



Check for updates

Культурология образования
и педагогическая культурология

УДК 008

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2022-4-1-59-67>

Культурологический перформанс как исследовательская практика

К. Г. Антонян^{✉1}, К. С. Максимова¹, В. В. Вахрушева¹, С. С. Дядюша¹, А. О. Литвинова¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия,
191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Антонян, К. Г., Максимова, К. С.,
Вахрушева, В. В., Дядюша, С. С.,
Литвинова, А. О.
(2022) Культурологический
перформанс как
исследовательская практика.
*Журнал интегративных
исследований культуры*, т. 4, № 1,
с. 59–67.
<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2022-4-1-59-67>

Получена 14 июля 2021; прошла
рецензирование 14 сентября 2021;
принята 14 сентября 2021.

Финансирование: Исследование
не имело финансовой поддержки.

Права: © К. Г. Антонян,
К. С. Максимова, В. В. Вахрушева,
С. С. Дядюша, А. О. Литвинова
(2022). Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Статья посвящена рефлексии над полученным опытом продумывания идеи, организации и проведения перформанса в рамках изучения соответствующей дисциплины. Сами понятия «перформанса» и «перформативности» применяются сегодня к максимально широкому кругу явлений. Можно наблюдать утверждение в последние десятилетия перформативной оптики и исследовательской парадигмы в гуманитарных науках. Перформативный подход к исследованию феноменов культуры предполагает активный деятельностный характер предмета изучения. Следовательно, для изучения подобного динамичного объекта необходимо учитывать контекст, который во многом и задает изменчивость ценностей и смыслов. Перформативный подход к изучению языка, художественных, социальных и культурных практик, ритуалов — один из наиболее перспективных и актуальных на сегодняшний день. Именно подобная всеохватность понятия и его апелляция к демократичности искусства спровоцировали проведение экспериментального перформанса. В ходе осуществления перформанса было сформулировано понятие «культурологического перформанса», как наиболее точно схватывающего суть осуществленной работы. Культурологический перформанс не является произведением искусства процессуального характера, он выполняется не художником. Его суть в изучении перформанса самого по себе, механизмов его создания и результатов его проведения. В процессе обсуждения по итогам эксперимента оказалось, что смысл перформанса подвижен, не задан изначально, а буквально производится в актуальном режиме. Перформанс, создаваемый художником и представляющий собой произведение искусства, может рассматриваться в качестве модели всего того многообразия, которое сегодня рассматривается как перформативное явление.

Ключевые слова: перформанс, перформативность, культурологический перформанс, перформативный подход, культурологический подход, повседневность

Culturological performance as a research practice

K. G. Antonian^{✉1}, K. S. Maksimova¹, V. V. Vakhrusheva¹, S. S. Dyadyusha¹, A. O. Litvinova¹

¹Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation:

Antonian, K. G., Maksimova, K. S., Vakhrusheva, V. V. Dyadyusha, S. S., Litvinova, A. O.

(2022) Culturological performance as a research practice. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 4, no. 1, pp. 59–67.

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2022-4-1-59-67>

Received 14 July 2021;
reviewed 14 September 2021;
accepted 14 September 2021.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © K. G. Antonian, K. S. Maksimova, V. V. Vakhrusheva, S. S. Dyadyusha, A. O. Litvinova (2022). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. This article reflects on the experience gained in thinking through an idea of, organising and conducting a performance within the framework of studying the relevant subject. Today, the very concepts of “performance” and “performativity” are applied to the widest possible range of phenomena, with the establishment of performative optics and research paradigm in the humanities in recent decades. The performative approach to the study of cultural phenomena assumes an active activity-based nature of the subject of study. Therefore, to study such a dynamic object, it is necessary to take into account the context, which largely determines the variability of its values and meanings. The performative approach to the study of language, artistic, social and cultural practices and rituals is one of the most promising and relevant today. It is precisely this broad applicability of the concept and its appeal to the democratic nature of art that provoked the experimental performance.

In the course of the performance, we came up with the concept of “culturological performance”, as it most accurately captures the essence of the work performed. A culturological performance is not a work of art of a procedural nature, it is not performed by an artist. Its essence is to study the performance itself, the mechanisms of its creation and the results of its implementation. During the discussion on the results of the experiment, it turned out that the meaning of the performance is mobile, it is not set initially, but is literally produced as it develops. A performance created by an artist and representing a work of art can be seen as a model of all the diversity that can today be considered performative phenomena.

Keywords: performance, performativity, culturological performance, performative approach, culturological approach, everyday life

Введение

«Перформативность» оказалась удачным понятием для обозначения новой исследовательской парадигмы в науках о языке, человеке, обществе, культуре. Интерес к социально-культурным практикам и активному культуротворчеству — приметная и значимая черта современности. Родившись как художественная форма, перформанс стал моделью исследования социокультурных матриц поведения, самопрезентации и саморепрезентации, конструирования взаимоотношений (как на личностном уровне, так и межкультурном). Говоря о характерных «культурных поворотах», Д. Бахманн-Медик выделяет среди прочих и перформативный поворот, который маркирует собой переориентацию культуры с текстоцентрической установки на деятельностьную (Бахманн-Медик 2017, 124). Долгое время художественно-образная и текстовая вселенная репрезентировала и объясняла мир. Безусловно, образы и тексты продолжают оставаться значимым инструментом исследования и познания,

но также и конструирования мира. Открытие перформативности как некоей культурной универсалии, начиная от теории перформативных речевых актов Д. Остина, далее концепции гендерной перформативности Д. Батлер, влиятельной теории исполнения своей роли на жизненной сцене и управления впечатлением в процессе социального взаимодействия И. Гоффмана («представление» может быть определено как вся деятельность данного участника в данном случае, которая служит для того, чтобы каким-либо образом повлиять на любого из других участников» (Goffman 1956, 8)), «технологической перформативности» Г. Киена (Киен 2015), спровоцировало бум интереса как к самой методологии, так и к тем возможностям, которые она открывает. Игровое сценическое начало обнаруживается буквально во всех сферах — в социальной, политической, в повседневных и досуговых практиках — как череда перформативных по сути актов, которые осуществляются личностью как «при свидетелях», так и наедине с собой. Как пишет Р. Шехнер: «Performance studies начинаются там, где

заканчивается большинство дисциплин с ограниченной областью. Специалист *performance studies* изучает тексты, архитектуру, изобразительное искусство или любой другой предмет или артефакт искусства или культуры не сами по себе, а как участников постоянных отношений, то есть “как” выступления» (Schechner 2013, 2). С точки зрения перформативного подхода нет объектов, пребывающих в некоем окончательном состоянии и обладающих каким-то итоговым смыслом: «Короче говоря, все, что изучается, рассматривается как практика, события и поведение, а не как “объекты” или “вещи”» (Schechner 2013, 2). Любой объект культуры включен в постоянно изменяющуюся систему отношений, это процесс, который сам по себе носит активный характер и влияет на актуальное настоящее.

Перформативный подход позволяет отвлечься от постмодернистской идеи, что «все есть образ», то есть реальность, по сути, не вполне подлинная, а отображенная, и сосредоточиться на тех смыслах и ценностях, которые порождаются или актуализируются «здесь и сейчас» в процессе деятельности, коммуникации, взаимодействия. Впрочем, сами образы (художественные, медиаобразы СМИ или рекламы) начинают рассматриваться как перформативные. Уже в образах первобытного искусства обнаруживается их перформативная природа. Перформативность заключается в том, что, во-первых, первобытные образы представляют собой динамическую композицию, открытую для восприятия с разных точек зрения, а, во-вторых, эти изображения в принципе предназначены не для разглядывания зрителями, внешними по отношению к ним, как это происходит в классическом музее, а для осуществления «многомодального перформанса» (*multimodal performance*), куда они включены как составная часть разворачивающегося (ритуального) действия: «В наскальной живописи нет образа, который бы “нес” смысл, это не изображение в духе эстетики Вазари, а именно “многомодальный перформанс” — род поведения, культурной активности, где “смысл” и “изображение” в самой этой активности, а не вне нее» (Арсланов 2003).

В качестве предыстории искусства перформанса, начало которого датируется 1970-ми годами, Р. Голдберг описывает авангардные художественные практики первой половины XX века, включающие перформативное измерение (например, у футуристов и дадаистов), прежде всего, в форме действия или события

(Голдберг 2017). Также языковая концепция Д. Остина не остается только частью лингвистической науки, но находит применение в искусстве в целом. Так, реди-мейды М. Дюшана становятся произведениями искусства в силу того, что их наделяют этим статусом с помощью слова: «дюшановские реди-мейды тоже содержали в себе перформативное, языковое измерение, упущенное из виду рецепцией Дюшана в послевоенный период и состоящее в том, что произведение искусства можно “создать”, просто назвав его таковым...» (Фостер, Краусс, Буа и др. 2015, 572). Безусловно, превращение объекта в произведение искусства происходит при выполнении определенных условий и осуществляется лицом, имеющим на то властные полномочия. Языковое измерение входит как составная часть и в визуальные образы искусства, предназначенные для разглядывания, как это происходит в концептуализме (например, Сола Левитта), где активно используются надписи (а порой и ничего больше, кроме них), включающие зрителя в перформативный режим чтения (Фостер, Краусс, Буа и др. 2015, 572). Перформативный подход представляется перспективным для анализа социальных и культурных практик как современных, так и уже имеющих свою исследовательскую традицию, искусства и способов его бытования.

«Перформанс», таким образом, обозначает и конкретный способ существования искусства в качестве искусства перформанса, и целый спектр человеческих действий и проявлений: от игр, спорта, ритуалов до исполнения гендерных, профессиональных и других ролей, а также любые проявления, имеющие исполнительский характер (Г. Киен пишет о нации как культурном перформансе, фаст-фуд перформансе и т. д.).

В настоящем исследовании мы хотим представить идею новой формы перформанса — «культурологического перформанса». Данная форма была апробирована авторами в ходе освоения учебной дисциплины, теоретически проанализирована и концептуализирована. Сама форма перформанса с использованием современных технологий, осуществленный с целью понять суть данного феномена и способа его воплощения, дает возможность рефлексивного рассмотрения результатов состоявшегося события. Проведенное экспериментальное учебное исследование позволило получить новый опыт и сформулировать рабочее понятие «культурологического перформанса», необходимого для осмысления полученных данных.

Культурологический перформанс

Рассматривая перформанс в контексте сферы искусства в качестве произведения, мы понимаем его как ситуацию, создаваемую художником. Перформанс нематериален (Федосеева 2015, 108) — не имеет целью создание художественно ценного артефакта. В этой ситуации могут быть задействованы различные медиумы (Голдберг 2017, 10): фотография, видео, звук, танец и пр., которые определяют форму художественного акта. Место проведения перформанса вариативно, оно может располагаться как в физическом пространстве, так и в виртуальном, «местом» может выступать как конкретная площадка (как в перформансе Й. Бойса «Койот: я люблю Америку, а Америка любит меня», проходившем в стенах галереи), так и в целом пространство города (как в перформансе В. Аккончи «Following Piece», представляющем собой, скорее, своеобразное социальное исследование). Содержательно идея перформанса формулируется художником (Йоко Оно, Марина Абрамович, Йозеф Бойс и т. д.), который не столько играет роль, сколько проживает заданную ситуацию, само действие почти никогда не следует традиционному сюжету, его развитие зачастую непредсказуемо и зависит от степени участия зрителей (Голдберг 2017, 8). Во время перформанса основным средством репрезентации выступает тело перформера. Адресатом художественного высказывания является как опыт самого художника (Венкова 2018, 235), так и зрителя. Отличительной чертой перформанса является включенность реципиентов в процесс создания произведения. Ведущее положение аудитории определяется спектром возможных ролей: от наблюдателя до соавтора.

Культурологический перформанс, о котором пойдет речь в данной статье, — это практика исследования перформанса как метода действия и семантического перепрочтения окружающей среды, способа субъективного и интерсубъективного взаимодействия, формы представления художественного сообщения. Такой подход предполагает создание перформанса, его воплощение и теоретическую рефлексию над процессом и результатом. Культурологический перформанс не претендует на статус художественного произведения и в целом не имеет отношения к миру искусства, разве что формально. Существенная отличительная черта культурологического перформанса заключается в контекстуализации проводимого действия. Его целью является, прежде всего, изучение самого феномена перформанса

посредством копирования механизмов его создания художником. Как нам кажется, этот опыт может быть использован для получения личных ответов на вопросы: чем определяется взаимодействие между перформерами; каковы характеристики диалога перформер — зритель; как перформер преобразует повседневность; что такое перформанс по сути?

Автор культурологического перформанса — культуролог, спектр исследовательских методов не ограничен. В проведенном перформансе использованы интерпретативный, структурный и описательный методы. Применение интерпретативного метода обусловило возможность выявления неявных, скрытых смыслов в повседневности. Использование структурного и описательного методов предопределило этапы проведения перформанса и способы его представления.

Оптика теоретической рефлексии над перформансом также интегративна: для исследования могут быть использованы знания из разных областей науки. Этот факт обосновывает и предопределяет культурологический характер подхода. В исследовательской части перформанса «Купить серый крем» применены теоретические концепты педагогики и культурологии, использованы теории медиа и перформанса.

Культурологический перформанс «Купить серый крем»

Перформанс «Купить серый крем» был проведен группой во время изучения курса по теории и истории перформативных искусств. Полученный художественный опыт стал основой для дальнейшего всестороннего исследования перформативности, как некоего качества, которое обнаруживается повсюду — в повседневности, в Интернете, в том, как осуществляется профессиональная деятельность, в искусстве и языке (Schechner 2013, 123) и выявления нового феномена — культурологического перформанса, который позволяет «схватить» перформативность локально.

С опорой на ряд изученных перформансов сначала нами для себя были выделены основные положения, которые хотелось отразить в работе: взаимодействие со временем, друг с другом и с самими собой, расшатывание привычного хода жизни каждого из участников, изменение привычной оптики восприятия. Площадкой для проведения перформанса стала социальная сеть, позволяющая, в условиях невозможности

физического присутствия, опосредованное взаимодействие друг с другом и с аудиторией.

Первым этапом реализации перформанса стало создание таблицы, в которую участники ежедневно вписывали три слова: существительное, прилагательное и глагол (именно таким способом было дано название настоящему перформансу, представляющее, по сути, задание — «Купить серый крем»). Путем случайной генерации слов формулировалась задача, которую необходимо было выполнить в определенное, также случайным образом сгенерированное, время. Определение задачи осуществлялось случайно выбранным участником в 22 часа каждого дня.

Элемент случайности имел ключевое значение и позволил создать условия неучастия в определении задачи. Все участники, таким образом, оказывались в одинаковых условиях и имели равное влияние на ход перформанса. Случайность также привела к парадоксу, создав иллюзию контроля над выбором и при этом невозможности повлиять на результат. Изначально заданные и контролируемые условия выполнения правил перформанса постоянно изменялись в зависимости от ситуации.

Подобный подход также расширил поле для индивидуальной интерпретации полученной задачи, так как образованная случайным образом комбинация слов не несла в себе изначального заложенного смысла. Каждому участнику предоставлялась возможность обращаться к любым значениям слов, менять их порядок и конфигурацию.

Сам перформанс представил собой выполнение сгенерированных заданий: в течение часа с заданного времени каждому участнику было необходимо интерпретировать выпавшие три слова, совершить перформативный акт, зафиксировать его и опубликовать в созданной в виртуальной среде группе. И, хотя участники могли выбрать любую форму и медиа для реализации идей, трансляция для аудитории осуществлялась посредством лишь двух каналов — фото и видео.

Основой этого этапа стала связь, возникающая между всеми участниками без непосредственного контакта в офлайн. Находясь в разных местах, мы на час виртуально объединялись ради общей цели, при этом не взаимодействуя друг с другом.

Теоретическая рефлексия над результатами перформанса

Данный культурологический перформанс, осуществленный с целью, прежде всего, понять

и изучить этапы создания, специфику организации и технологию подобного процессуально-производственного, продемонстрировал высокую степень вторжения в сферу повседневности, нарушения привычного распорядка жизни, невозможности выстраивания долгосрочных планов (поскольку срок выполнения задания был ограничен, при этом спрогнозировать время начала не представлялось возможным). Повседневность, в ритмы которой органично вписывается Интернет, используемый для поиска информации, онлайн-игр, профессиональной деятельности, но также коммуникации и общения, перестала быть чем-то «само собой разумеющимся» и стала зоной дисгармонии и внутреннего конфликта. Можно согласиться, что Интернет не является автономным от реального онлайн-миром, но представляет собой средство коммуникации и взаимодействия, которое интегрируется в обычные модели социальной жизни (Wellman, Quan-Haase, Boase, Chen 2002, 9). Перформанс, исполненный в интернет-пространстве, вывел участников за рамки границ группы, одновременно предоставив возможности совместной коммуникации и моментальной оценки и сравнения полученных результатов.

Под повседневностью обычно понимают «само собой разумеющуюся реальность, факτικότητα; мир обыденной жизни, где люди рождаются и умирают, радуются и страдают; структуры анонимных практик, а также будничность в противоположность праздничности, экономии в противоположность трате, рутинность и традиционность в противоположность новаторству» (Марков 2008, 17). Повседневность содержит и с течением времени задает привычный уклад, сложившийся порядок и канон ежедневных ритуалов, социальных практик, что впоследствии выливается в понятие культуры повседневности. А. В. Кошман определяет культуру повседневности как «...совокупность рутинных практик (поведенческих, ментальных, языковых; трудовых, рекреационных и т. д.) и отклонений-казусов как потенциальных новаций в контексте конкретной культурно-исторической эпохи» (Кошман 2021). Именно такие отклонения и казусы наиболее интересны и информативны, так как позволяют обратить внимание на привычное и обыденное, увидеть его и наделить ценностным содержанием.

Повседневность не раз становилась объектом перформативного вторжения со стороны художников, превращающих ее в объект искусства. Можно назвать отдельные имена знаменитых перформеров, работавших с этой областью:

Тейчин Сьё (Tehching Hsieh) «Перформанс длинной в год, 1978–1979» (или «Cage Piece»), «Time Clock Piece» («One Year Performance», 1980–1981), Марни Котак (Marni Kotak) «The Birth of Baby X» и др. В обозначенных работах грань между художественным произведением процессуального характера и самой жизнью фактически стиралась. При знакомстве с подобным, онтологичным по своей сути, искусством перформанса, столь глубоко укорененном в социальной проблематике, возникают вопросы о цели этого действия, его смысле и значении. Однако в современной социологии искусства внимание уделяется не столько содержанию и смыслу произведения, сколько контексту производства: «...любой “смысл”, который может возникнуть в результате, воспринимается как эпифеноменальный результат самого процесса производства, а не как нечто внутренне присущее произведению искусства, или существующий для какой-либо коммуникации между произведением и его аудиторией» (Eyerman, McCormick 2016, 2). Новую социологию искусства, как пишут Р. Эйерман и Л. МакКормик, интересует взаимосвязь между созданием предметов искусства и производством смысла. Перформативный подход способствует отходу от эссенциалистских толкований и увязыванию мир искусства с социокультурным контекстом, включая контекст повседневности, поскольку смысл возникает из случайной ситуации производства произведения или восприятия (Eyerman, McCormick 2016, 122). Несмотря на то, что процитированные авторы исследуют, прежде всего, музыку, мы позволим себе экстраполировать выводы за пределы этого вида искусства.

В нашем случае в процессе осуществления культурологического перформанса происходили трансформации повседневного уклада каждого члена группы, выход за пределы зон комфорта в бытовой и социальной сфере, а также переосмысление будней группы в целом. Посредством установки временных рамок, а также в силу освещения с помощью фото и видео той или иной части собственной жизни, что явилось частью выполнения условий перформанса, повседневность переставала быть зоной стабильности, привычности и безопасности. Время стало основным резонатором, который выбивал каждого члена группы из комфортного пребывания в своем обыденном мире. Также в процессе выполнения заданий формировался инаковый взгляд на вещи, которые использовались для их выполнения: по-новому смотрели на любимый клубок ниток или новогоднюю

гирлянду, на привычный прогноз погоды или свет настольной лампы.

Выводы

Настоящий культурологический перформанс создавался в рамках учебного процесса, он обладал креативно-образовательным потенциалом наравне с такими формами учебного взаимодействия, как игра, квест, решение кейсов и т. д. Реализация перформанса спровоцировала выход за рамки временного регламента учебной пары, и за рамки аудиторной работы. Перформанс проводился в течение недели в естественной среде повседневного существования каждого участника группы, взаимодействие происходило с помощью современных информационных технологий. Выбрав перформанс как метод исследования перформанса в рамках университетской дисциплины, группа оказалась в своем роде в рамках средового подхода в образовании. Дж. Дьюи, как представитель педагогики среды, отмечал, что среда есть все «объекты, в связи с которыми человек становится отличным от других, — вот его истинная окружающая среда» (Дьюи 2000, 17), то есть в понятие «среды» включаются и люди, и используемые и создаваемые ими вещи. Принимая участие в перформансе, мы также обращали внимание на окружающие нас объекты, отличающие нашу повседневность от других.

На протяжении недели, в течение которой происходил описанный экспериментальный перформанс, участники вынуждены были сломать привычный спланированный порядок жизни и преобразовать его в новый опыт. Что интересно, смысл производимых действий и в целом осуществленного перформанса рождался в процессе, а не был задан заранее, что является, на наш взгляд, характерной чертой перформанса. И сами слова, полученные в ходе случайного выбора, также обладали перформативной природой, иницируя производить те или иные действия.

В каждом перформативном акте у участников появлялась возможность осуществления «перформанса идентичности» и креативного самовыражения, поскольку полученные случайным образом слова пропускались сквозь призму собственных представлений и опыта, внутреннюю логику генерирования смысла. Помимо собственной самоидентификации в рамках перформанса, члены группы вовлекались в коллективную репрезентацию, позволяющую сопоставить результаты. Сам факт исполнения был выставлен напоказ, объективирован в циф-

ровом виде и открыт для его оценки аудиторией. То есть идентичность в данном случае выражалась не в непосредственном телесном опыте, а посредством репрезентации в интернете.

По итогам рефлексии и обсуждения в группе был сформулирован и обоснован новый термин — культурологический перформанс, которым оказалось возможно выразить получившийся итог. Мы обозначаем понятием «культурологический перформанс» синтез перформативного и культурологического подходов. Культурологический подход, как методологическое основание научного исследования, предполагает рассмотрение изучаемой проблемы через призму культуры как механизма, имеющего определенную структуру, через призму системно- и смыслообразующих культурных понятий, которыми обладает исследователь-культуролог. Перформативный подход позволяет рассматривать культурные феномены через конкретные акты в динамике и акцентирует изучение на коммуникации и включенности исследователя в событие.

Понятие «культурологического перформанса» включает в себя и само «представление», и способ изучения феномена процессуальности. В этом плане нам также близка концепция перформативности науки и производства знания (Kołtun 2015), уделяющая огромное внимание контексту, власти, дискурсу, обсуждению и гибкости научных идей, способных в свою очередь влиять на состояние мира. Как пишет А. Колтун: «...знание как перформатив требует особых пространств, в которых творчество и находчивость ценятся больше, чем тиражирование и поддержание институционального порядка. <...> предлагаемое рассмотрение знания ставит во главу угла его открытый, нелинейный, переходный и неоднородный характер, его активное взаимодействие с миром и внутри матриц власти, отсутствие четких путей или легко измеримых результатов» (Kołtun 2015, 104). Понятие «культурологического перформанса» способно продуцировать новый взгляд на привычные явления и феномены, а перформативный подход, используемый как в образовательных практиках, так и для анализа самого педагогического процесса, может активизировать

поиск новых стратегий взаимодействия внутри системы.

Авторы оценивают концепцию перформативности как теоретический ресурс, который может быть применен к самым различным областям — перформативность науки, художественной культуры, образования и т. д. Это одна из самых динамичных исследовательских программ, преодолевающая рамки эссенциализма.

Конфликт интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest

The authors declare no conflict of interest.

Вклад авторов

К. Г. Антонян — теоретическое введение, общая редакция текста.

В. В. Вахрушева — участник перформанса, описание перформанса (раздел «Культурологический перформанс “Купить серый крем”»).

А. О. Литвинова — участник перформанса, выводы статьи.

К. С. Максимова — участник перформанса, теоретическое введение (раздел «Культурологический перформанс»).

С. С. Дядюша — участник перформанса, раздел, посвященный анализу повседневности.

Author contributions

K. G. Antonian—introduction, general version of the text.

V. V. Vakhrusheva—performance participant, performance description (Section Culturological performance: Buying old crème).

A. O. Litvinova—participant of the performance, conclusion of the article.

K. S. Maksimova—participant of the performance, theoretical introduction.

S. S. Dyadyusha—participant of performance, a section dedicated to the analysis of everyday life.

Словари и справочная литература

- Арсланов, В. Г. (2003) *История западного искусствознания XX века*. М.: Академический проект, 768 с.
- Кошман, Л. В. (2021) *Культура повседневности*. Энциклопедия. Фонд знаний «Ломоносов». [Электронный ресурс]. URL: <http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0134587> (дата обращения 11.02.2021).
- Марков, Б. В. (2008) *Культура повседневности*. СПб: Питер, 353 с.

Литература

- Бахманн-Медик, Д. (2017) *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. М.: Новое литературное обозрение, 502 с.
- Венкова, А. В. (2018) Диалогический опыт автора как автоперформатив искусства. *Первый российский эстетический конгресс*. СПб.: Российское эстетическое общество, с. 235–236.
- Голдберг, Р. (2017) *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. М.: Ад Маргинем Пресс, 320 с.
- Дьюи, Дж. (2000) *Демократия и образование*. М.: Педагогика-Пресс, 384 с.
- Киен, Г. (2015) *Глобальная этнография. Этнография в век мобильности*. Ижевск: Регулярная и хаотическая динамика, 191 с.
- Федосеева, И. (2015) Перформансы и художественное творчество в современной культуре. *Международный журнал исследований культуры*, № 3 (20), с. 107–114.
- Фостер, Х., Краусс, Р., Бюа, И. и др. (2015) *Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 816 с.
- Eyerman, R., McCormick, L. (2016) *Myth, meaning and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. New York: Routledge Publ., 172 p.
- Goffman, E. (1956) *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh Publ., 162 p.
- Kořtun, A. (2015) *Can knowledge be (a) performative? Performativity in the studies of science*. Lublin: Wydawnictwo UMCS Publ., 160 p.
- Schechner, R. (2013) *Performance studies: An introduction*. 3rd ed. London; New York: Routledge Publ., 359 p.
- Wellman, B., Quan-Haase, A., Boase, J., Chen, W. (2002) Examining the Internet in everyday life. *Euricom Conference on e-Democracy*. Netherlands, pp. 1–18. [Online]. Available at: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.11.8754&rep=rep1&type=pdf> (accessed 01.07.2021).

Dictionaries and reference literature

- Arslanov, V. G. (2003) *Istoriya zapadnogo iskusstvovznaniya XX veka [The history of Western Art studies of the twentieth century]*. Moscow: Akademicheskij proekt Publ., 768 p. (In Russian)
- Koshman, L. V. (2021) Kul'tura povsednevnosti. Entsiklopediya [Culture of everyday life. Encyclopedia]. *Fond znaniy "Lomonosov" [Knowledge Foundation "Lomonosov"]*. [Online]. Available at: <http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0134587> (accessed 11.02.2021). (In Russian)
- Markov, B. V. (2008) *Kul'tura povsednevnosti [Culture of everyday life]*. Saint Petersburg: Piter Publ., 353 p. (In Russian)

References

- Bachmann-Medick, D. (2017) *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukakh o kul'ture [Cultural turns. New orientations in the study of culture]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 502 p. (In Russian)
- Dewey, J. (2000) *Demokratiya i obrazovanie [Democracy and education]*. Moscow: Pedagogika-Press Publ., 384 p. (In Russian)
- Eyerman, R., McCormick, L. (2016) *Myth, meaning and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. New York: Routledge Publ., 172 p. (In English)
- Foster, H., Krauss, R., Bua, I. et al. (2015) *Iskusstvo s 1900 goda: Modernizm, antimodernizm, postmodernizm [Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism]*. 2nd ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ., 816 p. (In Russian)
- Fedosееva, I. (2015) Performansy i khudozhestvennoe tvorchestvo v sovremennoj kul'ture [Performance and artwork in contemporary culture]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury — International Journal of Cultural Research*, no. 3 (20), pp. 107–114. (In Russian)
- Goffman, E. (1956) *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh Publ., 162 p. (In English)
- Goldberg, R. (2017) *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei [Performance art. From futurism to the present]*. Moscow: Ad Marginem Press Publ., 320 p. (In Russian)
- Kien, G. (2015) *Global'naya etnografiya. Etnografiya v vek mobil'nosti [Global ethnography. Ethnography in the age of Mobility]*. Izhevsk: Reguljarnaya i khaoticheskaya dinamika Publ., 191 p. (In Russian)
- Kořtun, A. (2015) *Can knowledge be (a) performative? Performativity in the studies of science*. Lublin: Wydawnictwo UMCS Publ., 160 p. (In English)
- Schechner, R. (2013) *Performance studies: An introduction*. 3rd ed. London; New York: Routledge Publ., 359 p. (In English)
- Venkova, A. V. (2018) Dialogicheskij opyt avtora kak avtoperformativ iskusstva [Auto-communication in contemporary performance and participation art]. *Pervyj rossijskij estetičeskij kongress [The first Russian congress of aesthetics]*. Saint Petersburg: Rossijskoe estetičeskoe obščestvo Publ., pp. 235–236. (In Russian)

Wellman, B., Quan-Haase, A., Boase, J., Chen, W. (2002) Examining the Internet in everyday life. *Euricom Conference on e-Democracy*. Netherlands, pp. 1–18. [Online]. Available at: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.11.8754&rep=rep1&type=pdf> (accessed 01.07.2021). (In English)

Сведения об авторах

Карина Георгиевна Антонян, e-mail: turssa@list.ru

Кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Ксения Сергеевна Максимова, e-mail: kseniia.maksimovaa@yandex.ru

Магистрант кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Василиса Вячеславовна Вахрушева, e-mail: vasilisa.vakhrusheva@gmail.com

Магистрант кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Софья Сергеевна Дядюша, e-mail: sonya.98.d@yandex.ru

Магистрант кафедры теории и истории культуры, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Алёна Олеговна Литвинова, e-mail: litvinova.alena.olegovna@gmail.com

Магистрант кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Authors

Karina G. Antonian, e-mail: turssa@list.ru

Candidate of Sciences (Cultural Studies), Associate Professor, Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

Ksenia S. Maksimova, e-mail: kseniia.maksimovaa@yandex.ru

Master's student, Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

Vasilisa V. Vakhrusheva, e-mail: vasilisa.vakhrusheva@gmail.com

Master's student, Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

Sofya S. Dyadyusha, e-mail: sonya.98.d@yandex.ru

Master's student, Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

Alena O. Litvinova, e-mail: litvinova.alena.olegovna@gmail.com

Master's student, Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia