

зовать масштабные сценические постановки, в которых синтезированы разные виды искусства.

В настоящее время активно используются новые медиатехнологии, которые обеспечивают диалогичность и интерактивность церемоний открытия непосредственно во время проведения мероприятия, а также до и после его проведения. Театрализованные представления становятся все более разнообразными и в большей степени развлекательными.

---

1. Леонтьева, Н. С. Олимпийские церемонии 1896–1936 гг.: особенности возникновения и развития / Н. С. Леонтьева, М. В. Коренева, О. В. Шпырня // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2021. – № 469. – С. 151–155.

2. Скороходов, Н. М. Эволюция идей Олимпизма / Н. М. Скороходов // Вестн. ТГУ. Гуманитарные науки. – 2005. – № 3 (39). – С. 117–120.

3. Olympic Charter. In Force as from 17 July 2020 [Электронный ресурс] // International Olympic Committee. – Режим доступа: <https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/General/EN-Olympic-Charter.pdf>. – Дата доступа: 26.05.2022.

УДК 7.038.531(1-21)

## **ПЕРФОРМАНС КАК ФОРМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХУДОЖНИКОВ С ГОРОДСКИМ ПРОСТРАНСТВОМ**

*А. Л. Дятлова,*

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения,  
учреждение образования «Белорусский государственный университет  
культуры и искусств», г. Минск, Беларусь*

**Аннотация.** Статья посвящена анализу взаимодействия художников с городским пространством посредством перформанса. Выявлены особенности возникновения термина «перформанс» в художественной среде второй половины XX в. Обозначаются первые опыты художников в создании перформансов в городском пространстве и их тематический диапазон.

**Ключевые слова:** XX век, взаимодействие, городское пространство, перформанс, современное искусство.

## PERFORMANCE AS A FORM OF INTERACTION BETWEEN ARTISTS AND URBAN SPACE

*A. Dziatlava,*

*Competitor of a Scientific Degree of Candidate of Art History  
of the Educational Institution "The Belarusian State University  
of Culture and Arts", Minsk, Belarus*

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the interaction of artists with urban space through performance. The author reveals the features of the emergence of the term "performance" in the artistic environment of the second half of the 20th century and denotes the first experiences of artists in creating performances in the urban space and their thematic range.

**Keywords:** 20th century, interaction, urban space, performance, contemporary art.

На протяжении истории развития мировой художественной культуры городское пространство является одним из наиболее актуальных мест представления искусства. Изменяясь с течением времени, оно демонстрирует широкий диапазон видов, жанров и форм искусства. С этой точки зрения интересна вторая половина XX в., когда наряду с изобразительным, театральным и музыкальным искусством в городском пространстве получают распространение современные арт-практики (перформанс, инсталляция, энвайронмент, граффити), утратившие всякое сходство с произведениями искусства прошлых столетий. Их появление и диссеминация в пространстве города знаменует новый этап в развитии мирового искусства. Об этом свидетельствует тот факт, что начиная со второй половины XX в. в городском пространстве возникает так называемый новый тип взаимодействия художника и зрителя («художник – городское пространство – зритель»), когда создание и представление произведения искусства невозможны без непосредственного участия зрителя (прохожего). До второй половины XX в. взаимодействие художника и зрителя в городском пространстве в большинстве случаев строилось лишь на показе произведения искусства.

Для российского искусствоведа Н. М. Гончаренко вышеуказанная форма взаимодействия художника и зрителя сопряжена с понятием «открытое искусство». Автор пишет: «В искусстве XX века, помимо изображений города средствами живописи и

графики, развивается и формируется множество других способов взаимодействия художников с городским пространством. Художники создают “открытое” искусство в городском пространстве или воспринимают город как “открытое” произведение, своего рода ready-made. В силу этих причин меняются способы их работы; авторы все чаще прибегают к различным формам акционизма, инсталляциям, обращаются к элементам контркультуры» [2, с. 150].

Перформанс во второй половине XX в. стал одной из главных форм взаимодействия художника и зрителя в городском пространстве. В основе перформанса лежит стремление выразить какую-либо идею. Как правило, это различные действия художника, где он использует тело, костюмы, вещи и окружение, придавая каждой позе, жесту, положению в пространстве, контактам с предметами и средой символический, абстрактный характер.

Главной особенностью является синтез искусств, использование которого во многом способствовало зарождению перформанса на базе различных движений авангардного искусства XX в. (футуризм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм и другие). Однако в ряде публикаций отечественных [3] и зарубежных [2; 4] исследователей его появление соотносят с 1952 г., когда американский композитор-минималист и отец авангарда Дж. Кейдж использовал слово «performance» (с англ. «представление, выступление») на афише своего концерта для обозначения музыкального представления «4'33». Применение композитором данного слова неслучайно для 1950–1960-х гг., поскольку в это время в искусстве получил распространение художественный стиль минимализма, который предполагает использование художниками простейших и лаконичных форм, а также целенаправленный отказ от их усложнения.

Использование Дж. Кейджем слова «performance», на наш взгляд, является желанием композитора разрушить стереотипное представление о жанре, тем самым подчеркнув главную идею музыкального представления «4'33» – отказ от классической нотации. Само же слово «performance» использовалось Дж. Кейджем лишь для описания публичного действия музыканта, а не предполагало создание нового жанра в искусстве. Вместе с тем сегодня смысловое содержание слова «performance» изменилось, поскольку произошла конвергенция

через русский язык и данное слово приобрело значение, имеющее непосредственное отношение к возникновению новой формы современного искусства.

Американский искусствовед, арт-критик и куратор выставок искусства Р. Голдберг выделяет формообразующие принципы современного перформанса, среди которых временное развитие действия, тактильность, игровой момент, наличие заранее продуманного сценария, актуальность и документальность [1, с. 7]. Характерной чертой перформанса в городском пространстве, по мнению Р. Голдберга, является наличие так называемых отношений между зрителем и творцом. Во время перформанса зритель превращается из стороннего наблюдателя в со-творца, влияющего на развитие действия. Большую роль играют интерактивность, импровизация и случайность.

В мировом искусстве появление перформанса в городском пространстве приходится на 1960-е гг. Перформанс был характерен для постмодернизма (вторая половина XX – начало XXI в.) в Европе и Америке. Так, в рамках программы фонда «Эксперименты в искусстве и технике» (Experiments in Art and Technology) в Нью-Йорке с успехом проходило большое количество перформансов. Важность в выборе места для перформанса определила специфику творчества таких художников, как Дж. Кейдж (1912–1992), К. Олденбург (род. 1929 г.), Р. Раушенберг (1925–2008), Р. Уитмен (род. 1935 г.) и др. Так, например, К. Олденбург отмечал: «Место, где идет вещь, это огромный объект, составляющий часть производимого эффекта. Оно, как правило, есть первый и единственный фактор, которым определяются события (второй – подручные материалы, участники – третий)» [Там же, с. 170].

Местом представления перформанса в 1960-е гг. могли быть различные по масштабу общественные пространства. Так, например, площадкой презентации перформансов К. Олденбурга стали такие общественные пространства, как автостоянка (перформанс «Автотела», 1963 г.), ферма (перформанс «Индеец», 1962 г.), бассейн (перформанс «Размывы», 1965 г.), магазин (перформанс «Магазин», 1961 г.) и др.

Р. Голдберг пишет: «<...> в перформансе видели средство преодоления отчуждения между исполнителем и зрителем – ведь тот и другой одновременно испытывали на себе его

действие» [Там же, с. 189]. Американские и западноевропейские художники, занимавшиеся перформансом, как правило, использовали собственное тело как основной и единственный механизм трансляции идей. Примером могут служить перформансы, осуществленные в городском пространстве, Д. Бюрена «Люди-сэндвичи» (1968), В. Аккончи «Преследование» (1969), «Проект для пирса 17» (1971), В. Экспорт «Кинотеатр прикосновений» (1968), Д. Оппенхайма «Параллельная нагрузка» (1970), Р. Хорн «Единорог» (1971), К. Бердена «Мертвец» (1972) и др.

Развитие перформанса в городском пространстве в 1980–1990-е гг. было ознаменовано политическими (падение Берлинской стены (1989), освобождение президента ЮАР Нельсона Манделы из тюрьмы (1990)) и экономическими изменениями (падение промышленного индекса Доу-Джонса (1987) в США). В это время помимо концептуальных идей американские художники в творчестве начали поднимать темы этнической принадлежности и мультикультурализма. Одним из примеров таких представлений может служить перформанс «Летучие костюмы, плавучие гробницы» (1991) афроамериканских художников К. Хана (род. 1963 г.) и А. Заиди (род. 1965 г.).

Помимо темы этнической принадлежности в конце 1980 – начале 1990-х гг. перформансы в городском пространстве начали использовать как социальный протест. Их демонстрировали на городских пустырях и площадях. По мнению Р. Голдберг, «это позволяло художнику выступать где угодно, ему не требовались ни материалы, ни студия, произведение не оставляло никакого следа» [Там же, с. 264]. В данном контексте показательны перформансы хорватской художницы В. Делимар «Свадьба» (1982) и польской художницы К. Козыры «Олимпия» (1996).

Развитие перформанса в городском пространстве в 1980–1990-х гг. наблюдается в России. Главным образом российские художники отражали ежедневные события, вызванные политическими переменами в странах бывшего Советского Союза. Показывая неустойчивость политических и социальных институций, художники стремились привлечь внимание зрителей к проблемам в обществе. Яркими примерами таких перформансов являются работы российской группы «Коллективные

действия» («М», 1983 г.) и художника О. Кулика («Бешеный пес, или Последнее Табу, охраняемое Одиноким Цербером», 1994 г.) [2].

Начиная с 2000-х гг. и до настоящего времени в городском пространстве перформанс, как правило, выполняет идеологическую и социальную функции, позволяя художникам поднимать различные социальные вопросы. Среди ярких представителей мирового перформанса в городском пространстве в XXI в. следует выделить таких художников, как К. Брейнци (Монако), К. Бурден (США), К. Геерс (Бельгия), О. Мавроматти (Россия), Н. Мнтамбо (ЮАР), М. Нарымбетов (Казахстан), Р. Ондак (Словакия), Р. Род (Германия), Т. Роуз (ЮАР), Б. Сирл (ЮАР), Ш. Хейс (США), Ч. Хуань (Китай) и мн. др.

Таким образом, во второй половине XX в. перформанс стал определяющей формой взаимодействия художников с городским пространством, представляя собой визуализированное высказывание художника в реальном и обозначенном заранее времени и месте. На протяжении развития (с 1960-х гг. и до настоящего времени) перформанс в городском пространстве демонстрирует широкий круг тем (социальная, политическая, этническая) и мест представления (площадь, автостоянка, ферма, бассейн, улица).

1. *Голдберг, Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг. – М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 320 с.

2. *Гончаренко, Н. М.* Город в художественных практиках Западной Европы и США 1970-х – 2000-х гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Н. М. Гончаренко. – М., 2011. – 407 с.

3. *Усовская, Э. А.* Перформанс в постмодернистском белорусском искусстве / Э. А. Усовская // Национальные культуры в межкультурной коммуникации : сб. науч. ст. по материалам III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 12–13 апр. 2018 г. / редкол.: С. Ю. Лебедев (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2018. – С. 350–357.

4. *Carlson, M.* Performance, a critical introduction / M. Carlson. – New York : Routledge, 1996. – 260 p.