

Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой  
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2  
Профессор; доктор философских наук, доцент  
ORCID 0000-0002-5713-6756  
E-mail: pestelena@yandex.ru

## АРХИТЕКТОНИКА ПЕРФОРМАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА

В статье анализируется специфика пространства перформанса как качественно нового типа социокультурного пространства. Отмечается, что за столетие своего развития в поле преимущественно европейской культуры перформативность как модус художественной жизни постепенно набирала свою силу. В итоге сложился причудливый орнамент из разновидностей ее проявлений: 1) перформативных искусств, 2) собственно искусства перформанса и 3) перформативных элементов в максимально широком поле общественных практик от повседневности до медиа. Исследование разворачивается в концептуальном поле пространственного социогуманитарного дискурса. С помощью структурного и типологического методов разрабатывается типология социокультурных пространств в ракурсе организации процедур репрезентации и коммуникации. Делается промежуточный вывод об архитектурном влиянии пространственно-организационной конфигурации на специфику данных процессов. В качестве основных типов социокультурных пространств предлагается рассматривать проспект, площадь, сцену, залу и алтарь. С помощью метода феноменологической редукции выделяется и анализируется особая разновидность культурного пространства, производящегося в рамках современных синтетических художественных практик – перформативного.

Делается вывод о том, что качественно новый тип пространственной организации художественных перформативных практик предполагает использование различных алгоритмов репрезентации и конфигурации, характерных для основных пяти типов, указанных выше. Микширование горизонтальных и вертикальных приемов репрезентации, а также линейных и циклических форматов разворачивания перформативного действия расширяет потенциальные возможности пространства такого рода. В связи с этим расширяются также и возможности интерпретаций художественного жеста. Помимо собственно сферы искусства, перформанс посягает на смежные сферы общественной жизни – от рекламы и социальных практик повседневности до образования и политики. В силу социально-конструирующего потенциала перформанса влияние данного феномена можно экстраполировать в широком смысле слова на все пространство культуры. Такой исследовательский вывод находит свое концептуальное подтверждение в дискурсе архитектоники, включающей анализ генетико-динамических, структурно-функциональных и ценностно-метафизических аспектов бытования того или иного феномена культуры.

**Ключевые слова:** архитектоника современной культуры; современное искусство; типология социокультурных пространств; перформативность; перформанс; перформативное пространство.

Проблемы архитектонической специфики того или иного явления в культуре относятся к уровню аналитики его он-

тологических оснований, но при этом выводят исследователя на широкий дискурсивный простор – от аксиологии и психологии до экономи-



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

## | Архитектоника перформативного пространства |

ки и политики. Будучи априори чрезвычайно сложным – и генетически, и морфологически, и семиотически – феноменом современной культуры, перформанс ускользает от парадигмальных усилий теоретиков, при этом проявляет максимальную лояльность к практикам. За тот век, в ходе которого перформативность как модус художественной жизни набирала свою силу, сложился причудливый орнамент из разновидностей ее *про-явлений*: 1) перформативных искусств, 2) собственно искусства перформанса и 3) перформативных элементов в максимально широком поле общественных практик от повседневности до медиа, от рекламных до политических стратегий. Будучи полифоничным по своей природе (соединяющим театр, танец, музыку и философию), перформанс сегодня является одной из основных стратегий общественного действия в широком смысле слова. Его социально-конструирующая роль проявляется, прежде всего, в потенциале созидания *особого пространства*, включающего агентов действия, их ценности и цели, технологии производства, аудиторию и широкий спектр рецептивных практик.

Основными концептами в данном исследовании являются *перформанс*, *архитектоника* и *пространство*. По поводу терминологической непроясненности / нестабильности первого, а также связанных с этим «трудностей перевода», написано внушительное количество текстов, в силу этого специально на данной задаче останавливаться не будем. Согласимся в этом вопросе с Ю. В. Кривцовой: «Терминологическая неотчетливость провоцируется самим перформансом: обладая нефиксированной, принципиально не воспроизводимой природой», он «не соотносится с понятиями структуры, организа-

ции, иерархии»<sup>1</sup>. Прочие термины требуют пояснения.

Под *архитектоникой* любого культурного эпифеномена мы понимаем принцип внутреннего устройства, обеспечивающий в итоге его жизнеспособность и различные аспекты существования – от генезиса и структуры до функционала и потенциала. Архитектоничность присуща всей культуре как сложной самоорганизующейся системе и – по принципу изоморфизма – всем ее компонентам, видам и формам, в данном случае – искусству. «По аналогии с соотношением несущих и несомых частей конструкции в архитектонике сооружений, мы предполагаем несущие качества в структурно-морфологических и функционально-динамических аспектах бытия культуры, а несомые – в уровне смыслополагания, который предшествует всему эмпирическому опыту»<sup>2</sup>. Архитектоника перформативного пространства также проявляется и анализируется через совокупность составляющих ее элементов, которая, в соответствии с принципом эмерджентности, всегда дает прирост новых качественных характеристик, невозможных при механическом их соединении.

*Пространство* здесь понимается в пределах уже накопленного в социогуманитарной литературе опыта: как совокупность всех силовых полей, действующих в данном регионе человеческой активности, включающая агентов, их навыки, ценностные и смысловые установки, используемые технологии и формы культурного / художественного производства, а также последующей рецепции и интерпретации. Акту-

<sup>1</sup> Кривцова, Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ярославль, 2006. – С. 4.

<sup>2</sup> Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. – СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010. – С. 4.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

**| Архитектоника перформативного пространства |**

альность пространственного дискурса в современной социогуманитаристике обусловлена доказанной эффективностью концепта «пространство» применительно к различным «нефизическим» средам жизни – социальной, экономической, мировоззренческой, художественной и пр., а также необходимостью поиска нового языка описания протекающих и формирующихся в обществе процессов. Концепт пространства – одна из универсалий нашего мышления. Его осознание «органически присуще нам, во-первых, в единстве с категорией времени, как хронотоп, пространственно-временной континуум, во-вторых, как охватывающая и включающая людей реальность»<sup>3</sup>.

**Феномен пространства культурного события**

Основной целью данного исследования является анализ особой разновидности социокультурного пространства, складывающейся в рамках современных синтетических художественных практик – перформативного. *Наша первая посылка*: феноменологически оно может быть редуцировано из общего представления о социальном / культурном пространстве.

Научная традиция оперирования концептами «социальное пространство», «культурное пространство» и «пространство культуры» имеет давнюю и глубокую историю, как в зарубежном, так и в отечественном социогуманитарном поле. Труды Г. Зиммеля, М. Вебера, П. Сорокина, П. Бурдьё, А. Левеффа, Т. Парсонса задали основные концептуальные параметры пространственного социогуманитарного дискурса. Сложный комплекс взаимодействия социальных процессов, отношений, трендов, технологий может быть описан как в антропологическом ключе – с точки зрения субъектов соци-

ального действия и их ценностей, целе- и смыслополагания, так и в социологическом – прежде всего, с позиций значимости данного действия для общества как системы. Свои подходы к этой проблеме складываются в психологическом, философском, политологическом дискурсах. Так или иначе, практически все авторы оперируют набором концептов, дополняющих друг друга. У Макса Вебера классификация типов социального действия произведена на основе анализа степени рациональности поведения индивидов. В итоге его типология выглядит так: целерациональное, ценностно-рациональное, традиционное, аффективное действия<sup>4</sup>. Толкотт Парсонс делает упор на такие признаки, как: волеартичность (уровень воли субъекта действия), нормативность (уровень социального принятия), наличие знаковых механизмов регуляции<sup>5</sup>.

Для нас особый интерес в рамках создания модели перформативного пространства представляет типология социального действия, разработанная Юргеном Хабермасом, поскольку в анализе перформативности как социальной / художественной стратегии мы делаем упор на процедуры *репрезентации* и *коммуникации*. Идеальные типы по Хабермасу – это: *стратегическое* действие (направленное на достижение конкретных целей субъекта действия); *нормативное* действие (социально обусловленное и общепринятое); *драматургическое* действие (имиджевое, связанное с самоидентификацией и саморепрезентацией); *коммуникативное* действие (основанное на взаимодействии субъек-

<sup>3</sup> Барковская, А. Ю. Социологическая интерпретация категории «социальное пространство» // Вестник Волгогр. гос. ун-та. 2013. Сер. 7. Филос. – № 1 (19). – С. 49.

<sup>4</sup> Вебер, М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения. – М.: Прогресс, 1990. – С. 602–644.

<sup>5</sup> Парсонс, Т. О структуре социального действия. – М.: Академический проект, 2000. – 880 с.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

## | Архитектоника перформативного пространства |

тов)<sup>6</sup>. Два последних максимально проявлены в пространстве перформанса как доминанты его создания, функционирования и рецепции со стороны зрителя.

С точки зрения важности акцента на процесс *производства* пространства необходимо упомянуть концепцию Анри Лефевра<sup>7</sup>. Французский философ отдельно оговаривает необходимость «очень внимательного описания терминов и понятий, входящих в конструкцию “производство пространства”, тем более что ни первая, ни вторая ее составляющая не является особенно ясной»<sup>8</sup>. Поскольку перформанс – это всегда активное, целенаправленное, уникальное по своей сути действие по производству хронотопа события, важна аналитика связи компетенций агентов перформативного действия и применяемых в работе технологий, механизмов, инструментов. Лефевр подчеркивает ведущую роль коммуникации в создании и функционировании социального пространства, оценивая его так: это – «не одна вещь из многих, не продукт среди других продуктов; оно включает в себя вещи-продукты, содержит в себе их *отношения в их сосуществовании и синхронности*: (относительном) порядке и / или (относитель-

ном) беспорядке»<sup>9</sup> (курсив мой – Е. Д.). Подчеркнем еще раз важность аспекта взаимодействия всех агентов в хронотопологической перспективе: у Лейбница пространство – это «*порядок сосуществования*. Пространство – вообще ничто без тел, но оно есть возможность их *размещения*»<sup>10</sup> (курсив мой – Е. Д.), у Бурдые – «структура рядоположенности социальных позиций»<sup>11</sup>.

*Вторая посылка*: типология пространства художественных практик может быть выстроена по различным признакам. Если редуцировать базовые процессы, формирующие пространство в системе художественного высказывания (от театра до изобразительного искусства), к системе координат *горизонтальное / вертикальное*, то различительным маркером будет выступать степень и способы их превалирования в ходе создания и «жизни» арт-объекта. У Вальтера Беньямина горизонтальная плоскость – поле графического, означающего, символического, того, что «содержит знаки», а вертикальная – срез репрезентации, поскольку эта плоскость «содержит предметы»<sup>12</sup>. Традиционное художественное производство образов придерживается этих векторов – театральное и танцевальное действия разворачиваются в горизонтальном, а живопись и архитектура – в верти-

<sup>6</sup> Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб.: Наука, 2000. – 380 с.

<sup>7</sup> Специально на концепте «производства» мы не фокусируемся, это выходит за рамки данного дискурса. Но приведем здесь цитату из А. Лефевра, чтобы обозначить возможную дальнейшую научную интуицию: «Быть может, искусство – как особый вид деятельности – разрушило творение, чтобы заменить его, медленно и беспощадно, продуктом, предназначенным для обмена, продажи и бесконечного воспроизводства». Лефевр, А. Социальное пространство // Неприкосновенный запас. 2010. № 2 (70). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html> (дата обращения: 22.08.2022).

<sup>8</sup> Лефевр, А. Социальное пространство // Неприкосновенный запас. 2010. № 2 (70). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html> (дата обращения: 22.08.2022).

<sup>9</sup> Лефевр, А. Социальное пространство // Неприкосновенный запас. – 2010. – № 2 (70). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html> (дата обращения: 22.08.2022).

<sup>10</sup> Цит. по: Верлен, Б. Общество, действие и пространство. Альтернативная социальная география // Социологическое обозрение. – 2001. – Т. 1. – № 2. – С. 33–34.

<sup>11</sup> Бурдые, П. Физическое и социальное пространства // Бурдые, П. Социология социального пространства. – СПб.: Алетейя; М.: Ин-т эксперимент. социологии, 2007. – С. 49–63.

<sup>12</sup> Benjamin, W. Painting and the Graphic Arts. In Jennings M. (ed.) Walter Benjamin: Selected Writings, 1913–1926. – Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. – P. 82.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

**| Архитектоника перформативного пространства |**

кальном. Перформативные же техники легко нарушают и смешивают эти горизонты.

Другой исходной точкой типологизации социальных / культурных пространств в целом и пространств художественного высказывания, в частности, может быть опора на способ организации процесса репрезентации и сопутствующего ему процесса коммуникации всех причастных. Здесь мы предлагаем выделить четыре основных типа: *проспект*, *площадь*, *сцена*, *зал(а)*. Особняком стоит *алтарь* – тип не столь очевидный, как перечисленные выше, но важный для нашего дискурса. Парадигма социальной коммуникации, характерная для каждого из них, задана его конфигурацией и вытекающими отсюда возможностями.

Так, *проспект* – пространство, в котором организуется *поток*, он укладывается либо в одно генеральное направление движения участников / исполнителей / зрителей, либо в два встречных. Разумеется, возможны частные, точечные субпотoki, но магистрально это, прежде всего, всегда линейный процесс. К этому типу социально-культурных событий относятся все шествия: карнавал, демонстрация, крестный ход. Их смысловая наполненность – художественная, развлекательная, политическая или религиозная – в данном случае не является первостепенным признаком. Способ коммуникации в пределах проспекта будет также носить линейный характер, а репрезентация разворачиваться преимущественно в горизонтальной плоскости. Нарративный месседж в этом случае наименее эффективен, а индекс интерактивности, напротив, высок.

*Площадь*, соответственно, задаст другой способ организации процессов (опять же в целевом отношении различных: политического, экономического или рекреационного характера) – циклический, более вариативный по выбору

траекторий перемещения, менее предсказуемый по итогам в силу открытости системы «площадь» как таковой. Надо отметить, что данный формат легче всего «монтируется» с проспектом и сценой, прямо предполагая их взаимодействие. Репрезентация здесь по преимуществу вертикальная, но в принципе реализуемы практически все варианты.

*Сцена* – наиболее очевидный формат для художественных событий, хотя используемый и в других сферах общественной активности. Представление здесь максимально эффективно и эффектно в силу физических характеристик данного типа пространства и специфики человеческого взгляда как однонаправленного, а человеческого восприятия – как преимущественно линейного и последовательного. Театр вырос из шествия, но сформировался именно как сценический тип искусства, с соответствующими приемами репрезентации (разворачивающейся вертикально) и коммуникации (традиционно без использования интерактивных форм, а значит однонаправленной).

Зала<sup>13</sup> (прибегнем к устаревшей форме слова, чтобы разграничить данный тип с залом театральным) – в нашем случае преимущественно экспозиционные залы музеев, галерей и салонов. Это всегда более о-пределенное, априори жестко ограниченное пространство, в котором вертикальный способ репрезентации превалирует в силу наличия физических вертикальных поверхностей, наиболее эффективный для контролируемого интерактива. Одна из разновидностей организации современных худо-

<sup>13</sup> Зала – пространственный покой, обычно первая комната жилого дома, для приема, собраний, плясок; нарочно устроенная обширная комната для общественных сходбищ или съездов; первая приемная; сборная. Даль В. И. Толковый словарь Даля. 1863–1866  
<https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/238374> (дата обращения: 22.08.2022).



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

**| Архитектоника перформативного пространства |**

жественных пространств – белый куб<sup>14</sup> – предполагает экспонирование именно на фоне белых стен, которые становятся концептуально важной составляющей процесса и выполняют помимо собственно служебной еще и содержательно важную контекстуальную функцию.

*Алтарь* в этой типологии стоит особняком, поскольку эстетические аспекты разворачивающихся там мистерий всегда подчинены сакральной, ритуальной составляющей. Как пространство, принципиально потенциально скрытое от взгляда стороннего наблюдателя, приоткрываемое лишь частично, алтарь обеспечивает максимальный контроль над процедурами репрезентации и коммуникации, наиболее эффективную нарративность при нулевой интерактивности и импровизации.

Данная типология требуется для определения специфики перформативного пространства, поскольку наша гипотеза заключается в том, что оно синтезирует возможности всех обозначенных нами основных типов социально-культурных пространств с соответствующими режимами репрезентации и коммуникации, а его архитектурная целостность обеспечивается максимальной гибкостью связок «вертикальное / горизонтальное», «движение / неподвижность».

**Специфика перформативного пространства / пространства перформанса**

Как мы уже отмечали, «строго говоря, любая культурно-историческая эпоха с позиции архитектурности культуры может быть оценена в качестве переходной. Тем не менее, некоторые периоды отличаются наибольшей аксиологической амбивалентностью, неустойчи-

востью, конфликтностью»<sup>15</sup>. Искусство, как наиболее репрезентативная сфера общественной активности, *вы-являет* и *про-являет* как наиболее явные триггерные точки хронотопов, так и максимально эффективные и эффективные способы их образного осмысления. По степени креативности и притязаниям на онтологические основы искусства перформанс сегодня – это новое прочтение театра античности, новая версия киноискусства эпохи модерна.

Необходимость постоянного пересматривания границ исследования вслед за возникающими полями художественной активности связана с пластичностью и проницаемостью границ жанров, стилей и направлений современного искусства, «вечным возвращением стиля»<sup>16</sup>. Это касается не только перформативных практик, но их – прежде всего. Такой акцент необходим для выделения перформативности как тотальности, создающей не просто метажанровые арт-объекты и арт-события на границах художественных сред, «стремящихся соединить и отождествить искусство и жизнь»,<sup>17</sup> а качественно новый тип пространства. От теоретиков и практиков перформанса требуется «охват других видов искусства» помимо танца как базовой инструментальной формы с целью «создания новых возможностей для осмысления отношений между телами, субъективностями, политикой и движением»<sup>18</sup>.

Как отмечал один из апологетов современного танца Мерс Каннингем, «многие ху-

<sup>15</sup> Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. – СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010. – С. 215.

<sup>16</sup> Меньшиков, Л. А. История культуры как «вечное возвращение» // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2006. – № 2. – С. 116.

<sup>17</sup> Меньшиков, Л. А. Искусство, создающее реальность // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2016. – № 1 (42). – С. 169.

<sup>18</sup> Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 15.

<sup>14</sup> Термин «белый куб» впервые употребил в 1976 году художник и критик Брайан О’Догерти в серии статей в журнале «Артфорум».



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

## | Архитектоника перформативного пространства |

дожники обладают чутьем, которое позволяет им создавать пространство, – в этом пространстве возможно всё; подобным чутьем могут обладать и танцовщики»<sup>19</sup>. Пространственное измерение перформанса предполагает междисциплинарный анализ созданных в этой стилистике художественных объектов (больше или меньше связанных с танцем, традиционно понимаемым преимущественно как движение). Поскольку под социальным пространством понимается сложный ансамбль агентов, идеологий, технологий и форм, можно выстроить исследование в антропологическом, аксиологическом, феноменологическом, культурологическом или искусствоведческом дискурсах. Главное – избежать «пространственной слепоты», «пустоты» (восприятия пространства как пустого), примером которой является, например, «колониальный проект»<sup>20</sup>, разоблачаемый в перформансах «ползаниях» Уильяма Поупа Эла, подробно анализируемых Андре Лепеки<sup>21</sup>.

Архитектонику перформативного пространства мы трактуем, согласно вышеприведенной формуле Лейбница, как «порядок сосуществования и размещения тел» участников и со-участников действия – зрителей. Все процессы взаимодействия – прежде всего, коммуникативного и репрезентативного толка – «нанизаны» на хронотопологические координаты и метафизически / ценностно окрашены. Структурные, динамические и смысловые горизонты синергично создают архитектурное уникальное единство происходящего. Подвижность и текучесть формальных характеристик данного вида социокультурного пространства не дают

ни теоретикам, ни практикам зафиксировать некую каноничность. В этом заключается одна из причин отсутствия хрестоматийного определения перформанса.

Сложный, «живой» пространственно-временной характер перформанса в одном из интервью описывает одна из «икон» данного региона художественной жизни Марина Абрамович: «Перформанс – это момент, когда исполнитель вступает в ментально-физическое взаимодействие с публикой в определенное время. Это не театр. Театр повторится. Перформанс же настоящий. В театре нож не настоящий, кровь не настоящая. В перформансе настоящие кровь, нож и тело исполнителя. Перформанс – это своего рода уникальная форма искусства, которая носит временный характер, приходит и уходит»<sup>22</sup>. *Подлинность*, являющаяся важнейшим ценностным индикатором<sup>23</sup> в сфере художественного, достигается здесь за счет синергии времени и пространства, рождающей, в свою очередь, качественно новое состояние «вещества» и структуры творческого процесса.

В качестве важнейшего модуса существования пространства перформанса следует отметить неустойчивость, антиканоничность, *мерцание* его структурных оснований. Именно поэтому перформанс – не танец и не театр, а разворачивание художественного высказывания в зазоре «между». Одним из примеров может стать «хрестоматийный» (здесь включается по-

<sup>19</sup> Cunningham, M. Space, Time and Dance // Harris M. (ed.) Merce Cunningham: Fifty Years. – New York: Aperture, 1997. – P. 66.

<sup>20</sup> Лепеки, А. Исчерпывающий танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 28.

<sup>21</sup> Там же. С. 142–168.

<sup>22</sup> Марина Абрамович: Что такое перформанс? <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/performanceart/v/moma-abramovic-what-is-performance-art> (дата обращения: 18.08.2022).

<sup>23</sup> См. об этом: Дробышева, Е. Э. Аксиология повседневности: подлинность как ценность // Жизнь культуры и культура жизни: история и современность: монография / Отв. ред. Л. К. Круглова. – СПб.: Изд-во ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова, 2015. – С. 20–26.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

## | Архитектоника перформативного пространства |

стирония) перформанс Марины Абрамович и Улая «Великая стена» (1988). Ивент должен был завершиться заключением брака между танцхудожниками. Однако, поскольку участники ждали разрешения от китайских властей восемь лет, исходная концепция претерпела существенные изменения. Согласно «сценарию», Марина и Улай вышли навстречу друг другу, прошли по Великой Китайской стене запланированное расстояние, но в итоге, попрощавшись, расстались.

Эксперименты с *вертикалью* и *горизонталью* можно рассматривать как основные процедуры производства пространства перформанса. Андре Лепеки подробно анализирует несколько знаковых перформативных ивентов именно в этом ключе – с точки зрения художественных экспериментов с вертикальной и горизонтальной доминантами: «Рисунок / Прямая трансляция» Триши Браун (2003), «Панорамикс» испанского хореографа Марии Ла Рибо (2003) и «ползания» «самого дружелюбного чернокожего художника Америки» по версии «The Friendliest Black Artist in America»<sup>24</sup> Уильяма Поупа Эла. Первые два перформанса разворачивались в «пространстве изобразительного искусства и в диалоге с ним»<sup>25</sup> – в музее и галерее, последний же представляет собой серию ивентов, организованных танцхудожником и его последователями с 1978 по 2009 годы в разных локациях. Все авторы «по-разному подошли к одной проблематике, имеющей место в изобразительном искусстве XX века, – горизонтали», «щекотливой с точки зрения контекста» гендерной или расовой политики<sup>26</sup>. Лепеки отмечает, что впервые вертикальную доминанту перевел в горизонталь Джексон Поллок, пере-

местив в 1947 году холст на пол и тем самым сотворив из него «земную поверхность – пустую территорию»<sup>27</sup>.

Наклоняясь, падая и опускаясь в партерные позиции, буквально танцуя на полу / ползая по неровной ранящей тело земле, танцхудожники символически борются с фаллоцентризмом и логоцентризмом европейской колониаторской культуры. Португальский хореограф Вера Монтеро в перформансе «загадочная Штучка, – сказал Э. Э. Камиингс» (1996) борется с другой доминантой – стратегией *танца-как-движения*: находясь бездвижно в крайне неудобной позиции (стоя на козьих копытах), танцовщица репрезентирует «призрачное присутствие» (см. выше о *мерцании* как модусе перформативности) умершей афроамериканской танцовщицы Жозефины Бейкер. Пафос ее постановки – разоблачение колониалистского взгляда «белого Запада», его стремления «одновременно и к чувственному обладанию, и к систематической жестокости по отношению к колониальному и расовому Другому»<sup>28</sup>.

Для описания специфики функционирования пространства перформанса обратимся к концепту «*производства присутствия*», предложенному Х. У. Гумбрехтом. У него это «всякого рода события и процессы, вызывающие или усиливающие воздействие присутствующих объектов на человеческие тела»<sup>29</sup>. Если мы наделяем значением некую присутствующую вещь, мы образуем представление о том, «чем эта вещь может быть по отношению к нам», в итоге «мы ослабляем то воздействие, которое эта вещь может оказывать на наше тело и чув-

<sup>27</sup> Там же. С. 109.

<sup>28</sup> Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 169.

<sup>29</sup> Один из перформансов Марины Абрамович назывался – «В присутствии художника» (2010 год).

<sup>24</sup> Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 142.

<sup>25</sup> Там же. С. 107.

<sup>26</sup> Там же. С. 108.





Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

## | Архитектоника перформативного пространства |

ственность»<sup>30</sup>. Процедуры *при*-своения и означивания объектов являются базовыми для пространства перформанса. Вещи / объекты являются не интерьерными, создающими контекст дополнениями к тексту, а полноправной частью текста.

Заявление Гумбрехта об основной цели написания его книги может стать определенным манифестом культуры перформанса: «Твердо выступить против склонности современной культуры оставлять и даже забывать всякую возможность отношения к миру, основанного на *присутствии*»<sup>31</sup>. Осцилляция между *культурой присутствия* и *культурой значения*, о которой говорит Гумбрехт, соотносится с нашим выводом о «мерцающей» природе перформанса, специфике его существования *между*: между танцем и театром, между моделями социокультурных пространств, выделенными нами выше, между доминантами репрезентации и означивания (вертикальным и горизонтальным горизонтом, по В. Беньямину), между линейным и циклическим форматами разворачивания действия / текста.

Таким образом, можно резюмировать: мы имеем дело с особой разновидностью культурного пространства, складывающегося в рамках современных синтетических художественных практик – перформативным. Вариативное использование различных алгоритмов репрезентации / коммуникации и конфигураций, характерных для основных пяти типов социокультурных пространств, выделенных нами выше, создает качественно новый тип пространственной организации художественных практик. Микширование приемов и форматов, принципиальная антиканоничность также расширяют

потенциальные возможности данного типа организации межличностного взаимодействия. В связи с этим расширяются также и возможности интерпретаций художественного жеста такого рода, способы их изучения, критики, продвижения и рецепции. Все это позволяет говорить о складывающихся мощном пласте культурных практик и особом регионе исследований в рамках социогуманитарного дискурса. У Андре Лепеки мы находим прямую переключку с нашей типологией социокультурных пространств: «Театральный танец Запада – по мере того, как он в своем стремлении к художественной автономии постепенно выбирал все более и более отвлеченные залы (двор, салон, студия) – следует на уровне теории изучать не просто как кинетический, но и как аффективный проект»<sup>32</sup>.

В рамках концепции архитектоники современного искусства также открываются перспективы новых теоретических векторов, связанных с проблемами антропологии, феноменологии, аксиологии, этики перформанса. Но учитывая, что «интерес к перформансу проявляют представители не только современного искусства, но и политики, рекламы, социальных институций»<sup>33</sup>, в том числе в связи с его потенциалом конструирования социальных пространств с заданными параметрами, можно надеяться на создание междисциплинарных рабочих групп из теоретиков и практиков данного яркого феномена современной социокультурной архитектоники.

<sup>30</sup> Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. – С. 10–11.

<sup>31</sup> Там же. С. 11.

<sup>32</sup> Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 194.

<sup>33</sup> Кривцова, Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ярославль, 2006. – С. 3.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

### Список литературы

Барковская, А. Ю. Социологическая интерпретация категории «социальное пространство» // Вестник Волгогр. гос. ун-та. – 2013. – Сер. 7. Философия. – № 1 (19). – С. 49–55.

Бурдые, П. Физическое и социальное пространства: проникновение и присвоение // Бурдые П. Социология социального пространства. – СПб.: Алетейя; М.: Ин-т эксперимент. социологии, 2007. – С. 49–63.

Вебер, М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения. – Москва: Прогресс, 1990. – С. 602–644.

Верлен, Б. Общество, действие и пространство. Альтернативная социальная география // Социологическое обозрение. – 2001. – Т. 1. – № 2. – С. 26–47.

Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. – 184 с.

Дробышева, Е. Э. Аксиология повседневности: подлинность как ценность // Жизнь культуры и культура жизни: история и современность: монография / Отв. ред. Л. К. Круглова. – СПб.: Изд-во ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова, 2015. – С. 20–26.

Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. – СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010. – 223 с.

Кривцова, Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ярославль, 2006. – 22 с.

Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – 208 с.

Лефевр, А. Социальное пространство // Неприкосновенный запас. – 2010. – № 2 (70). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html> (дата обращения: 18.08.2022).

Меньшиков, Л. А. Искусство, создающее реальность // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2016. – № 1 (42). – С. 169–178.

Меньшиков, Л. А. История культуры как «вечное возвращение» // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2006. – № 2. – С. 115–126.

Парсонс Т. О структуре социального действия. – М.: Академический проект, 2000. – 880 с.

Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб.: Наука, 2000. – 380 с.

Benjamin, W. Painting and the Graphic Arts. In M. Jennings (ed.). Walter Benjamin: Selected Writings, 1913–1926. – Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. – 519 p.

Cunningham, M. Space, Time and Dance. In M. Harris (ed.). Merce Cunningham: Fifty Years. – New York: Aperture, 1997. – 315 p.



Elena E. DROBYSHEVA

| Architectonics of the Performative Space |

Elena E. DROBYSHEVA

Vaganova Ballet Academy  
 2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation  
 Professor; Doctor of Science (Philosophy), Associate Professor  
 ORCID 0000-0002-5713-6756  
 E-mail: pestelena@yandex.ru.

## ARCHITECTONICS OF THE PERFORMATIVE SPACE

The article analyzes the specifics of the performance space as a leading-edge type of socio-cultural space. It is noted that over a century of its development in the field of predominantly European culture, performativity as a mode of artistic life has gradually gained its strength. As a result, a bizarre ornament was formed from the varieties of its manifestations: 1) performing arts, 2) performance art itself, and 3) performative elements in the widest possible field of social practices from everyday life to the media. The study unfolds in the conceptual field of spatial socio-humanitarian discourse. With the help of structural and typological methods, a typology of sociocultural spaces is developed from the perspective of organizing representation and communication procedures. An intermediate conclusion is made about the architectonic influence of the spatial-organizational configuration on the specifics of these processes. As the main types of socio-cultural spaces, it is proposed to consider the avenue, the square, the stage, the hall and the altar. With the help of the method of phenomenological reduction, a special kind of cultural space is singled out and analyzed – performative – which is produced within the framework of modern synthetic artistic practices. It is concluded that a qualitatively new type of spatial organization of artistic performance practices involves the use of

various representation and configuration algorithms that are characteristic of the five main types mentioned above. The mixing of horizontal and vertical methods of representation, as well as linear and cyclic formats for unfolding a performative action, expands the potential possibilities of this kind of space. In this regard, the possibilities of interpreting the artistic gesture are also expanding. In addition to the actual sphere of art, performance intertwines on related areas of public life – from advertising and social practices of everyday life to education and politics. Due to the socially-constructive potential of performance, the influence of this phenomenon can be extrapolated in the broad sense of the word to the entire cultural space. Such a research conclusion finds its conceptual confirmation in the discourse of architectonics, which includes an analysis of the genetic-dynamic, structural-functional and value-metaphysical aspects of the existence of a particular cultural phenomenon.

**Key words:** architectonics of contemporary culture; contemporary art; typology of sociocultural spaces; performativity; performance; performative space.

### References

Belenkova, K. S. (2013). Vliyanie znakovogo- Bar-kovskaya, A. Yu. (2013). Sociologicheskaya interpretaciya kategorii «social'noe prostranstvo» [Sociological interpretation of the category «social space»]. *Vestnik*



Elena E. DROBYSHEVA

## | Architectonics of the Performative Space |

*Volgogr. gos. un-ta. Ser. 7. Filosofiya*, 1 (19). 49–55. (In Russian).

Burd'e, P. (2007). Fizicheskoe i social'noe prostranstva: proniknovenie i prisvoenie [Physical and social spaces: penetration and appropriation]. *Aletejya*; Publ. house of institute of Experimental Sociology. (In Russian).

Veber, M. (1990). Osnovnye sociologicheskie ponyatiya [Basic sociological concepts]. *Progress*. (In Russian).

Verlen, B. (2001). Obshhestvo, dejstvie i prostranstvo. Al'ternativnaya social'naya geografiya [Society, action and space. Alternative social geography]. *Sociologicheskoe obozrenie*, 1, 2. 33–34. (In Russian).

Gumbrecht, X. U. (2006). Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhetsya peredat' znachenie. [Presence Production: What a Value Cannot Convey]. *New literary review*. (In Russian).

Droby'sheva, E. E'. (2015). Aksiologiya povsednevnosti: podlinnost' kak cennost' [Axiology of everyday life: authenticity as value] In *Zhizn' kul'tury i kul'tura zhizni: istoriya i sovremennost'*. Publ. house of GUMRF. 20–26. (In Russian).

Droby'sheva, E. E'. (2010). Arhitektonika kul'tury: opyt kul'turfilosofskoj refleksii [Architectonics of culture: the experience of cultural philosophical reflection]. Publ. house of SPbGUSE. (In Russian).

Krivcova, Yu. V. (2006). Performans v prostranstve sovremennoj kul'tury'. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvedeniya [Performance in the space of modern culture. PhD Thesis in art history]. Yaroslavl. (In Russian).

Lepeki, A. (2021). Ischerpy'vaya tanecz. Performans i politika dvizheniya [Exhausting the dance. Performance and Movement politics]. *Art Gid*. (In Russian).

Lefevr, A. (2010). Social'noe prostranstvo [An inviolable reserve]. *Neprikosnovennyj zapas*, 2 (70). <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html/> (Retrieved September 7, 2021).

Men'shikov, L. A. (2016). Iskusstvo, sozdayushhee real'nost' [Art that creates reality]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, 1 (42). 169–178. (In Russian).

Men'shikov, L. A. (2006). Istoriya kul'tury' kak «vechnoe vozvrashhenie» stilya [Cultural history as an «eternal return» of style]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya*, 2. 115–126. (In Russian).

Parsons, T. (2000). O strukture social'nogo dejstviya [About the structure of social action]. *Academic Project*. (In Russian).

Habermas, Yu. (2000). Moral'noe soznanie i kommunikativnoe dejstvie [Moral consciousness and communicative action]. *Publ. house Science*. (In Russian).

Benjamin, W. (1996). Painting and the Graphic Arts. In Jennings M. (ed.) *Walter Benjamin: Selected Writings, 1913–1926. The Belknap Press of Harvard University Press*.

Cunningham, M. (1997). Space, Time and Dance. In Harris M. (ed.) *Merce Cunningham: Fifty Years. Aperture*.

