

ПЕРФОРМАНС КАК СОВРЕМЕННЫЙ РИТУАЛ

Рассматривается современный феномен культуры и искусства — перформанс. Цель данной работы — определение места перформанса в системе культуры. Выделяются такие аспекты, как зарождение темы перформанса, перформативные черты в культуре, связь современных практик и ритуала, отличие перформанса от традиционных видов искусства. Уделяется внимание предпосылкам оформления перформанса как явления. Теоретической базой послужили труды ученых Э. Фишер-Лихте, В. Тэрнера, В. С. Цукермана, Л. В. Деминой и др. Используются методы: обобщения, сравнения, диалектический, историко-логический. Основные выводы исследования: определено, что перформанс находится в смысловой близости с ритуалом, отмечены перформативные черты в современной культуре, выявлены условия формирования «перформативного поворота» в культуре, связанные с возникновением культурных инноваций как особенностей современного искусства.

Ключевые слова: перформанс, перформативность, событие, танец, ритуал, миф, искусство

Для цитирования: Фомченко, Е. В. Перформанс как современный ритуал / Е. В. Фомченко // Вестник культуры и искусств. — 2019. — № 4 (60). — С. 94–102.

В условиях глобализации, трансформации духовных ценностей в культуре, переживающей критические моменты, складываются новые формы выражения. Усложнение и насыщение зрелищностью произведений искусства, усиление эстетических свойств приводят к угасанию их информативной и регулятивной составляющих, к рафинированности искусства и потере аутентичности. Налицо проявление трансформации, перехода современной культуры в другое качество. «В критические моменты перехода из одного статуса или состояния бытия в другое ощущается необходимость обновления циклов развития путем приведения их в контакт с невидимым миром теней, сил и неведомым самодостаточным существом, стоящим за ними» [8, с. 19]. Описание ритуала может пригодиться при анализе некоторых современных общественных и культурных процессов.

Ритуал, по мнению В. Тэрнера, облегчал в традиционном обществе адаптацию к новому. Поставив сначала узкую цель — из-

учение социальных конфликтов в племенных африканских обществах, Тэрнер пришел к выводу, что в каждом обществе присутствует «социальная драма», которая, достигнув кульминации, регулируется ритуалом. «Где бы ни найти циклическую социальную Систему, — говорит Тэрнер, — там же непременно будет найдена и социальная драма... А там, где есть социальная драма, там с полной вероятностью могут присутствовать ритуал или церемониальные институты восстановления» [Там же]. Социальной системой традиционного общества являлась община, в которой ритуал функционировал, достигая своей цели. Община выступала социальным институтом, где жрецам или волхвам отводилась активная роль. Таким образом, в природе ритуала мы выделяем первый, наиболее значимый, побуждающий фактор — конфликтную ситуацию, «социальную драму» [8] или кризис.

Ритуал — это система четких взаимосвязанных действий сакрального характера, направленных на преодоление конфликта,

кризиса или ситуации, связанной с переходом человека, природы в новый статус или состояние; это способ регуляции и адаптации в природе и обществе. Отметим два важных регулирующих фактора ритуала — коммуникативность и событийность (в значении ‘пребывание вместе, в одно время’ [7]).

Ритуал был тесно связан с мифологическим мышлением. К.-Г. Юнг выделял архетипы как наследственные элементы, складывающиеся на основе коллективного исторического опыта, присутствующие на уровне индивидуального бессознательного каждого человека. Связанные тесным образом с архетипами, субъективные переживания выражаются символически в мифологических мотивах и архетипических образах: «...архетипы есть психические инстинкты человеческого рода... Инстинкты и архетипы тесно связаны между собой, и эта связь в общем виде может рассматриваться как взаимодействие разума и тела» [1, с. 46].

Существуют различные точки зрения на соотношение мифа и ритуала. А. Н. Афанасьев, Я. Гримм, Э. Тейлор — представители мифологической школы — признавали главенство мифа над ритуалом, в то время как французский ученый А. Ван Геннеп, англичане У.-Р. Смит, Дж. Фрэзер, Р. Маррет придерживались мнения о первичности ритуала. В настоящее время и миф, и ритуал, как правило, рассматриваются как равноправные.

В процессе ритуала «раскачивается энергетика бессознательного, в результате чего большее число людей вовлекается в общее небытовое состояние» [11, с. 190]. Выделим еще один признак ритуала — связь с коллективным бессознательным.

Ритуал выступал как социальный процесс. В находящемся в нестабильном состоянии обществе через «лиминальность» [8] с большей эмоциональностью утверждались нетленные ценности, формировалась заново структура общества, менялось отношение к природе, осуществлялась связь людей друг с другом, снималось социальное перенапряжение.

Понятиями *обряд* и *ритуал* принято называть традиционную обрядовую практику.

В работах А. К. Байбурина, Л. В. Деминой они употребляются как синонимы [3]. С течением столетий ритуал, набирая силу, превращался в обряд, теряя магические свойства, порождая традицию. А. Ф. Некрылов считал, что праздник находился в оппозиции к традиции, способствуя ее развитию и обогащению. К. Касьянова выражала точку зрения, что обряд создавал праздник. И. М. Снегирев утверждал (1937 г.), что праздник выражал свободу от будничных трудов, упразднение, соединенные с весельем и радостью [3]. Принимая во внимание целостную форму древнего мифологического сознания, подчеркнем, что ритуалы, обряды и праздники находились в смысловой близости.

Считая, что процессы культуры нужно рассматривать в динамике, Виктор Тэрнер занимался изучением ритуалов. Наблюдая за народом ндембу в Замбии, автор достаточно полно исследовал культурный и исторический контекст ритуальной символики, что позволило его выводам выйти за рамки культурных границ этого народа. «Символы ритуала имеют синтезирующий характер, объединяя в себе разнородные и логически несовместимые идеи» [12, с. 15].

Изучая ритуалы в традиционных обществах, Тэрнер считал целесообразным говорить о ритуалах в индустриальном социуме, не только сакральных, но и секулярных. Обнаруживая сходство с ритуалом и зрелищем, Э. Фишер-Лихте ставит вопрос, уместно ли заявлять трансформации ритуала и зрелища в художественный перформанс как современное культурное явление?

Зарождение темы перформанса можно проследить в концепции коллективных представлений Э. Дюркгейма, сформулированной в работе «Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии» 1912 г., исследовании ритуалов Виктора Тэрнера, социальной драматургии Ирвина Гофмана, где *performance* является опорной категорией [6].

Термин *перформативный* ввел Джон Л. Остин в рамках курса лекций «Как производить действия при помощи слов», прочи-

танного в Гарвардском университете в 1955 г. Им был сделан вывод, что речь обладает силой, преобразующим действием и способна породить изменения в мире. Первоначальное понятие *перформаторный* (*performatory*), образованное от глагола *to perform* ('представлять, осуществлять, исполнять'), было изменено на *перформативный*. Остин считал, что для достижения высказываниями своей цели необходим ряд других институциональных и социальных условий: сообщество как адресат, атмосфера и др. Тем самым перформативные высказывания, сообщая о действиях, совершают их, создавая социальную действительность. Специализируясь на речевых действиях, ученый не исключал применения перформативности к физическим действиям.

С 1970-х гг. появилось изучение речи как перформанса в лингвистике, затем оно было дополнено изучением физического действия, сформировались кинесиология (теория движений) и семасиология (теория знакового движения).

Потеряв свое исключительное значение в философии языка в связи с разработкой теории речевых актов, понятие перформативности получило развитие в философии и теории культуры в 1990-е гг. Примерно до 1980-х культурные феномены рассматривались с позиции текста (культура как текст) и его прочтения. Смена перспективы открыла для многих исследователей новый независимый подход в связи с изучением перформативных черт культуры, специфического характера действий и событий в области культуры, возникла метафора *культура как перформанс*, что повлекло пересмотр понятия, разработку концепции, включающей в себя анализ телесных действий.

Джудит Батлер в статье «Перформативные акты и гендерная конструкция: эссе по феноменологии и теории феминизма» (1988) понятие *перформативность* использует применительно к телесным действиям, смещая фокус с речевых актов, и определяет его «авторереферентным» и «формирующим действительность», как и Остин [9, с. 47].

Многосторонний подход американского культуролога, социолога и режиссера Ричарда Шехнера (1983 г.) позволил раскрыть тему перформанса глубже благодаря сравнению разных исполнительских традиций, структурному анализу представлений, выявлению их социальной функции. Понимая перформанс как живое действие, совершаемое в повседневной жизни, он относил этот новый тип искусства к антропологической теории и практике.

Эрика Фишер-Лихте, немецкий театровед, в начале 1960-х отметила в искусстве западных стран переход, процесс стирания границ между различными видами искусства, заявленный художниками, искусствоведами, художественными критиками и философами. Этот переход к исследованию культуры как перформанса она охарактеризовала «перформативным поворотом», повлиявшим не только на развитие искусства, но и создавший толчок к появлению новых художественных жанров (акционизм, перформанс-арт, боди-арт, «живопись действия»). В 1996 г. Э. Фишер-Лихте вводит новый, основополагающий термин театроведения — *перформативность*. Выделяет основные характеристики современной театральной практики:

- отказ от концепции театра как инструмента отражения;
- переход от традиционного понятия спектакля как интерпретации драматического текста — к перформансу, от концепции произведения искусства (артефакта) — к концепции «экшена» (action, Action);
- приоритет знаковости и визуальности сценического события;
- обмен функциями между зрителями и актерами [9, с. 12].

Книга «Эстетика перформативности» (итог ее десятилетней работы) вышла в 2004 г. на немецком языке. Исследование основано на достижениях режиссеров-теоретиков Мейерхольда и Эйзенштейна, по мнению которых постановка происходит только как событие между актерами и зрителями. Э. Фишер-Лихте в центр внимания вводит взаимодействие актера и зрителя, их одно-

временное со-присутствие, различные формы совместного созидательного действия, обмен ролями. Особое внимание уделено таким факторам, как пространство и время, телесность участников, атмосфера. Также театровед определила характерные черты перформанса: виды искусства принимают форму спектакля; вместо артефакта создаются события, т. е. осуществляется замена произведения событием; благодаря действиям различных субъектов — художников и зрителей — происходит взаимообмен ролями.

Опираясь на труд В. Тэрнера «Символ и ритуал», мы считаем, что истоки перформанса как современного явления культуры целесообразно искать в ритуалах, обрядах и обрядовых действиях.

В системе ритуала исследователь выделяет четыре аспекта:

- символический — ритуалы состоят из символов, символ — «мельчайшая единица ритуала, сохраняющая специфические особенности ритуального поведения... элементарная единица специфической структуры в ритуальном контексте» [8, с. 22];

- ценностный — передается информации о ценностях, мировоззрении, иерархии;

- теллический — ритуал выступает как система целей и средств, иногда не имеющих религиозного значения;

- ролевой — ритуал выражается во взаимодействии различных социальных статусов и положений.

В настоящее время перформанс возможно описать с позиции этих аспектов, дополнив чертами, которые появлялись и развивались в культуре в разное время, под влиянием определенных исторических, социальных событий, накладываясь на ритуал, создавали культурную инновацию — перформанс. Данные черты определим как перформативные.

Символический аспект. Обладая эстетическим свойством, перформанс включает в себе выразительность, знаковость или символичность. В рамках герменевтической и семиотической концепции эстетики все элементы художественного произведения рассматриваются как знаки. Соотношение между субъектом и объектом, наблюдателем и

предметом наблюдения, зрителем и актером, телесно-материальным и знаковым аспектом в перформансе, являющееся основополагающим как для эстетической теории герменевтики, так и для эстетической теории семиотики, определяется заново [9, с. 28].

Ценностный аспект. Перформанс создается для того, чтобы донести ценности, смыслы, определенную точку зрения или мировоззрение до присутствующих.

Теллический аспект. Перформанс — это целенаправленный процесс, осознанное действие, событие с участием людей, входящих в него со своими намерениями, целями, мотивами, представлениями.

Ролевой аспект. В перформансах проигрываются роли, сценарии воображаемых и реальных событий. Речь идет как об исполнении, так и о представлении себя, своего сообщества. Не только музыку, танец, театр разных направлений, ритуал, церемониал, но и публичное поведение, повседневное общение, памятные мероприятия, манифестации, городские праздники, карнавалы, флеш-мобы можно отнести к формам перформанса [6, с. 728]. Признаком перформанса как действия, где встречаются исполнители и зрители, является разделение на действующих и наблюдающих, их взаимоотношения, а также обмен ролями.

В системе перформанса необходимо выделить дополнительные черты по отношению к ритуалу.

Событийность и фиксация. Переместив акценты с произведения как готового продукта, необходимо отметить важную черту перформанса — замену «произведения событием» [9, с. 39]. Событие, соединяя в себе перформативные черты, несет определенный заряд, создавая инновацию. Перформанс отказывается от произведения в пользу уникального события, происходящего лишь один-единственный раз, в связи с чем возникает проблема фиксации. Перформанс, как и спектакль, и ритуал, не поддается ни фиксации, ни воспроизведению в силу своего мимолетного характера, он происходит между действующими лицами, актерами и зрителями, это результат совместной деятельно-

сти, это событие. По нашему мнению, слово *событие* является наиболее точным синонимом, а событийность — одним из основных критериев перформанса.

Пространство и время. Для осуществления перформанса наиболее важны место и время, т. е. где и когда происходит событие. Во время этого произведения процесса создаются и воспринимаются синхронно в одном и том же месте не для того, чтобы понять перформанс, а чтобы пережить его и разобраться с чувственным опытом, не поддающимся логическому анализу [9, с. 27]. Связь с кризисом или социальным конфликтом, как и в ритуале, обнаруживается при введении определенных ограничений, регулирующих какой-либо конфликт.

«Опыт лиминальности» [9] — нахождение в пограничной ситуации, получение особого опыта. Последствия этого опыта — изменения, происходящие со зрителем, — по мнению Фишер-Лихте, являются преобразующей силой перформанса. Понятие лиминальности как переходного порогового этапа в ритуалах ввел В. Тэрнер в процессе своих исследований. Фишер-Лихте, говоря о сходстве и различии ритуала и перформанса, замечает, что последний вызывает процесс трансформации как в исполнителе, так и в зрителе, но не приводит к смене статуса и идентичности, что свойственно ритуалам.

Идентификация. Связана с вопросами власти и наследия относительно принадлежности перформанса. В данном случае уместно выделить особенность принадлежности перформанса и автору, и художнику, и зрителю (вследствие процесса взаимообмена ролями и невозможности предварительного прогнозирования его ответной реакции). Таким образом, перформанс можно определить как постоянный незавершенный процесс в связи с многообразием потенциальных сценариев, зависящих от ответной реакции и вовлечения присутствующих в действие. Художник намечает сценарий, направляет действие, но завершение процесса зависит от присутствующих.

Телесность. Перформанс — результат совместной деятельности, взаимодействие фи-

зических тел исполнителя и зрителя. Целью является не создание некоего артефакта, а использование в качестве рабочего материала собственного тела, в определенных случаях — трансформация его на глазах зрителей (например, перформанс «Уста святого Фомы» = *The lips of Thomas*, показанный в галерее Инсбрука в 1975 г. художницей Мариной Абрамович). В ритуалах телесность выражалась также через различные комбинации взаимодействий: жрецов и членов общины, жрецов и природных стихий, в актах жертвоприношений и т. д.

Отношения между телесно-материальным и знаковым, субъектом и объектом, означающим и означаемым. Данные виды связей влияют на интерпретацию произведения зрителем.

Коммуникация. Перформанс, как и ритуал, сплачивает, объединяет, солидаризирует, выступая способом взаимовлияния. Появляется тенденция формирования сообщества как противопоставление индивидуализму — продукту индустриального общества. «Объединяя актеров и зрителей в сообщество, создатели спектакля стремились дать участникам возможность пережить то, что в рамках индустриального общества было им недоступно, и тем самым инициировать процесс трансформации» [9, с. 95].

Дихотомические пары. Э. Фишер-Лихте выделяет дихотомические пары понятий как оппозиции, отмечая, что «основой этих оппозиций является якобы непреодолимое, стабильное, дихотомическое соотношение между визуальным восприятием и физическим контактом» [9]:

- визуальное восприятие — прикосновение;
- публичная сфера — частная сфера или публичность — интимность;
- дистанция — близость;
- иллюзия — реальность.

Атмосфера. На первый план выходит не игра актеров, так как ее зрители могут не видеть, а создание определенной атмосферы, где все категории подчинены друг другу, складываясь определенную цепочку ответной реакции присутствующих. В ритуа-

лах для создания и поддержания атмосферы использовались речевые формулы, тембр голоса, музыкальные инструменты, специальная атрибутика, природные ресурсы, травы, благовония. В перформансах создание определенного эмоционального настроения происходит не только посредством музыки, движений, костюмов, декораций и т. д. Например, в хоровом театре А. Шлеефа в результате появления определенной энергии, циркулирующей в зале, и степени восприимчивости актеров и зрителей к этой энергии отмечено возникновение сообщества [9]. У Г. Нитча и Р. Шехнера условием рождения сообщества выступали совместные действия актеров и зрителей.

Спектаклярность, зрелищность, театральность — основные и универсальные задачи любого представления как способа воздействия на зрителя, общество.

Говоря о сходстве древних ритуалов и современных практик, можно заметить, что представления о перформансе сохраняют категории представлений мира реального и мира воображаемого, исполнителя и зрителя. Но в контексте взаимосвязи категорий они выходят за пределы обыденного восприятия, размывая четкие границы. Перформанс, как и ритуал, — прежде всего действие, автореферентное и формирующее действительность, это событие, коммуникативный процесс, способ взаимосвязи присутствующих, в данном случае актеров и зрителей, создание атмосферы, определенного эмоционального настроения посредством музыки, голоса, движений, костюмов, декораций. Переход за пределы восприятия, духовное преображение, переживание «опыта лиминальности» — признаки и цель успешного представления (перформанса).

По мнению Юнга, выражая фундаментальные психические состояния в ритуале, люди могут бессознательно и спонтанно его создавать в случае отсутствия, поскольку он связан с выражением наиболее важного и фундаментального психического содержания. Воздействие на бессознательное прослеживается и в перформансе. Согласно разделению «психического аппарата лич-

ности» на сферы сознательного (Я), предсознательного (Сверх-Я) и бессознательного (Оно), по З. Фрейду, тенденцию подсознательного возвращения к ритуалам и мифам иллюстрирует перформанс. Разрушение принципов искусства, смешение жанров выступают как нарушение табу, попытка воздействия на Сверх-Я, т. е. признак обращения к бессознательному, где сосредоточена энергия душевных импульсов и влечений. Реализация влечений возможна при взаимодействии человека с внешним миром, где кроется возможность конфликта индивида с реальностью.

Создавая современный миф, являющийся дополнением, расшифровкой ритуала, перформанс выступает способом влияния на бессознательное, меняя действительность как на физическом, телесном, так и на ментальном, психологическом уровнях.

Принимая во внимания тот факт, что перформанс охватывает различные виды деятельности, мы относим его к форме или способу трансформации не только определенного вида или видов искусства, но и других социальных практик, составляющих культуру в целом. В перформансах прослеживается чередование или смешение жанровых видов и нарушение жанровых условий.

Определив, что в основе современных социальных и культурных явлений в определенной степени лежит какой-либо кризис, социальная драма или конфликтная ситуация, перформанс, как и ритуал, выступает регулятором, способом решения, попыткой преодоления данного кризиса: простая форма современных культурных практик, вбирая в себя больше смысла, становится многозначной и более глубокой. Сложная форма профессионального искусства ограничивается конкретной миссией, смысл которой легко читаем. Тем самым современные практики на тенденции усложнения в профессиональном искусстве отвечают упрощением, на прогрессивное развитие — развитием регрессивным, приближаясь к первобытной форме ритуала. Можно сделать вывод о том, что природа новых форм искусства — это обнаружение и фик-

сация определенного кризиса в культуре и попытка воздействия на него.

Обнаруживаемый кризис в культуре предполагает поиски решений и способы снятия напряжения. Тенденция «перформативного поворота» в культуре как способ выхода из кризиса выражается в стремлении повлиять на мировоззрение человека, подключив инстинкты и бессознательные проявления, в основе которых лежат архетипы, сны, мифы. Возможность установления связи с публикой для изучения реакции, построение «аутопоэзиса», преодоление дистанции между зрителем и искусством, формируют новую систему взаимоотношений в культуре. Протест против элитарности культуры выражается в отказе от следования правилам и канонам, обращении к архетипическим образам, мифам, ритуалам и обрядам, доступным для восприятия каждому, в установлении связи с уровнем бессознательного, заложенным в структуре мозга, и использовании приема аутентичности.

Трудности в попытках классификации, отнесения к определенному виду или жанру искусства связаны с тем, что «...эти понятия просто не срабатывают при оперировании новыми категориями, к которым обратились художники, так появляются явления, и одно из них — перформанс... Таким образом, современное искусство — не объединение новых течений (как утверждает во многих источниках), а постоянное креативное усилие, происходящее из-за стремления освободиться от традиционной понятийной оценочности, интеллектуальной нагруженности, привычного музеефицирования искусства, преодоления зашоренности массовой культурой...» [2].

Ю. Гниренко в своем исследовании «Перформанс как явление современного отечественного искусства» в модернизме и авангарде XX в. замечает исчезновение объекта искусства сначала как предмета репрезентации, а потом и как материальной составляющей искусства. Перформанс — одна из форм искусства действия, воплощение художественных идей, исключая пластическую фиксацию [Там же]. Необходимо

отметить важную черту перформанса — замену «произведения событием» [9, с. 39]. Искусство отказывается от формы в пользу явления, события. Соединяя в себе перформативные черты, событие несет определенный заряд, создавая инновацию в культуре. Перформативное действие противопоставляется материальному оформлению произведения, где активная роль отводится художнику как создателю коммуникаций. Перформанс, как и ритуал, — это социальный процесс.

Детерминация видов искусства законами и предписаниями приводит к возникновению различных форм трансформации, выходящих за рамки вида искусства. Интерпретируя прошлое и настоящее, перформанс представляет собой форму трансформации искусства и попытку актуализации действительности; таким образом, через мимезис происходит адаптация к новому, социальным переменам, связанным с развитием цивилизации. Поэтому понятием *перформанс*, не укладывающимся в жесткие рамки вида искусства, определяют также действия, не подходящие под данную категорию. Это скорее современная регулятивная тенденция в культуре, распространяющаяся на различные виды искусства и современные практики.

В. С. Цукерман в статье «Новый этап одомашнивания культуры или отрицание отрицания» обозначил, что в середине XX в. в разных странах и с разной степенью интенсивности возникло явление, получившее название одомашнивание культуры [10, с. 76]. Развитие техники позволило приобщиться к культурным благам у себя дома, в условиях повседневного быта. В результате отмечается действие закона отрицания отрицания, суть которого заключается в том, что культура возвращается к первоначальному этапу своего существования. Функционируя на качественно новом уровне, как и на стадии развития первобытного общества, культура не только не отделена, но и включена в быт человека. Рост технических возможностей: появление домашнего кинотеатра, театра, домашней библиотеки и т. д. — доказа-

тельство влияния данной тенденции. Исчезновение сельской, городской художественной самодеятельности — следствие расширения технических возможностей цивилизационного развития. В результате процесса демократизации культура становится доступной: ее потребление осуществляется в рамках повседневного времяпровождения человека, т. е. происходит возврат на качественно новом уровне к древним формам культуры. Но одомашнивание культуры, замечает В. С. Цукерман, снижает качество восприятия по причине отсутствия определенной атмосферы, характерной для «живого» концерта или спектакля, протекающего в реальном времени.

Перформанс — это современная тенденция, связанная с трансформацией различных видов искусства и других социальных практик; это творческая инновация, вносящая перформативные черты, имеющие онтологическое сходство с ритуалом и древними обрядовыми практиками, регулирующими кризис, в культуру. Перформанс — это бессознательное возвращение к мифам, иллюстрирующим современный ритуал. Проводя аналогию с ритуалом и обнаруживая кризис в современной системе культуры и искусства, определенную «социальную драму», можно сделать вывод, что реакцией и культурным ответом на данную тенденцию выступают новые формы трансформации искусства и социальных практик.

1. Аналитическая психология : словарь (с англ. и нем. эквивалентами) : учеб. пособие для доп. образования / сост. и авт. В. В. Зеленский. — Санкт-Петербург : Б.С.К., 1996. — 322 с.
2. Гниренко, Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства / Ю. Гниренко // Библиотека электронной литературы в формате fb2. — 2014. — URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gnirenko-yuliya/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otchestvennogo-iskusstva/3> (дата обращения: 10.09.2019).
3. Демина, Л. В. Народное музыкальное творчество : свадебный обряд славян Тюменской области : учеб. пособие для студентов музыкальных вузов /

- Л. В. Демина. — Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2009. — 240 с. : нот.
4. Романова, К. С. Перформанс в повседневной жизни / К. С. Романова // Дискурс-Пи. — 2014. — № 1 (14). — С. 15–18.
5. Рыбаков, В. В. Перформанс как способ проблематизации присутствия / В. В. Рыбаков // Международный научно-исследовательский журнал. — 2016. — № 11-1 (53). — С. 159–163.
6. Рыжакова, С. И. Performance studies: концепция и исследовательские подходы / С. И. Рыжакова, И. Е. Сироткина // Обсерватория культуры. — 2016. — Т. 13. — № 6. — С. 726–735.
7. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля : Толковый словарь Даля онлайн / В. И. Даль. — 2007–2017. — URL: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=38324> (дата обращения: 15.09.2019).
8. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер ; сост. и авт. предисл. В. А. Бейлис. — Москва : Наука : Главная редакция восточной литературы, 1983. — 277 с.
9. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. — Москва : Play&Play : Канон-плюс, 2015. — 375 с.
10. Цукерман, В. С. Новый этап одомашнивания культуры или отрицание отрицания / В. С. Цукерман // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2013. — № 2 (34). — С. 75–78.
11. Юнг, К.-Г. Психологическое и искусство : пер. с англ. / К.-Г. Юнг, Э. Нойманн. — Москва : Рефл-бук : Ваклер, 1996. — 304 с.
12. Fortes M., Dieterlen G. 1965. African Systems of Thought : studies presented and discussed at the third International African Seminar in Salisbury, December, 1960. London : Oxford University Press. 392 p. — На англ. яз.
13. Schechner R. 1988. Performance Theory. NewYork ; London : Routledge. 428 p. — На англ. яз.
14. Turner V. W. 1975. Revelation and Divination in Ndembu Ritual. Ithaca ; London : Cornell University Press. 179 p. — На англ. яз.

Получено 01.10.2019

E. Fomchenko

Postgraduate Student
(24.00.01),
Tyumen State Institute of Culture
E-mail: helenshape@mail.ru

Performance as a Modern Ritual

Abstract. The article deals with the problem of modern phenomenon of culture and art – performance. The aim of this study is to determine the place of the performance in the system of culture. Such aspects as the origin of the performance theme, performative features in culture, the relationship of modern practice and ritual, the difference between the performance and traditional arts are emphasized in the article. Special attention is given to the prerequisites of the performance design as a phenomenon.

The author relied on the works of such scientists as: E. Fischer-Lichte, W. Turner, V. S. Tsukerman, L. V. Demina, etc. The following methods were used: generalization, comparison and also dialectical, historical and logical once.

The main conclusions of the study are: it was determined that performance is in semantic proximity with ritual. The performative features in modern culture are marked. The conditions of “performative turn” formation in culture associated with the emergence of cultural innovations as features of modern art are revealed.

Keywords: performance, performativity, event, dance, ritual, myth, art

For citing: Fomchenko E. 2019. Performance as a Modern Ritual. *Culture and Arts Herald*. No 4 (60): 94–102.

References

1. Analiticheskaya psikhologiya: slovar' [Analytical psychology: dictionary]. 1996. Comp. and written by V. V. Zelenskii. St. Petersburg : B.S.K. 322 p. (In Russ).
2. Gnirenko I.U. Performance as a phenomenon of contemporary Russian art. *Biblioteka elektronnoy literatury v formate fb2* [Library of electronic literature in fb2 format]. Available from: <https://litresp.ru/chitat/ru/G/gnirenko-yuliya/performans-kak-yavleniye-sovremennogo-otechestvennogo-iskusstva/3>. (In Russ).
3. Demina L. 2009. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo : svadebnyy obryad slavyan Tyumenskoy oblasti [Folk music: wedding rite of the Tyumen region Slavs]. Tyumen' : RITS TGAKI. 240 p. (In Russ).
4. Romanova K. 2014. Performance in everyday life. *Diskurs-Pi* [Discourse-Pi]. No 1 (14) : 15–18. (In Russ).
5. Rybakov V. 2016. Performance as a way to problematize presence. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal* [International research journal]. No 11-1 (53) : 159–163. (In Russ).
6. Ryzhakova S., Sirotkina I. 2016. Performance studies: concept and research approaches. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of culture]. No 6. Vol. 13 : 726–735. (In Russ).
7. Tolkovyy slovar' zhivago velikorusskago yazyka Vladimira Dalya : Tolkovyy slovar' Dalya onlayn [Explanatory dictionary of the living great Russian language of Vladimir Dahl : Dahl explanatory dictionary online]. Available from: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=38324>. (In Russ).
8. Terner V. 1983. Simvol i ritual [Symbol and ritual]. Moscow : Nauka : Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury. 277 p. (In Russ).
9. Fisher-Likhte E. 2015. Estetika performativnosti [The aesthetics of performativity]. Moscow : Play&Play : Kanon-plyus. 375 p. (In Russ).
10. Tsukerman V. 2013. New stage of domestication of culture of denial law. *Herald of Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. No 2 (34) : 75–78. (In Russ).
11. Jung, C.-G., Neumann E. 1996. Psichoanaliz i iskusstvo [Psychoanalysis and art]. Moscow : Refl-buk : Vakler. 304 p. (In Russ).
12. Fortes M., Dieterlen G. 1965. African Systems of Thought : studies presented and discussed at the third International African Seminar in Salisbury, December, 1960. London : Oxford University Press. 392 p. (In Eng).
13. Schechner R. 1988. Performance Theory. NewYork ; London : Routledge. 428 p. (In Eng).
14. Turner V. W. 1975. Revelation and Divination in Ndembu Ritual. Ithaca ; London : Cornell University Press. 179 p. (In Eng).

Received 01.10.2019