

Анастасия Романовна Кожевникова

nota_7@mail.ru

Аспирантка III курса Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (научный руководитель — Т. Н. Левая)

Anastasia R. Kozhevnikova

nota_7@mail.ru

3rd year postgraduate student of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka (thesis supervisor — T. N. Levaya)

Перформанс в музыке: теоретические аспекты

Аннотация

Перформанс в музыке — жанр сложной структуры, в котором на основе определенного сценария или алгоритма действий в режиме реального времени рождается самодостаточный творческий акт, не имеющий границ в способах самовыражения. В статье рассматриваются вопросы теории, терминологии, философии и эстетики перформанса. Также приводятся основные труды, которые необходимы для комплексного изучения данного феномена.

Ключевые слова

Перформанс, хеппенинг, акционизм, эвент, новая концепция авторства, открытое произведение, процессуальность

Performance art in music: theoretical aspects

Abstract

Performance in music is a genre of complex structure in which, based on a certain scenario or algorithm of actions in real time, a self-sufficient creative act is born that has no boundaries in the ways of self-expression. The article deals with the theory, terminology, philosophy and aesthetics of performance art. The main works that are necessary for a comprehensive study of this phenomenon are also given.

Keywords

Performance, happening, actionism, event, new concept of authorship, open work, processuality

«Перформанс» — парадоксальный термин, значение которого меняется в зависимости от области применения. Он используется в лингвистике, театроведении, социологии, экономике, судебном деле и других гуманитарных сферах¹. В данной работе нас будет интересовать понятие перформанса в искусстве, в частности в музыке. Однако и здесь существует целый ряд определений, который сложно свести к единому понятию.

Широкий спектр употребления слова обусловлен его многозначностью: в переводе с английского слово «*performance*» ([pɜːfɔːrməns], транслит. *перформанс*) означает производительность, исполнение, эффективность, выполнение, деятельность, а также употребляется в качестве синонима слов «концерт» и «спектакль». Рассмотрим основные обстоятельства и этапы формирования термина в области современного искусства.

В 1955 году английский философ и логик Джеймс Остин, читая в Гарвардском университете курс лекций «Как производить действия при помощи слов», ввел в лингвистику термин «*перформативность*» как обозначение языковых высказываний, которые служат для совершения действий. Ярким примером тому могут послужить клятвы — это своего рода действия, выраженные в речи. Также в лингвистике появился первоначальный вариант термина «перформанс», которым его автор Ноам Хомский (Noam Chomsky) обозначил «*актуальное употребление языка в конкретных ситуациях*» [10, 3].

Собственно понятие «перформанс» стало употребляться искусствоведами с конца 60-х годов XX века. Одним из первых был Ричард Шехнер², который, изучая новые явления в искусстве (*хеппенинг*³, *эвент*⁴, *акция*⁵), предположил, что их появление имеет единую природу: синкретизм, выход за рамки традиционного понимания искусства за счёт отказа от мимезиса и дистанцирования от зрителя. В основу обобщающего термина легло наиболее подходящее с точки зрения этимологии понятие — «перформанс». Так английское слово приобрело необычную семантику: Шехнер дополняет значение существительного «*performance*» (синонима спектакля, концерта, самопрезентации) тем смыслом, который обусловлен происхождением слова от глагола «*to perform*» («действовать, исполнять»). Возникает своеобразная игра смыслов, которая дает новое понимание слова.

Шехнер выявил особый тип отношений, складывающийся в перформансе между автором (или режиссером), исполнителем и зрителем, что сближает жанр с древними обрядами. Ученый утверждает, что перформанс возникает «в бинарной системе “эффективности — развлечения”» [16, 212], сочетая функции инициации (ритуала) и

¹ Подробнее об этом см.: [7].

² Ричард Шехнер (Richard Schechner; р. 1934) — искусствовед, режиссер, исследователь жанра «перформанс», один из основателей направления «Performance Studies», почетный профессор Тишской школы искусств (Tisch School of the Arts) в Нью-Йорке.

³ *Хеппенинг* (от англ. «*happening*» — событие, явление) — особый тип представления, в котором по заранее прописанному сценарию выполняется ряд действий, однако при постановке подразумевается импровизационность и непредсказуемость за счет привлечения к участию зрителя. В хеппенингах могут сочетаться пластика, свет, звук и прочее. В отличие от театра в нем отсутствует мимезис. В период большой популярности хеппенинги проводились в специально подготовленном месте (музее, галерее) или на открытых площадках (улицы, парки и прочее). Впервые название было использовано американским художником Алланом Капроу в его произведении 1959 года «18 хеппенингов в 6 частях». Название «хеппенинг» было распространено в течение 1960-х годов, но позже оно уступило место перформансу, частично попадая под это понятие.

⁴ *Эвент* (от англ. «*event*» — мероприятие, событие) — так называли свои творческие выступления представители течения «Флюксус», которое объединило художников, музыкантов и других деятелей искусств. Слово «эвент» понадобилось, чтобы выделить самостоятельность их художественных актов: создание «антиискусства», искусства вне традиции.

⁵ *Акция* — автором статьи под этим термином понимается творческий провокационный акт, который вторгается на территорию общественной жизни. Акция нередко связана с высказыванием через телесные истязания, нанесение увечий и иные подобные действия с целью обратить внимание на социальную, культурную или политическую проблему.

театра. Данное явление Шехнер не относит к какой-либо конкретной культуре — оно универсально, существующее у разных народов и в разное время. Описание перформанса Шехнера крайне схоже с характеристиками «игры», которые предлагает немецкий культуролог Йохан Хёйзинга в работе «Человек играющий» («Homo ludens») [15]. В этом смысле перформанс можно вписать в концепцию Хёйзинги как игры нового типа.

В предложенной Шехнером концепции существует определенная трудность с пониманием границ перформанса. Ученый разграничивает его как явление в культурно-историческом контексте и как особый методологический инструмент⁶, сквозь призму которого можно рассматривать модели поведения общества или отдельно взятого субъекта. При этом возникает большая свобода для интерпретации понятия.

Как самостоятельный культурный феномен перформанс стали рассматривать с 1970 года, когда вышла статья художника, практика перформанса Вито Аккончи «О действии в перформансе», а с 1973 года словосочетание «*performance art*» — искусство перформанса — используется в газетах как самостоятельное определение для обозначения новых явлений в культуре: хеппенинг, флюксус, акция, эвент. Несмотря на действительную необходимость введения обобщающего термина, ему активно сопротивлялись европейские страны, предпочитая исторически сложившийся термин «акция» (англ. «action») или «демонстрация» (англ. «demonstration»).

Существенный вклад для утверждения термина внесла американский искусствовед Роузли Голдберг⁷. Она мыслит «перформанс» как жанр, который не ограничен в языке и способе самовыражения. Это «*живое искусство в исполнении художника (или группы людей), имеющее анархическую основу*» [3, 8], это бунтарское новаторство, отсутствие границ между различными видами творчества. «*В отличие от театра здесь исполнитель и есть художник: редко бывает, чтобы он, подобно актёру, изображал персонажа, а содержание его действия почти никогда не следует традиционному сюжету или нарративу*» [3, 8].

На сегодняшний день разделить термины «хеппенинг», «акция» и «перформанс» довольно проблематично, что позволяет сделать вывод о современной тенденции к их симбиозу. Споры ведутся относительно двух традиций в использовании терминов (европейской и англо-американской): в Америке с 1960-годов для обозначения всех видов искусств действия используют как метакатегорию понятие «перформанс», в Европе, в частности в Германии, — «акционизм». Отсюда разница позиций: акция как часть перформанса и перформанс как частный случай акционизма.

На наш взгляд, использование понятия «акционизм» в контексте интерпретации акции как макрожанра и синонима перформанса неприемлемо, так как акционизм — явление, которое сложилось исторически ранее и имеет определенную семантику, связанную с протестом, эпатажем, провокацией, использованием политических посылов. Таковы, в частности, венский акционизм⁸, московский акционизм⁹ и так далее. Однако

⁶ Работы Шехнера сильно повлияли на последователей. С них началась история новой дисциплины — «Performance Studies» (перформативные исследования), которая изучает различные культурные и социальные явления в обществе и включает в себя исследования с точки зрения социальных наук, феминистские и гендерные исследования, психоанализ, теорию культуры и многое другое. Методы Шехнера стали основой для «Performance Studies» как крупного междисциплинарного направления гуманитарных исследований, результаты которых используются в антропологии, социологии, культурологии, лингвистике и многих других науках.

⁷ Ее работа «Performance: Live Art, 1909 to present» 1979 года утвердила понимание перформанса как искусства в научном мире.

⁸ Венский акционизм — наименование художественного течения, появившегося в 1960-е годы в Австрии, в Вене. Акции представителей этого течения часто напоминали древние кровавые ритуалы жертвоприношения, массовые оргии, самоистязания; иногда присутствовала христианская символика. Художники (среди них — Гюнтер Брус, Отто Мюль, Герман Нич, Петер Вайбель и другие) считали, что с помощью данных «обрядов» возможно избавиться от подавляемых обществом первобытных инстинктов и тем самым обрести катарсис. Работы создавались как реакция на послевоенное состояние в стране.

«искусство действия» в целом не сводится к данной эстетике. Есть основания согласиться с Ричардом Шехнером, Екатериной Деготь и другими авторами в том, что в роли метакатегории следует употреблять именно понятие «перформанс» (performance art), так как оно в состоянии комплексно отразить главный принцип — свободу выражения через разного рода действия (перформативность). Введенное Алланом Капроу понятие хеппенинга (*happening*) сейчас практически не используется, за исключением тех случаев, когда мы обращаемся к определенным произведениям, названным так первоначально («18 хеппенингов» А. Капроу, «Хеппенинг “Траурная церемония Антипроцесса”» — «Happening Funeral Ceremony of the Anti-Process» Ж.-Ж. Лебеля).

Наиболее перспективным подходом рассмотрения феномена перформанса, на наш взгляд, является концепция Роузли Голдберг (см.: [3]). Она рассматривает перформанс как метакатегорию, в которую включены акция, хеппенинг и эвент как этапы становления жанра. Исследовательница утверждает, что на его формирование повлияли эксперименты футуристов, дадаистов и представителей других течений, которые не разделяли в едином представлении музыку, танец, живопись, архитектуру, стирая традиционный нарратив, лишая зрителя позиции пассивного наблюдателя

Перформанс в музыке¹⁰ — жанр сложной структуры, в котором на основе определенного сценария или алгоритма действий с большей или меньшей долей импровизации и непредсказуемости, в режиме реального времени рождается самодостаточный творческий акт, не имеющий границ в способах самовыражения, способный выходить за рамки искусства в поле повседневности. Зачастую он оформляется в виде текстовых партитур или графических схем, в которых прописываются *правила игры*¹¹: хронометраж, инструментарий и действия исполнителей, что позволит создать тот звуковой ландшафт, который был необходим автору. В связи с этим произведение каждый раз будет звучать по-новому, сохраняя свою структуру и динамику развития. Здесь в полной мере реализуется концепция *открытого произведения* Умберто Эко [17]: современные сочинения больше не являются законченными — их должен завершить исполнитель, а затем в ходе эстетического восприятия и слушатель. Нежелание навязывать жесткие правила игры и обращаться к инерции восприятия привело к выстраиванию новых свободных отношений между композитором, исполнителем и слушателем. Отсюда отсутствие однозначно предзаданного звукового материала, линейного развития и принципиальная открытость к различным интерпретациям.

Показательны в этом плане слова современного композитора Владимира Горлинского: *«Очень важно взять исполнителя в соавторы. Почему это так? Потому что я как композитор могу чувствовать форму, но, когда музыка будет играть, я не могу ее контролировать. Ситуации бывают разные, вплоть до вопросов коммуникации между играющими, поэтому, когда исполнитель <становится соавтором>, он понимает идейное ядро и может сам им распоряжаться, потому что именно он доносит произведение до слушателя»*¹².

Степень детализации характеристик музыкального материала в текстовых партитурах может быть разной: от подробнейших инструкций и конкретного нотного материала («Буйство весны» Дмитрия Курляндского, «Магические звезды», «Симфония»

⁹ Московский акционизм — течение в российском (московском) искусстве, развивающееся с 1990-х годов, направленное на критику политического режима и ряда социальных проблем посредством проведения эпатажных художественных акций. Среди представителей — Андрей Монастырский, Дмитрий Пименов, Анатолий Осмоловский, Петр Павленский, Матвей Крылов, «Pussy Riot» и другие (подробнее см.: [11]).

¹⁰ О перформансе в музыке писали М. Катунян [5], В. Петров [12], [13], Л. Меньшиков [9], В. Кисеев [6] и другие авторы.

¹¹ Партитуры с названием «игра» всё чаще появляются в творчестве современных композиторов, что говорит о формировании нового жанра. Все они имеют инструкции в форме «to do list» (букв. с англ. «список того, что делать») и чаще всего связаны с перформативными практиками.

¹² Из неопубликованного интервью автора настоящей статьи с Владимиром Горлинским.

Сергея Загния), до весьма абстрактных поэтических образов¹³, которые допускают практически неограниченную творческую свободу для интерпретации исполнителя.

В этом заключается **новая концепция авторства**, которая устраняет жесткие границы и требования, выстраивая открытый диалог между композитором и исполнителем, напрямую обращаясь к слушателю и вовлекая его в творческий процесс. По своей сути, мы имеем авторскую партитуру-концепт, которая оживает в руках исполнителя с большей степенью свободы для интерпретации. Фигура нового автора не проводит границ между понятиями «композитор», «режиссер», «исполнитель», «соавтор» или «импровизатор».

Как уже отмечалось выше, реально звучащий материал в подобных композициях формируется «здесь и сейчас» и напрямую зависит от множества факторов: инструментария, исполнителя, окружающего пространства. Исполнение сочинения является проживанием заложенной композитором в партитуру ситуации, эмоциональным откликом и звуковым видением происходящего. Как следствие, музыкальный материал нестабилен (не фиксирован) и важен только в ситуации исполнения как ускользающий момент реального события. Главным эстетическим критерием здесь становится глубокое вслушивание и погружение в ситуацию для приобретения нового опыта звуковой реальности.

В перформансе чаще всего стираются границы между сценой и зрительным залом: музыканты могут располагаться по периметру или в любой точке зала, свободно перемещаться. Даже если исполнитель и слушатель соблюдают классическую границу концертной рампы, то провокационность действий на сцене просто лишает зрителя пассивной позиции наблюдателя, превращая его в соучастника события. Примером тому могут стать сочинения Георгия Дорохова: «Манифест II» и «Concertino-I», в которых происходит поэтапное физическое уничтожение инструментов (стульев и альта соответственно).

Смена концертной ситуации может происходить, порой, радикальным, неожиданным образом. Так некоторые сочинения написаны специально для исполнения зрителями, что наделяет их чертами ритуальности¹⁴. Примером тому могут стать сочинения Дмитрия Курляндского «The Riot of Spring» и «Карты несуществующих городов. Арглтон»¹⁵.

Помимо этого, следует отметить одну из важнейших черт перформанса — внемузыкальные компоненты. Это могут быть различные визуальные эффекты (будь то мультимедиа или наличие костюмов и пластических движений) и даже включение в процесс исполнения бытовых предметов и повседневных дел. Таковы особенности в перформансах «101 % загрузки разума» Елены Рыковой, где музыканты одеты в мед халаты и совершают препарацию рояля, или «ТССС!» Владимира Генина, где формообразующую функцию выполняет робот-пылесос.

¹³ В качестве примеров можно привести знаменитую партитуру секстета «Ум Тигра» («The Tiger's Mind», 1967) Корнелиуса Кардью или «Моление о чаше» Д. А. Пригова, которые можно читать и как философские притчи, и как правила игры для исполнения музыкальных композиций.

¹⁴ Жак Рансьер в труде «Эмансипированный зритель» отмечает, что в современном театре каждый зритель *«слагает своё собственное сочинение»* [14, 16], так важно *«превратить репрезентацию в присутствие, пассивность — в активность»* [14, 24].

¹⁵ «Карты несуществующих городов» — цикл сочинений Д. Курляндского для различных составов, объединенный идеей воспоминания и осмысления городского пространства сквозь призму звука. К идее создания цикла композитор обратился под впечатлением «Психогеографии» Ги Дебора. На сегодняшний день композитором написаны части, посвященные Стокгольму (для оркестра, 2012), Блуденцу (для струнного квартета, 2014), Парижу (для бас-кларнета и аккордеона, 2014), Санкт-Петербургу (для скрипки соло, 2015), Сент-Этьену (для флейтиста и читателя, 2015), Нижнему Новгороду (для смешанного ансамбля из 5–9 инструментов/предметов, 2016), Москве (для 1–3 исполнителей, 2016), Арглтону (для слушателя, 2016), Берну (для 8 музыкантов, дирижера и зрителей, 2017) и Донауэшингену (для 14 музыкантов и видео, 2017).

Здесь, безусловно, сказалось влияние опытов Джона Кейджа и идей нового театра, озвученных Антоненом Арто (театр жестокости), Бертольдом Брехтом (эпический театр), Ги Дебором, Хайнером Гёббельсом (эстетика отсутствия, см.: [2]). Каждый из приведенных мыслителей критиковал сложившийся театр за то, что в нем превалирует искусственность, условность, создающие дистанцирование и отстраненность зрителя. «Чем больше он (зритель) созерцает, тем меньше он живет» [4, 30]. Поэтому главной задачей для режиссеров стала разработка новых концепций, которые исключают мимезис со сцены и поставят зрителя в ряды соучастников действия.

Появление новых жанров в искусстве свидетельствует о потребности общества во включенном восприятии. *Одо Марквард* в эссе «Искусство как антификция — опыт о превращении реального в фиктивное» [8] выдвигает важную теорию о том, что современное искусство выступает как некоторый опыт приобщения человека к реальности. Искусство становится более реальным, предлагая зрителю опыт созерцания, переживания и соучастия в процессе. Здесь также актуально отметить резонирование перформанса и перформативных практик «эстетике взаимоотношений»¹⁶ Николя Буррио [1, 27]: искусство (в нашем случае конкретно перформанс) выступает как связующее звено между людьми, помогая выстраивать отношения между собой в ходе эстетического познания и рефлексировать после. По этой причине возрос интерес к искусству перформанса как композиторов, так и зрителей. Событие, свидетелями или соучастниками которого стал зритель, не может восприниматься отстраненно: оно имеет большое воздействие на современного зрителя, так как выполняет ярко выраженную коммуникативную функцию.

¹⁶ Данная концепция крайне важна для современной культуры, что отразилось на большом количестве обращений к перформативности, партиципаторным практикам, связанным с взаимодействием с публикой. Появляются «иммерсивные» спектакли, концерты и прочее.

Литература

1. Буррио Н. Реляционная эстетика; Постпродукция / [пер. с фр. — А. Шестаков]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с. (Garage pro).
2. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре / пер. с нем. О. Федяниной. М.: Театр и его дневник, 2015. 272 с. (Театр и его дневник).
3. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / [пер. — А. Асланян]. М.: Ад Маргинем Пресс; Garage, 2017. 320 с.
4. Дебор Г. Общество спектакля / пер. А. Уриновского. [М.]: Опустошитель, 2011. 178 с.
5. Катунян М. И. Перформанс, флюксус, ток шоу: искусство-жизнь в реальном времени // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 48-53. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/48/188> (дата обращения: 08.08.2022).
6. Кисеев В. Ю. Перформанс в творчестве Мереди Монк : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / [Место защиты: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»]. Ростов-на-Дону, 2022. 192 с.
7. Лемешко Ю. Р. Направления исследования перформанса в современной гуманитаристике // Шестые Байкальские международные социально-гуманитарные чтения. В 3 т. Т. 2 : материалы / редкол.: А. И. Смирнов (гл. ред.), Ю. А. Зуляр (науч. ред.), И. П. Белоус, Н. С. Коноплев, Н. С. Малова, Р. Ф. Проходовская, Л. Н. Харченко. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2012. С. 188-193. http://library.isu.ru/ru/resources/e-library/conf_works_ISU/sch2_soderzhanie/Sch-2-33.pdf (дата обращения: 08.08.2022).
8. Марквард О. Искусство как антификция – опыт о превращении реального в фиктивное // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / Санкт-Петербургский гос. ун-т; [сост.: Д. Уффельманн, К. Шрамм]. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. С. 217-242.
9. Меньшиков Л. А. Перформанс как пародия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 2 (55). С. 113-129. URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/774/749> (дата обращения: 08.08.2022).
10. Мироненко С. А. Определение понятий «перформативность» и «перформанс» в научно-исследовательском дискурсе // Вестник Адыгейского государственного университета. 2014. № 1 (134). С. 69-74. <http://vestnik.adygnet.ru/files/2014.1/2917/69-74.pdf> (дата обращения: 08.08.2022).
11. Перформанс в России, 1910-2010: картография истории : каталог : [издание к выставке, 17.10-5.12.2014, Москва / кураторы: Ю. Аксенова, С. Обухова; ред.-сост. кат. С. Обухова; пер. Г. Морозова]. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2014. 279 с.
12. Петров В. О. Акционизм Джона Кейджа: основные формы и специфика их воплощения // Культура и искусство. 2014. № 4 (22). С. 444-456.
13. Петров В. О. Перформанс и хэппенинг — основные жанры акционизма в искусстве XX века // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: сборник трудов Международной научной конференции, 13-18 апреля 2015 года / М-во образования и науки Российской Федерации, Российский гос. социальный ун-т; [ред.сост. Г. Р. Консон]. М.: Российский гос. социальный ун-т, 2015. С. 348-357.
14. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / [пер. с фр. — Д. Жуков]. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с. (Перформативные искусства; Экранные искусства).
15. Хейзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. Д. В. Сильвестрова; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. - Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 409, [6] с.

16. *Шехнер Р.* Теория перформанса / пер. с англ. А. Асланян. М.: V-A-C Press, 2020. 486 с.
17. *Эко У.* Открытое произведение : Форма и неопределенность в современной поэтике / [Пер. с итал. А. Шурбелева]. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.