформанса, а также выступает с лекцией на фестивале «Территория» (г. Москва, 2008 г.), в которой подробно объясняет отличия разных видов процессуального искусства.

В диссертационных исследованиях перформанс изучали с искусствоведческой стороны М.В. Каткова (Искусство действия: Перформанс – художественное явление второй половины XX века, 2000 г) и Ю.В. Кривцова (Перформанс в пространстве современной культуры, 2006 г.); в рамках социологии – Э.Д. Коркия (Перформансная коммуникация в контексте социальных процессов эпохи постмодерна, 2005 г.). В диссертационных исследованиях по философским наукам перформансу и хэппенингу внимания практически не уделялось. Так, З.К. Урузбакиева в одном из параграфов своей работы «Традиции и инновации в художественной культуре постмодерна» (2001 г.) рассматривает проявление традиции в новых видах художественной деятельности, в том числе и в перформансе, А.Н. Тарасов в диссертационном исследовании «Феномен «прекрасного» в художественной культуре постмодернизма: культурологический анализ» (2010 г.) в одном из параграфов изучает перформанс и хэппенинг в качестве постмодернистских арт-практик, А.В. Соловьев в диссертационной работе на соискание степени доктора наук «Культурная динамика информационного общества» (2009 г.) среди различных видов художественного творчества анализирует перформанс и хэппенинг.

Однако, анализ данных трудов показывает, что феномен перформанса и хэппенинга изучен недостаточно. Будучи для российской действительности новыми явлениями, перформанс и хэппенинг подверглись крайне неполному анализу, в основном исторического характера. Как формы постмодернистского искусства они требуют также и философской рефлексии.

Объектом диссертационного исследования являются перформанс и хэппенинг как культурные феномены постмодерна.

В качестве **предмета** исследования избрана специфика проявления перформанса и хэппенинга в культуре России постсоветского периода.

Целью исследования является философский анализ феномена перформанса и хэппенинга в контексте культуры России в 1990-х – 2000-х гг.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

- охарактеризовать постмодерн как культурную ситуацию и постмодернизм как философскую рефлексию по поводу этой ситуации, в которых складываются новые художественные формы – перформанс и хэппенинг;

- раскрыть специфические черты постмодерна и постмодернизма как философского направления в России;

- концептуализировать понятия «перформанс» и «хэппенинг», выявить место этих феноменов в процессуальном искусстве;

- проследить эволюцию перформанса и хэппенинга;

- раскрыть особенности перформанса и хэппенинга в культуре России 1990-х гг.;

- показать изменения, произошедшие в понимании и творчестве авторов перформанса и хэппенинга в 2000-е гг. в России.

Теоретико-методологические основы исследования в существенной мере определяются его целью. Диссертационное исследование основывается на методологических принципах системного, сравнительно-типологического, культурологического, интерпретативного¹ и компетентностного подходов, позволяющих осуществить анализ особенностей различных форм постмодернистской культуры – перформанс и хэппенинг.

В основе подхода к осмыслению проблематики диссертационного исследования лежат элементы методологии постмодернистской философии, прежде всего теория ризомы, предложенная Ж.Делёзом и Ф.Гваттари.

Важнейшими ориентирами методологической плоскости анализа постмодерна и постмодернизма являются парадигмальность и интердисциплинарность, которые представляют возможность рассмотреть объект во всей его многосторонней целостности. Принцип междисциплинарного подхода является важным в силу того, что целостное понимание эпохи постмодерна в рамках одной научной дисциплины оказывается недостижимой задачей. Исследование построено на основании философских традиций анализа культуры.

Выявление и описание динамики перформанса и хэппенинга осуществляется на основании структурно-функционального подхода. Главной

задачей этого метода является выявление и описание специфических базовых характеристик перформанса и хэппенинга.

Многомерность объекта исследования определила необходимость обращения к широкому набору методологических установок и принципов системно-структурного и сравнительного анализа социокультурных явлений.

Базисными теоретико-методологическими основами являются работы, раскрывающие концептуальные основы постмодерна и постмодернизма, феноменов перформанса и хэппенинга. Сюда следует отнести труды: Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида, Ж. Делёза и Ф. Гваттари, Ж.-Фр. Лиотара, Бр. Тейлора, Э. Фишер-Лихте, Р. Голдберг и других. Исследование ориентировано и на методологические принципы трудов отечественных учёных: Н.Б. Маньковской, И.П. Ильина, В.М. Диановой, М.Н. Эпштейна, И.С. Скоропановой, В.В. Бычкова, Е.Ю. Андреевой, А.А. Ковалёва, Е.Ю. Дёготь, В.В. Савчука.

Ценность одних теорий определяется их ролью в раскрытии сущности проблемы, в выявлении круга вопросов и направленности поиска их решения. Другие непосредственно повлияли на формирование, структуру и логику обоснования предмета исследования. Каждому из научных направлений присущ свой ракурс видения проблемного анализа общества и культуры. Но главной задачей всех направлений является создание единой реалистической картины развития постмодернистских форм искусства.

Выявление и сравнение содержания основных понятий, связанных с феноменом постмодерна осуществляется с использованием анализа научных текстов. Данный анализ представляет собой комбинацию структурных и функциональных методов.

Описание и обобщение основных параметров и механизмов становления и развития перформанса и хэппенинга реализуется с помощью типологического и сравнительно-культурного подхода.

Эмпирическую базу исследования составляют видеозаписи и фотосъёмка перформансов и хэппенингов российских художников с 1990 г. по 2011 г., интервью, отчёты и программы арт-групп и отдельных авторов, критические статьи искусствоведов и аналитиков современного искусства.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в следующем:

- выявлена взаимосвязь постмодерна как культурной ситуации и постмодернизма как рефлексии по поводу этой ситуации;
- раскрыты характерные черты постмодерна и постмодернизма в России 1990-х – 2000-х гг., оказавшие значительное влияние на специфику отечественных перформансов и хэппенингов;
- предложены авторские дефиниции феноменов «перформанс» и «хэппенинг», выявлены их своеобразие и признаки;
- выявлена динамика развития перформанса и хэппенинга от первых экспериментов художественных групп начала XX века (футуризм, дадаизм, сюрреализм) до приобретения ими своих устойчивых черт в конце XX – начале XXI вв.;

- установлена роль перформансов и хэппенингов в России в 1990-е гг., ставших во многом формой художественного выражения ситуации надлома советских ценностей и становления постсоветской культуры;

- выявлены особенности перформансов и хэппенингов российских авторов первого десятилетия XXI века, которые могут быть интерпретированы как форма непрямого протеста.

Положения, выносимые на защиту:

1. Постмодерн как реакция на однолинейное развитие культуры модерна отразился в философской рефлексии постмодернизма, выраженной в полилинейности как развития, так и осмысления культуры. Постмодерн и его философский дискурс, отличающийся ризомностью, плюральностью, деконструкцией и конструированием собственной реальности, нашедшей своё выражение в разнообразных формах, в том числе перформансе и хэппенинге, обусловлен кризисом традиционного понимания индивидуальности и места личности в социуме.

2. Постмодерн в России порождён коллизиями посттоталитарного развития отечественной культуры и может быть обозначен как архаический, восточный, периферийный. Он формировался при отсутствии полноценного циркулирования идей и художественного опыта, что обусловило его контекст переломно-кризисными, драматическими характеристиками, которые выразили «травматизм» российского постмодерна.

3. Перформанс и хэппенинг переживают своё становление и развитие в рамках культуры постмодерна. Им можно дать следующие дефиниции: перформанс – синтетический вид современного искусства, в котором основная суть произведения заключается в процессе его создания. Перформанс не требует активности зрителей, может происходить и без публики, через перформанс художник утверждает свою идентичность творца; хэппенинг – синтетический вид современного искусства, в котором важен процесс совместного творчества публики и художника.

4. Первоначально перформанс и хэппенинг формируются в рамках модернизма, заимствуя от него экспериментаторский характер. Именно в это время закладываются основные черты перформанса и хэппенинга: развитие во времени; провокационность, эпатаж, экспериментальность; социальность, направленность на зрителя, на его реакцию; примат действия, жеста; соединение различных видов искусства; единичность зрелища; нелогичность, случайность, нереальность. С 1950-х гг. перформанс и хэппенинг развиваются в пространстве постмодерна, приобретая такие черты, как использование повседневности и обыденности как составных частей творческого акта, цитирование, интерактивность.

5. Особенности перформанса и хэппенинга в России 1990-х гг. являются такие основания постмодернизма как: ироничное смешение языка и образов художественных направлений модернизма; повторение и интерпретация классических перформансов; обращение к обрядности традиционной культуры и заимствование формы ритуала. Постмодерн воплотился в том, что авторы активно обращаются к политическим темам и перенимают формы

политической активности (митинг, демонстрация, баррикада); стремятся преодолеть разыгрываемость общественных событий, акцентируют внимания на непредсказуемости действий.

6. В российском перформансе и хэппенинге формируются два основных жанра: перформанс-портрет, или скорее автопортрет, выражающий основу постмодернизма – «маленький рассказ», и социальный Интернет-перформанс, отражающий проблемы общества постмодерна, выступающий с критикой, отмечающий недостатки системы. Перформанс и хэппенинг в дальнейшем займут своё достойное место в современном российском художественном творчестве по причине их открытости для непосредственного диалога между художником и зрителями и возможности творческого эксперимента.

Научно-теоретическая и практическая значимость диссертации определяется тем, что в работе предпринят подробный анализ понятийного аппарата процессуального искусства, проведён философский анализ перформансов и хэппенингов российских художников с 1990 г. по 2011 г. Выявлены динамика развития перформанса и хэппенинга на протяжении обозначенного периода и влияние культурной ситуации постмодерна на исследуемые феномены.

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при исследовании современного этапа отечественной культуры. Материалы и выводы данной работы могут быть применены в учебном процессе в рамках преподавания в вузах дисциплин «Культурология», «Философия культуры», а также при подготовке спецкурсов «Постмодернизм как культурная парадигма современности», «Зрелищные искусства и культура массовых шоу».

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в 8 публикациях, три из которых представлены в научных журналах, рекомендованных ВАК РФ для публикации результатов диссертационных исследований. Различные положения диссертации легли в основу сообщений автора на Втором и Третьем Российском культурологическом конгрессе с международным участием (г. Санкт-Петербург, 2008 г., 2010 г.), конференции-семинаре молодых ученых (г. Москва, 2010 г.), Всероссийской научно-практической конференции «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок» (г. Санкт-Петербург, 2011 г.).

Структура диссертационного исследования соответствует цели и задачам исследования, состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ.

Во «Введении» обоснован выбор и актуальность темы, раскрыта степень её разработанности в научной литературе, определены основные цели и задачи исследования, теоретико-методологическая база диссертации, сформулированы содержащиеся в работе элементы научной новизны и изложены основные положения, выносимые на защиту, дана характеристика научной и практической значимости работы.

Первая глава «Постмодерн как культурный контекст конца XX века» состоит из двух параграфов и посвящена рассмотрению культурной ситуации второй половины XX века, когда складываются и приобретают свои художественные границы такие формы искусства как перформанс и хэппенинг.

В первом параграфе «Постмодернизм как философская ситуация второй половины XX века» проанализированы философские направления этого периода и выявлена их связь с культурными особенностями постмодерна.

В диссертационном исследовании разграничиваются понятия модерни-модернизм и постмодерн-постмодернизм. В обществе модерна ведущей силой было индустриальное производство, обработка природных материалов, в искусстве же, соответственно, в центре внимания находятся авангардизм, экспериментаторство, разного рода технические новации. Аналогичным образом постмодерн является эпохой, состоянием современной культуры, а постмодернизм – это господствующая интеллектуально-философская рефлексия над состоянием постмодерна. Постмодерн является следующим за модерном культурным периодом, а постмодернизм – совокупностью тенденций развития философии, искусства. Прослеживается оппозиционность друг другу как между эпохами, так и попытками их осмысления.

Постмодерн начал проявляться после 50-х гг. XX века. Первоначально американские литературные критики М. Хау, Л. Фидлер, С. Сонтэг стали выявлять черты новой культурной парадигмы в литературе, заметив в качестве основных особенностей смешение разных стилей, жанров и пластов культуры в одном произведении, многоязычие и полиструктурность. В дальнейшем развитие их идей получило в работах американского архитектора Ч. Дженкса.

Как особый феномен постмодернизм вполне отчетливо заявил о себе в 70-е гг. XX века. Одним из первых свою интерпретацию культурным изменениям дал Ж.-Фр. Лиотар в книге «Состояние постмодерна» (1979). Ситуацию постмодерна Ж.-Фр. Лиотар характеризует как распад единства метанарраций, ему на смену приходит множественность «маленьких рассказов». В рамках постмодерна они существуют по новым правилам языковых игр, которые не соизмеряются каким-либо эталоном. Предложенные Лиотаром идеи отсутствия универсального языка, преобладания «маленького рассказа», нахождение основ новой культуры в языковых играх нашло отражение в таких характеристиках постмодерна как антиосновность, субъективность, конфликтность, множественность, игра.

Ж. Деррида разрабатывает идею деконструкции как метод борьбы с догматизмом модерна. Деконструкция как способ понимания мира ищет зазоры внутри текста культуры, её скрытые места. В подобном стиле философствования и миропостижения проявляются следующие черты постмодерна: неопределённость, маргинальность как норма, сомнение, чувствование, а не анализ мира.

Ж. Делёз и Ф. Гваттари называют культуру постмодерна ризомой, а человека, способного соответствовать ей – шизофреником, представляющим собой множественный субъект, в большей степени отвечающий тем вызовам, которое современное общество ставит перед человеком. В подобной культуре,

ризоме, не существует ни потенциального, ни реально существующего стержневого объединительного начала. Ризомная трактовка культуры соотносится с децентрализацией, множественностью, популярностью стиля ретро, цитатностью культуры, сетевой структурой общества, которые в постмодерне становятся основополагающими.

С критикой культуры постмодерна выступает Ж. Бодрийяр. По его мнению, реальность современности переживается как образ. Человек перестаёт жить в объективном мире, он создаёт для себя новую виртуальную реальность и заполняет её симулякрами – пустыми артефактами, которые не имеют в своей основе реальное. Предложенные им понятия симулякр и гиперреальность воплощают интерактивность и искусственность эпохи постмодерна.

Отмеченные характеристики нашли отражение в художественной культуре и повлияли на становление перформанса и хэппенинга.

Во втором параграфе *«Особенности постмодерна в России как условие проявления перформанса и хэппенинга»* проанализированы особенности постмодерна в России, который стал культурной средой для авторов перформанса и хэппенинга.

Для формирования постмодерна как целостной культурной ситуации в России не существовало оснований. Его следует охарактеризовать как «посттравматичный». Эта черта проявилась в том, что постмодерн испытывает на себе влияние различных пластов культуры России и исторических событий прошлого. Постмодерн в России может быть назван провинциальным, периферийным, так как из-за закрытости страны в советский период происходит оторванность от общемировых тенденций культурного развития. Его периферийность связана с тем, что во многом он определяется российскими философами и культурологами через постмодернизм, который в России носит подражательный характер – гуманитарии пытаются перенять особенности постмодернистской философии, арт-критики, научной мысли Западной Европы и США. Таким образом, характерными чертами постмодернизма в России являются подражательность и провинциализм. Постмодернизм в России проявляется намного ярче, чем постмодерн.

Особенностью российского постмодернизма является создание специфической культурной атмосферы: римейки больших стилей сочетаются с фантазийными конструктами художественных течений. Также для российского постмодернизма характерны литературоцентричность, радикальность и эпатаж, что особенно ярко проявилось в первом художественном направлении – соц-арт. Используя и перерабатывая однозные клише, символы и образы советского искусства и расхожие мотивы советской политической агитации, соц-арт в игровой, зачастую эпатажирующей форме, развенчивал их истинный смысл, пытаясь раскрепостить зрителя от идеологических стереотипов.

Постмодернизм был воспринят группой художников, образовавших направления – Московский романтический концептуализм, ленинградское арт-сообщество «Митьки». Московские концептуалисты стремились выработать свой собственный язык и терминологию, которые помогли бы им осознать реальность, существующую вне их сообщества в целях её исследования и

упорядочивания. Предложенные ими термины по смысловому содержанию очень близки понятиям философии постмодернизма Европы и США.

Диссертант в исследовании соотносит понятия западного и советского постмодернизма, что позволяет сделать вывод, что, несмотря на обособленность представителей Московского концептуализма, их невключённость в мировое осмысление культуры конца XX века, художники улавливали и интерпретировали происходящее в русле именно постмодернизма.

Члены арт-сообщества «Митьки» в качестве самовыражения не ограничивались только созданием произведений искусства, ими была выработана стратегия противостояния государству, выражавшаяся в нарочитом избрании антиобщественной позиции. Пьянство внутри группы воспринималось как вид социального протеста. Подобный герой являл собой маргинальную личность, аутсайдера, выбравший в качестве противостояния общественной машине позицию уклониста, о которой писали Ж. Делёз и Ф. Гваттари.

Вторая глава **«Установление перформативности в художественной культуре»** состоит из двух параграфов.

В первом параграфе *«Формы процессуального искусства в культуре постмодерна»* выявляются основные черты перформанса и хэппенинга, которые отличают их как друг от друга, так и от других форм процессуального искусства: акция, акционизм, боди-арт. Для всех вышеупомянутых форм современного искусства объединительной чертой является их процессуальность. Важным становится само событие, совершаемые действия, а не конкретный результат. В отличие от театрального спектакля отмеченные виды творчества не репетируются, в них важна сиюминутность. За перформансом, хэппенингом, акцией не стоит сюжет, слово; имеют значение сами действия художников. Новые формы искусства меняют представление о культуре как тексте, культура предстаёт глобальным перформансом.

Особое значение в процессуальных видах искусства отдаётся жесту как форме, которую обретает идея. Часто основным средством выражения является человеческое тело. И хотя использование в качестве материала и объекта творчества тела несколько сближает перформанс, хэппенинг и акции с боди-артом, в данном исследовании мы рассматриваем их как нетождественные понятия, которые относятся к разным видовым группам. Боди-арт можно отнести к направлению, художники которого могут прибегать к перформансу и хэппенингу в качестве художественного языка.

В определении соотношения понятий перформанс, хэппенинг и акционизм были выявлены две тенденции: 1) перформанс, хэппенинг, акция рассматриваются в качестве разновидности или жанра акционизма; 2) акционизм рассматривается как региональное художественное направление например, Венский акционизм, Московский акционизм. В ходе исследования диссертант пришёл к выводу, что второе утверждение более соответствует мировой истории развития исследуемых форм искусства.

Определение перформанса и хэппенинга в качестве жанров подвергается критике, так как жанр предполагает наличие определённой тематики, набор содержательных особенностей произведения. Этим условиям ни перформанс, ни хэппенинг не отвечают, так как каждый художник в рамках этих форм выбирает волнующую именно его тематику. И уже внутри перформанса и хэппенинга можно выделить определённые жанры, например, социальный, бытовой, политический.

Перформанс, хэппенинг становятся одними из способов самовыражения: живопись, графика, скульптура, театр, музыка и т.д., являя собой соединение всех этих видов творчества. Эти формы художественной активности определяются как виды искусства. Подобное сопоставление позволяет определить перформанс и хэппенинг как новый синтетический вид искусства, который соединяет в себе все практики.

Основная объединяющая линия перформанса и хэппенинга – это отношения зритель-творец. В обоих случаях зритель превращается из стороннего наблюдателя в со-творца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи. И перформанс, и хэппенинг являются интерактивными формами искусства. В перформансе и хэппенинге большую роль играет импровизация и случайность. Но в хэппенинге спонтанности и непредсказуемости больше, так как развитие действия движется благодаря участию публики.

Проведённый анализ даст возможность выработать следующие определения:

Перформанс – синтетический вид современного искусства, в котором искусством считается прежде всего сам процесс создания произведения, не требующий активности зрителей.

Хэппенинг – синтетический вид современного искусства, в котором важен процесс совместного творчества публики и художника.

Второй параграф *«Видоизменение перформанса и хэппенинга как формы выражения современности»* посвящен исследованию динамики мирового развития перформанса и хэппенинга.

Перформанс и хэппенинг зарождаются в рамках модернизма. Именно в этот период благодаря художественным экспериментам появляются синкретичные виды и формы творчества. Изобразительное искусство сближается с театром, музыкой, поэзией. Эксперименты таких художественных направлений как дадаизм, футуризм, сюрреализм могут трактоваться как начало истории перформанса и хэппенинга.

При всём разнообразии эстетических программ многочисленных направлений, появившихся в первой половине XX века и экспериментировавших с театральными формами, процессуальное искусство модернизма обладает рядом общих черт, таких как:

- развитие во времени;
- провокационность, эпатаж, экспериментальность;
- социальность, направленность на зрителя, на его реакцию;
- примат действия, жеста;

- соединение различных видов искусства;
- единичность зрелища;
- нелогичность, случайность, нереальность.

Дальнейшая история процессуального искусства связана с творчеством японской группы Гутай, американского композитора Дж. Кейджа, объединением Флюксус.

Ориентация художников Флюксуса на совместное действие, а также идея М. Дюшана о уже созданных произведениях искусства – ready-made объектах послужили основой для появления и развития хэппенинга. Автором, теоретиком и практиком хэппенинга является американский художник, начинавший свой творческий путь во Флюксусе А. Капроу. Хэппенинг А. Капроу рассматривал в качестве игры между создателем этого художественного повода и публикой, для этой игры он изобрел 11 правил. От модернистов А. Капроу черпал нацеленность на создание нового, смысл хэппенинга видится в отказе от стандартных форм искусства. Но в отличие от предшественников А. Капроу призывал художников отказаться от воображения, а дать самой жизни творить хэппенинг. Хэппенинг должен быть событием реальности, протескающим по законам реального времени в реальных условиях.

В 1960-е годы в Европе процессуальные виды творчества получили своё развитие из скульптуры и живописи («живые скульптуры» П. Манцони, антропометрии И. Кляйна).

В конце 1960-х и в 1970-е годы перформанс и хэппенинг набирают силу. Благодаря своей направленности на зрителя эти формы искусства становятся мощным орудием проведения идей в общество. Художницы-феминистки с помощью перформансов отстаивали права женщин, художники-пацифисты протестовали против войны, также к хэппенингам причислялись студенческие демонстрации.

Несмотря на то, что процессуальное искусство второй половины XX века во многом заимствует опыт начала века, основой для перформанса и хэппенинга послужили крайне противоположные культуры: модернизм и постмодернизм.

Новаторство культуры модернизма проявилось в зарождении нового вида искусства, направленного прежде всего на демонстрацию жеста художника. Первые перформансы начала XX века были абсолютно новым и шокирующим явлением, соединяя в себе театр, митинг, музыкальный и поэтический концерт, танец. Для постмодернистских перформансов характерно заимствование, цитирование, а иногда ирония над ставшими уже классическими примерами модернистского процессуального искусства.

Процессуальное искусство второй половины XX века окончательно отмежевывается от театрального искусства, хотя и зарождалось на сценических подмостках. Постмодернистский перформанс отказывается от излишней театральности, действия художника находят своё место в музеях и галереях. Наличие разнородных деталей, как танец, музыка, поэзия становится

совершенно необязательным, перформанс воплощает тоже самое только своим уникальным языком.

Манифестность представлений начала XX века заменяется ритуальностью и обрядовостью. Через поступки перформансиста зритель переходит из обыденного состояния в новую сферу бытия – искусство.

В этом плане постмодернистским перформансам больше удаётся задача связать искусство и жизнь. Постмодернистский перформанс предлагает путь сближения искусства и повседневности через воплощение обыденной рутины в произведении искусства.

Основная цель процессуального высказывания эпохи модернизма – затронуть как можно больше людей. Эта новая форма искусства и создаётся как своего рода рупор для теоретических идей манифестов. Перформанс служил способом непосредственного обращения к публике. С изобретением новых средств массовой информации потребность в перформансе как наиболее массовом искусстве отпала. Во второй половине XX века художник с помощью процессуального искусства обращается к каждому зрителю в отдельности. Не только творец пропускает через себя перформанс, но и всякий зритель переживает это действие по-разному, при этом ни одна из позиций ни художника, ни обычного зрителя, ни критика, не является доминирующей.

Для России смешение модернизма и постмодернизма особенно актуально, и процессуальное искусство часто предстаёт совмещением разных традиций.

Третья глава **«Динамика перформанса и хэппенинга в культуре России»** состоит из двух параграфов. Первый параграф *«Особенности перформанса и хэппенинга в культуре России 1990-х гг.»* посвящён исследованию роли перформанса и хэппенинга в обозначенный период. Для 1990-х гг. перформанс и хэппенинг становятся центральными формами художественного самовыражения из-за своей малобюджетности и мобильности.

Перформанс впитал в себя принцип ироничного смешения традиций прошлого, причём в орбиту прошлого включается и совсем недавняя, предшествующая эпоха модернизма. Ограниченность проведения публичных перформансов в Советском Союзе и, как следствие, плохая осведомлённость об эволюции «искусства действия» в мире, приводит к тому, что российские художники 1990-х годов в поисках культурного контекста обращаются к культуре модернизма, находя в нём стартовую площадку для своих произведений. К тому же в России модернизм не пережил полную эволюцию, был насильственно замещён социалистическим реализмом. Постмодернизм оспаривает принцип оригинальности модернизма. Повторение классических образов модернизма, но на почве российской культуры, создание перформансов, в которых одновременно смешиваются популярные, растиражированные сюжеты модернистского искусства и грубая повседневность культуры России, выражающаяся в нецензурных оборотах, пьянстве, браних спорах дают особую окрашенность российскому постмодернизму как сочетанию крайностей. С одной стороны – традиции

чистого искусства, а с другой – живая реальность, смешение этих начал доводит до абсурда как один, так и другой источник для перформанса.

Центральной темой перформансов и хэппенингов российских художников 1990-х гг. являются политические изменения. Авторы активно обращаются к политической теме, перформансами и хэппенингами демонстрируя абсурдность политической борьбы и своими действиями непосредственно критикуя власть, что ранее под влиянием цензуры было невозможно. Перформансист выступает в роли провокатора, он фиксирует все те проблемы, которые существуют в обществе. Практически все перформансы, которые каким-либо образом вторгаются в область политики, совершаются художниками в образе сумасшедшего или юродивого.

Интерес к сфере политического в процессуальном искусстве 1990-х гг. продиктован тем, что в советский период истории России художник не мог обращаться к этой теме с критикой или должен был её скрывать за символическим языком, понятным немногим. Французский философ Ги Дебор описал подобную систему контроля над человеком как «диктатуру бюрократической экономики» и «общество сосредоточенной театрализации»⁴. Художники-перформансисты пытаются преодолеть театральность, разыгрываемость общественных событий. Пограничность положения самого общества в 1990-е гг., когда, с одной стороны, наблюдается крах «общества спектакля сосредоточенной театрализации», а, с другой стороны – начало формирования норм и правил нового «спектакля рассредоточенной театрализации», переходит в перформансы и хэппенинги. Задача этой эпохи и художественных поступков творцов этого времени – преодоление пагубного наследия прошлого и одновременный отказ от построения метанарративов настоящего. Постмодернистское процессуальное творчество выходит за границы представления, переносит в искусство саму реальность.

Многочисленные перформансы и хэппенинги 1990-х гг., в которых авторы обращались к политической тематике, позволяет нам определить в качестве характерной черты российского постмодернизма его крайнюю политизированность. Если в рамках западного постмодерна признание множественности путей развития выразилось в том, что перформансы и хэппенинги относились к политическому дискурсу в качестве утверждения в обществе прав женщин, этнических и сексуальных меньшинств, то в России ситуация постмодерна сложилась таким образом, что процессуальные формы искусства служили критикой возможности политической борьбы, демонстрировали абсурдность акций и выступлений партий, понижали значимость происходивших политических изменений и высмеивали весь политический процесс.

В российских перформансах и хэппенингах момент моделирования ситуации присутствует только в идеальном плане, первичная заданность находится в абсолютном подчинении у реального проживания события. Художники творят не совсем искусство, а наоборот, снимают с жизни покров

⁴ Дебор Г. Общество спектакля. – М.: Издательство «Логос», 2000. – 184 с.

искусственности, деконструируют социальность, чтобы открыть истинную её глубину – витальность.

Сталкиваясь с формами процессуального искусства, аудитория первоначально не знает, как классифицировать подобные события и уже в этом плане становится перед выбором осознания художественного поступка только в качестве произведения искусства или же как жизненного акта. Но перформансисты не останавливаются на этом и провоцируют публику на активность не просто воспринимающей и рефлексирющей стороны, но и активно действующей, от которой может зависеть не только творческая судьба художника, но и его жизнь и здоровье.

Перформансы действительно требуют сопереживания. Художники добиваются этого в том числе благодаря тому, что в век визуальной культуры они возвращаются к телесности. Зритель непосредственно, а не через какие-либо технические и электронные медиа, воспринимает творческие поступки своими органами чувств, участвует в действиях или сопереживает боли и страданиям, которые реально переносит перформансист, а не разыгрывает их. Выход из представления в реальную действительность через демонстрацию страдания, боли, посредством телесности перформансов и хэппенингов 1990-х гг. демонстрирует постмодернистскую чувствительность, когда рациональное постижение мира уходит на последний план, сущее не исследуется, а прочувствуется, переживается.

Жизненность, ненаигранность перформансов и хэппенингов подчёркивается тем, что российские авторы 1990-х гг. отказываются от персонажности и переживают становление в ходе перформанса или хэппенинга в качестве животного (О. Кулик), «хама» (А. Бренер), революционера (А. Осмоловский) и т.д. Подобные перформансы демонстрируют человека российского постмодерна, переживающего на себе деконструкцию собственной личности, вследствие исторических перемен 1990-х гг. потерявшего ориентиры культуры прошлого, но ещё не принявшего новые тенденции культурного развития. Он занимает маргинальное положение между прошлым и будущим, Востоком и Западом, человеком и животным.

Диссертант на конкретных примерах показывает заимствования языка обрядов и ритуалов в создании перформансов и хэппенингов. Перформанс в современном искусстве служит целям воплощения идей художника, воссоздаёт миф о художнике, его образ. Тогда на перформанс полностью переносятся форма и функции ритуала, перформанс сам становится новым ритуалом. Само искусство, совершение перформанса рассматривается как форма очищения или перехода в другое состояние. Поэтому часты случаи переноса в перформанс ритуала инициации, который художник совершает над собой или над зрителем. Такие действия могут быть ироничными. Также художник, осуществляющий перформанс, может обращаться к мифологии и ритуалам прошлого, цитируя их в своих действиях. Примеры российских перформансов, отсылающих к ритуалам, являют собой постмодернизм. Во многом использование формы ритуала связано с тем, что российские авторы ищут основу для новых художественных практик. В рамках российского искусства для перформанса и

хэппенинга не было такого же опыта, как в западном искусстве. Посттравматичность российского постмодерна сказалась на том, что внутри отечественной культуры не было достаточно оснований для последовательного развития перформанса и хэппенинга. Российские авторы 1990-х гг. являлись одновременно первооткрывателями, исследователями этих форм в отечественном искусстве. В качестве определённой основы, традиции, на которую можно было опереться они нашли ритуал. Чаще всего они использовали саму форму ритуала, создавая собственную духовную практику, а себя возводили в своего рода жрецов. Также переносили в свои перформансы традиционную обрядовость.

Российские перформансисты в своих художественных действиях последнего десятилетия XX века цитируют не только метафоры и образы традиционной культуры, своих непосредственных предшественников (представителей Венского акционизма, Й. Бойса, М. Абрамович), но и реальные исторические события и образцы классической культуры. Можно говорить, что подобным образом осуществляется постмодернистский полилог.

Основной особенностью российских перформансов и хэппенингов 1990-х гг. является то, что в большей степени их можно отнести к постмодернизму, чем к постмодерну. Как мы уже отмечали постмодерн в России не развивался также активно как в Европе и США. Постмодернизм же был активно воспринят российскими интеллектуалами и художниками, которые пытались перенести его установки в отечественную культуру. Во многом для России характерна обратная ситуация: не постмодерн порождает постмодернизм, а постмодернизм формирует постмодерн.

Во втором параграфе *«Перформанс и хэппенинг как форма общественной активности в культуре первого десятилетия XXI века»* исследуются перемены, произошедшие в перформансе и хэппенинге за небольшой период их актуализации на художественной сцене России.

В 2000-е гг. происходит стабилизация многих сфер жизни, в том числе и искусства. Перформанс и хэппенинг институализируются как виды искусства: проводится фестиваль перформансов, художники ощущают поддержку галеристов. История процессуального творчества в России позволяет художникам цитировать, ссылаться в виде аллюзий на перформансы недавнего прошлого, которые уже воспринимаются как классические. Перформансисты 1990-х гг. (О. Мавроматти и А. Тер-Оганьян) своими новыми произведениями разжигают интерес общественности к своим личностям, они ищут защиту и протекцию как со стороны артистического сообщества, так и со стороны обывателей. Перформанс и хэппенинг как формы борьбы за свободу самовыражения являются рефлексией по поводу возможности ограничения художника.

Перформанс и хэппенинг в начале XXI века становятся достаточно привычными формами искусства. Рекламные компании используют технологии процессуального искусства. В образцах массовой культуры появляются упоминания этих художественных форм. В начале века приобретает популярность интернет-движение флеш-моб, который может быть

интерпретирован как форма развлечения и экспериментирования с виртуальной и действительной реальностью. Реалити-шоу также выступают своего рода заменителем живого биения пульса перформанса и хэппенинга.

Перформанс и хэппенинг в XXI веке под влиянием сети Интернет перерождается. С появлением социальных сетей, которые в новом веке приобретают огромную популярность, и распространённостью фотоаппаратов с функцией съёмки видео абсолютно любой человек может сотворить перформанс и выложить его на своей странице для оценки со стороны подписчиков и друзей. Перформанс и хэппенинг теряют ауру уникальности, из ранга произведения искусства переносятся в объект дизайна, который служит украшением страницы пользователя.

Тем не менее, в 2007 г. перформанс и хэппенинг вновь приобретают популярность, что связано с действиями Профсоюза уличного искусства, в который входили арт-группы «Бомбиль» и «Война». Арт-группы «Бомбиль» и «Война» объединяет то, что они возвращают перформанс в пространство улицы, во многом действуя нелегально, они не прибегают к официальным институциям, понимая, что протестное искусство не может существовать в музейных и галерейных стенах. Затем отснятое видео и фото они выкладывали в Интернет, не сохраняя за собой авторских прав. Таким образом, Интернет стал их рупором, благодаря ему они смогли найти большое число зрителей, которые имели возможность так же непосредственно в комментариях отреагировать на перформансы, которые приобрели широкий общественный резонанс. Интернет в этом плане выступает единственно возможным пространством свободы. Профсоюз уличного искусства объявил войну обществу безразличия, пытаясь художественными радикальными средствами разбудить обывателя. До появления этих революционеров от искусства мы могли говорить о господствовавшем образе слэкера: с одной стороны человек отказывался от социальной гонки, понимая всю тщетность своих усилий, а с другой стороны и не выступал осознанно против системы. Совместные перформансы «Войны» и «Бомбил» носят социальный и политический характер, борются с безразличием слэкера.

В качестве основных моментов, сближающих объединения «Бомбилы» и «Война», можно назвать: способ трансляции и объективации перформансов через Интернет; апелляцию к актуальным социальным и политическим событиям; нелегальность многих действий, что переводит перформанс из произведения искусства в преступление.

В творчестве групп «Бомбилы» и «Война» мы можем видеть совмещение стрит-арта и Интернет-искусства. Многие их перформансы и хэппенинги происходят в городской среде, улицы, а не галереи могут выступить идеальным фоном для революционных действий этих арт-групп. Интернет пространство эти арт-группы также воспринимают как городское. Если до них основной чертой Интернет-искусства была интерактивность – возможность пользователя выбирать из предложенных художником программ действий, быть сотворцом нового произведения, то «Война» использует основные интернет-порталы, выкладывая видео перформансов и делая на него ссылки, подобно

граффитчикам, которые нелегально занимают городское пространство под свои работы. К виртуальному они относятся также как к реальному, Интернет для них такое же пространство активности современного обывателя, как и город. В обоих случаях они используют достаточные грубые приёмы, понятные абсолютно всем слоям общества. В их перформансах находит выражение культура площадных представлений, где критика по отношению к власти часто формулируется в виде снижения статуса властимущих, с присущими оскорбительными шутками, высмеиваниями, использующие нецензурные выражения.

Перформансы арт-групп «Война» и «Бомбилы» демонстрируют архаичный характер российского постмодерна. Выражая протестные настроения общества, участники этих художественных групп намеренно прибегают к нецензурной лексике и образам низовой культуры, понятным абсолютно всем. Их действия сравнимы с хулиганством, воровством, рисованием неприличных рисунков. Произведениями искусства они становятся благодаря той рефлексии, которую проводят сами участники группы в своих Интернет-дневниках в живом журнале и арт-критики. Протекция со стороны художественного сообщества, присуждение перформансу «Х.й в плену у ФСБ» премии «Инновация» являют нам примеры постмодернизма.

Развитие перформанса и хэппенинга в России в первом десятилетии XXI века происходит в двух направлениях: формирование классического перформанса и хэппенинга с опорой на европейские традиции этих форм искусства (творчество группы «Провмыза», А. Кузькина), появление нового направления, которое мы можем назвать Интернет-стрит-перформанс (работы групп «Бомбилы», «Война»). Первое направление носит интеллектуальный характер и в большей степени обращено к художественной среде – искусствоведам, критикам, знатокам современного искусства. Представители второго направления обращаются к большинству, которое они находят в пространстве Интернета, подчёркивают свою народность тем, что используют нецензурные выражения, яркие образы, взятые из низовой культуры.

В российском перформансе и хэппенинге формируются и становятся основными два жанра: перформанс-автопортрет и социальный перформанс, отражающий и критикующий проблемы общества. В подобном революционном запале воскресают модернистские идеи о построении гармоничного мира без недостатков, создания новой реальности. Но эти модернистские тенденции существуют в постмодернистской действительности и потому воспринимаются как очередная форма деконструкции, симулякр воплощения мятежных настроений, психотренническое становление обывателя в качестве бунтаря.

В заключение диссертации подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы.

Перформанс и хэппенинг являются динамичными, развивающимися видами искусства, в которых внимание акцентируется на процессе создания произведения, а не на конечный результат. В подобных формах искусства художники могут не только выразить своё отношение к тем или иным

проблемам, но и использовать их в качестве диалога с обществом, так как перформанс и хэппенинг предполагают непосредственную реакцию со стороны зрителей.

История развития перформанса и хэппенинга в России не так длительна как в Европе и США, но процессуальные формы искусства в отечественной культуре приобретают свои особенности. Первоначально в 1990-е гг. происходит открытие новых видов творчества, экспериментирование, которое проявляется в заимствовании перформансов и хэппенингов западных художников, политизированности, радикальности и эпатаже. В 2000-е гг. в России наблюдается институализация перформанса и хэппенинга. Процессуальное творчество развивается в двух противоположных направлениях: камерный перформанс и социальный. В последнее время мы можем наблюдать возросший интерес к перформансу и хэппенингу в России, что позволяет сделать прогноз о том, что и далее эти формы искусства будут востребованы российскими авторами.

**Основное содержание диссертационного исследования
изложено в следующих публикациях автора:**

*Научные статьи, опубликованные в рецензируемых журналах,
входящих в реестр ВАК РФ*

1. Булычёва, Д.Ф. Перформанс и хэппенинг: общее и частное [Текст] / Д.Ф. Булычёва // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2010. – № 1 – С. 194-198 (0,4 п.л.).
2. Булычёва, Д.Ф. Использование политического дискурса в перформансе [Текст] / Д.Ф. Булычёва // Вестник Самарского государственного университета. – 2010. – № 7(81). – С. 150-154 (0,4 п.л.).
3. Булычёва, Д.Ф. Постмодернизм как философская ситуация второй половины XX века [Текст] / Д.Ф. Булычёва // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2011. – № 4. – С. 301-308 (0,7 п.л.).

*Статьи в научных журналах
и сборниках по материалам научных конференций*

1. Булычёва, Д.Ф. Переосмысление наследия модернизма в российских перформансах 1990-х годов [Текст] / Д.Ф. Булычёва // Общественные науки. – 2010. – № 3. – С. 304-309 (0,3 п.л.).
2. Булычёва, Д.Ф. Современные неизобразительные виды искусства как форма ритуала [Текст] / Д.Ф. Булычёва // Науки о культуре в XXI веке: Сборник материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых. Том 10. Отв. ред. И.М. Быховская. – М.: РИК, 2010. – С. 148-151 (0,3 п.л.).
3. Булычёва, Д.Ф. Процессуальное искусство в культуре модернизма и постмодернизма: общее и частное [Текст] / Д.Ф. Булычёва // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2010. – № 1. – С. 97-102 (0,5 п.л.).
4. Булычёва, Д.Ф. Место человека в культуре современности [Текст] / Д.Ф. Булычёва // Культурное многообразие: от прошлого к будущему. Тексты

участников Второго Российского культурологического конгресса с международным участием (Санкт-Петербург, 25–29 ноября 2008). — СПб: Эйдос, 2010. — 3504 с. Илл., С. 2417-2430 (0,5 п.л.).

5. Булычёва, Д.Ф. Культурный статус художника процессуального искусства в пространстве России [Текст] / Д.Ф. Булычёва // Современной искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, 4 февраля, 2011 г. — СПб.: СПбГУП, 2011. — С.147-149 (0,2 п.л.).

6. Булычёва, Д.Ф. Формы процессуального искусства в культуре постмодерна // Креативность в пространстве традиции и инновации. Тексты участников Третьего Российского культурологического конгресса с международным участием (Санкт-Петербург, 26–29 октября 2010). — СПб: Эйдос, 2012 (0,5 п.л.).

Булычёва Дарья Федоровна

**ПЕРФОРМАНС И ХЭППЕНИНГ КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ
ФЕНОМЕНЫ ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ:
ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ.**

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата философских наук

Подписано в печать 17.02.12 г.
Заказ № 431. Формат 60x84 1/16
Гарнитура Times New Roman.
Тираж 100 экз. Усл.печ.л. 1,2

Отпечатано в издательстве ГАОУ АО ДПО «АИПКП»
414000, г. Астрахань, ул. Ульяновых, 4
(8512) 61-85-93; www.astripk.ru