

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 7.038.6:79

### «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ» ХУДОЖЕСТВЕННО-ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМ ПОСТМОДЕРНА

**Е.И. СТАНИСЛАВСКАЯ**

*(Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев)*

*Проводится идея, что современная культура ориентирована на зрелищно-центристское развитие. Изобразительные формы художественных практик второй половины XX – начала XXI века интерпретируются через телесный контекст, придающий им зрелищный эффект. Подобный феномен позволяет автору ввести в научный обиход категорию «изобразительная телесность». Изобразительно-телесные формы представляет, прежде всего, художественное течение акционизма – акции, хэппенинги, перформансы, флешмобы. основополагающей чертой всех названных форм является изобразительная презентация тела художника-исполнителя и телесное соучастие в творческом акте зрителя-соавтора. В таких арт-практиках тело становится текстом, художественным посланием – носителем изобразительной телесности.*

**Введение.** Массовая культура второй половины XX – начала XXI века демонстрирует яркую тенденцию к интенсивному развитию и доминированию визуальной информации. Значительную же часть визуальной культуры сегодня составляют зрелища. Как особый социально-художественный признак, зрелищность свойственна многим явлениям современности. Помимо разветвленной системы зрелищных видов искусства, соответствующие характеристики наблюдаются и в других сферах общественной жизни: политике, спорте, рекламе, педагогике, транспорте, досуге, быту. Фактически зрелищность претендует на статус ведущего художественного признака эпохи.

Почти тотальное засилье зрелищности в современном социокультурном пространстве актуализирует интерес ученых к изучению тех или иных аспектов создания, функционирования и влияния зрелищных форм на реципиента. Так, в последние десятилетия XX – начале XXI века в науке постсоветского пространства было уделено внимание исследованию таких вопросов, как: культурно-философские аспекты зрелища (Ю. Бугров, Л. Наумова, Я. Ратнер, Н. Хренов, Н. Чечель, С. Шаумян, И. Шубина, Г. Юсупова); социально-психологический и антропологический контекст зрелищной культуры (Т. Казакова, А. Тимохович, Г. Хабибрахманова); специфика политического зрелища (А. Мальцева, Е. Тютюник); социокультурные особенности спортивных зрелищ (А. Аверкова, М. Благолев, В. Козлова, В. Лукашук); различные аспекты праздника как массового зрелища (Т. Ванченко, С. Герасимов, И. Гужова, Г. Карпова, М. Литвинова, Г. Маркин, Н. Медведева, А. Орлов, В. Попова, И. Пронина, А. Ракитянская, И. Рыбникова, М. Слюсаренко, М. Юдин). Большое количество исследований касается различных вопросов композиции, драматургии и функционирования зрелищных искусств (театра, кино, цирка, эстрады, телевидения).

В плоскости культуротворческих процессов постмодерна активная эскалация зрелищности обусловливается не столько искусством новейших течений, сколько «экспериментальными формами выразительности», которые, как считает Ю. Лидерман, существуют над систематизированными типологиями видов и жанров искусства. Новые формы не только отменяют предыдущие классификации и каноны, но и делают собственное существование возможным только в постоянном перемещении между искусством и неискусством. Центральным символом постмодернистской культуры становится асоциальное (часто – намеренно абсурдное) поведение художника, которое перенаправляет внимание публики с интерпретации текста на интерпретацию социальной реальности, где состоялся жест художника [1, с. 39]. Такие формы художественного выражения приобретают яркий телесный контекст, благодаря чему визуальная образность (изобразительность) обретает черты зрелищности.

На наш взгляд, эстетика художественно-зрелищных форм постмодерна может быть обогащена новой категорией «изобразительная телесность», рассмотрению которой посвящено данное исследование.

**Основная часть.** В течение двух последних тысячелетий европейская «пост-античная» культура была направлена преимущественно на развитие ума и духа, рационально-теоретических и душевно-психологических способностей человека, вследствие чего произошло уменьшение значимости проблематики человеческого тела, места и роли феномена телесности. Такому положению вещей способствовало осознание реального факта, что биологическое тело человека с его физиологическими особенностями меняется гораздо медленнее и в существенно меньшей степени, чем умственные способности и обуслов-

ленные ими методы преобразования природных и социальных форм бытия человечества. В результате сложилось представление о вторичности, несущественности специфики телесного бытия человека.

Процесс «реабилитации» телесности в европейской культуре начался в XX веке. Значительное влияние на понимание телесности как культурного феномена оказали: Л. Фейербах, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Э. Гуссерль, Ж. Лакан, М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартр, З. Фрейд, А. Арто, Ж. Батай, Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Ф. Гваттари, Ж. Делез, Ж. Деррида, М. Фуко, М. Бахтин, А. Лосев, Ю. Лотман.

Исследователи рубежа XX–XXI веков активно изучают различные вопросы концепта тела в современной культуре. В большом количестве работ категория телесности осмысливается в философской, культурологической и социальной плоскостях; изучаются также гендерные и психодиагностические аспекты концепта телесности; уделено внимание проблеме тела в сфере спорта, медицины и красоты. По мнению ряда ученых, XXI век будет веком науки и практики, не только о социальности, но и о телесности. Ведь уже сейчас наблюдается бурное развитие телесно ориентированных практик, таких как: бодибилдинг, танцевальная культура, разветвленная сеть разнообразных форм фитнеса, возрождение национальных боевых искусств, здоровый образ жизни, натуропатия, медицинские эксперименты по сохранению или воспроизведению телесности (искусственное оплодотворение, изменение пола, крионика, клонирование).

Искусство второй половины XX века также свидетельствует о росте всепоглощающего телесного мироощущения. Духовное начало (художественная доминанта прошлых веков) во многих арт-практиках отошло на второй план. Художник конца XX – начала XXI века своим творчеством утверждает замену художественного произведения как «продукта» процессом, визуального созерцания – тактильным отношением между субъектом и арт-объектом. Вопрос изобразительной телесности современных художественно-зрелищных форм является весьма актуальным в контексте так называемого «телесного поворота» [2, с. 3], «телоцентризма» [3], который сформировался и продолжает развиваться в постмодернистскую эпоху. Телесный язык и разнообразные внешние проявления личности являются объективным, наиболее близким для человека языком, поэтому массовая культура апеллирует, прежде всего, не к умственно-духовным, а к визуальным, чувственно-телесным формам бытия. В условиях доминанты визуальной культуры с ее ориентацией на зрелищность и повышенную эмоциональность особую актуальность приобретает телесное выражение социокультурных смыслов.

Впрочем, вопросы телесности в аспекте современного искусства вошли в круг интересов пока немногих ученых. О теле как объекте и средстве искусства рассуждают Л. Липард (США), Р. Салецл (Словения), французские теоретики и практики М. Журниак, Д. Пан, У. Лути, Ф. Плюшар. Среди украинских исследователей отдельными вопросами телесных художественных практик занимаются М. Ольховик, Л. Савицкая, В. Черепанин; антропологию музыкальной телесности изучает О. Полтавцева; телесность в ракурсе киноведения осмысливает М. Дремлюга. В российской науке перформативные телесные формы и гендерные аспекты репрезентации тела анализируют Н. Абалакова, Н. Каменецкая, М. Чистякова; онтологический аспект телесности западного современного искусства исследует М. Острый; концепт тела в контексте кинематографии изучают О. Булгакова, М. Ямпольский; фотографию как способ проблематизации телесности представляет Е. Гиниятова.

Утверждение телесности в искусстве произошло в 60–70-х годах XX века одновременно в Европе и Америке. В этот период были разработаны определенные идеологии и стратегии поведения личности – как художника, так и зрителя. В результате был сформирован особый зритель, который, с одной стороны, стремился к спектаклярности и овеществлению, а с другой – сам становился объектом манипуляций художника. Впрочем, «новый зритель» был действительно раскрепощенным и поэтому проявлял готовность быть вовлеченным в сферу телесных провокаций, спонтанных действий. Вследствие этого возникли интерактивные формы изобразительно-телесных практик, в том числе в художественном направлении акционизма – акции, хэппенинги, перформансы, разнообразные виды боди-арта, а в начале XXI века эту линию продолжил флешмоб.

Под акционизмом (с англ. action art – искусство действия) понимают различные формы художественной активности, основанные на принципе процессуальности искусства. Представители акционизма считали, что художник должен заниматься не созданием статичных объектов, а организацией событий, процессов, действий, и поэтому во всех action-формах главный акцент сделан не на определенный художественный продукт, а на процесс его создания. Такая художественная идеология побудила художников к поиску новых средств выразительности, а именно: динамичности, процессуальности, театрализации, усилению игрового компонента, зрелищности. Первые акции такого рода проводились еще представителями дадаизма и сюрреализма в первой четверти XX века, но концептуальную завершенность художественное направление приобрело во второй половине этого периода. Акционизм постепенно вышел за пределы мастерских и превратился в театрализованное действие, происходящее в присутствии «свидетелей» – зрителей. Главным действующим лицом подобных акций был сам художник, творящий на глазах у публики (Дж. Поллок, Ж. Матье, И. Кляйн и др.). Традиционно интимный процесс живописи был преобразован в публичный акт.

В дальнейшем искусство пошло по пути реализации идеи освобождения творческой энергии через жест, движение, а объектность искусства постепенно теряла актуальность. Художественная **акция** как форма постепенно сформировалась в разовое действие, направленное на достижение конкретной художественной цели. Имея определенную социальную или идеологическую окраску, акция проходит без заранее разработанной сценарной драматургии, поэтому акционист не всегда может предсказать, как она пройдет, но при этом всегда знает, зачем он это делает и какого эффекта (результата) хочет достичь. Развитие акционизма было направлено на увеличение зрительской активности, на привлечение зрителей к художественному процессу, в результате чего возникли спонтанные, импровизированные мини-спектакли – **хэппенинги**. Хэппенинг развивается не как организованное, а как спровоцированное, импровизированное, непредсказуемое действие, к которому привлекаются зрители. Такое художественное событие лишено четкого сценария и драматургии, поэтому никто из участников не может знать заранее, как будет развиваться хэппенинг, чем и когда он завершится. Одной из задач этой формы является стирание границ между художником и зрителем.

Позже оформилась и другая акционистская форма – **перформанс**, предусматривающая спланированное визуально-зрелищное действие художника (или группы лиц) перед приглашенной публикой. Если акция – это действие, направленное на достижение определенной цели; хэппенинг – импровизированное событие с активным зрительским соучастием, то в перформансе полностью доминирует художник или специально подготовленные статисты, представляющие публике живые, изобразительно-телесные композиции с символическими атрибутами, жестами, позами. Эта форма предполагает более или менее четкий сценарный план и продуманные мизансцены. Здесь публика, в отличие от хэппенинга, занимает позицию не участника, а наблюдателя действия, в котором художник использует свое тело и тела своих коллег, костюмы, вещи, придавая каждой позе, жесту, положению в пространстве и контактам со средой символический характер.

В начале XXI века акционизм получил новое развитие в явлении **флешмоба** (с англ. flash – вспышка, миг; mob – толпа) – феномене, представляющем собой заранее спланированную (в основном через Интернет) массовую акцию. Суть её в том, что большая группа людей внезапно, неожиданно для других собирается в определенном общественном месте, выполняя в течение непродолжительного времени оговоренные действия, после чего очень быстро «растворяется». Но при этом флешмоб способен объединить и скоординировать несколько сотен незнакомых людей в определенное время и в определенном месте для осуществления невинной (часто абсурдной) акции на глазах изумленной публики. Как визуально-процессуальный, зрелищно-игровой, социально-художественный феномен современной культуры, флешмоб почти по всем критериям соответствует постмодернистской художественной форме, которая предусматривает: стирание грани между жизнью и искусством, демократизм, ироничность, самоценность художественного процесса, коммуникативную направленность «на зрителя», эстетизацию среды.

Все названные формы могут разворачиваться как в закрытом пространстве, так и в естественной среде. Неотъемлемой составляющей таких арт-практик является использование изобразительной телесности, что выражается и в презентации тела самого художника (или его моделей) как объекта творчества, и в обязательном телесном соучастии зрителей. Характерную культурно-коммуникационную динамику таким практикам придает публичная реконструкция творческой «кухни»: демонстрация создания «шедевров», многочисленные эксперименты с визуальностью в ее новом прочтении, диалог художника с рисунком. Зритель же выступает в роли соавтора, играя роль «полотна», воплощая собой элемент произведения или воздействуя своей телесностью на развертывание художественного процесса. Человеческое тело, на котором рисуют или которое используют в творческом процессе, становится текстом, художественным посланием, то есть носителем этой самой *изобразительной телесности*.

В этом контексте целью многих художественных акций является привлечение внимания зрителя-участника к различным чувственным реакциям тела, а иногда переживание им даже эмоционального шока. Вообще тема боли и физического страдания культивируется художниками телесных практик как противопоставление царящей в мире жестокости и атрофии чувств современного человека. Сочувствие физическим страданиям художника становится для зрителя источником нахождения собственной идентичности как человеческого существа, способного к сопереживанию.

Вслед за художественными акциями телесность начинает укреплять свои позиции в литературе, театрально-зрелищных жанрах, кинематографе, телевидении. «Энергетические рельефы и ландшафты современных ассамбляжей, аккумуляций, инсталляций, энвайронментов, перформансов <...> дизайнерски оформленного ширпотреба, архитектурно-дизайнерских сред обитания, разнообразных современных шоу и аттракционов масскультуры требуют гаптически-ощупывающего аудиовизуального восприятия, чувственно-соматической коммуникации на многих уровнях. Отсюда повышенное культивирование телесности, телесного опыта, неустанная забота в социуме о постоянной физической и энергетической

(особенно) подпитке тела. Очевидна и тенденция дальнейшего движения ориентированных на телесность арт-практик» [4, с. 487–488].

Таким образом, телесность и тактильность охватывают все больше сфер современной культуры и искусства. Как метко заметил директор программы М. Маклюэна в Университете Торонто Деррик де Керкове (Derrick de Kerckhove), «мир как продолжение кожи – это гораздо интереснее, чем мир как продолжение зрения» [5].

**Заключение.** Подытоживая основные идеи изложенного, можно констатировать, что изобразительно-телесная ориентация постмодернистской культуры обнаруживает телоцентризм как одну из важнейших особенностей многих арт-практик и художественно-зрелищных форм. Если постмодернизм, по Ж. Бодрийяру, является культурой симуляции, где реальность вытесняется симулякрами (образами, за которыми не стоит реальная действительность, – копиями без оригиналов), то включение тела в различные художественные практики как раз и объясняется желанием человека получить, вернуть, восстановить подлинность. Развитие идей телесности в искусстве постмодерна позволяет зрителю не только стать частью произведения, но и пережить в этом качестве особые ситуации и ощущения, невозможные в реальной жизни. Разнообразные виды боди-арта, художественные акции, хэппенинги, перформансы, флешмобы не только становятся источником новых опытов зрителей, но и осуществляют серьезное воздействие на чувственную сферу, визуальное и тактильное восприятие человека.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лидерман, Ю. Почему концепция перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? / Ю. Лидерман // Вестн. общественного мнения. – 2010. – № 3(105). – С. 37–45.
2. Полтавцева, О.М. Антропология музичної тілесності: автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропология, філософія культури» / О.М. Полтавцева. – Харків, 2005. – 22 с.
3. Колесник, М.В. Телоцентризм в эпоху массовой культуры: моногр. / М. В. Колесник. – Омск: Изд-во АНО ВПО «Омский экономический институт», 2010. – 136 с.
4. Бычков, В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
5. Discussion between Stéphan Barron and Derrick de Kerckhove about Le Bleu du Ciel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.technoromanticism.com/en/articles/bdc\\_dkgb.htm](http://www.technoromanticism.com/en/articles/bdc_dkgb.htm). – Дата доступа: 10.07.2014.

Поступила 11.09.2014

#### «PICTORIAL CORPOREALITY» OF ART AND ENTERTAINMENT FORMS OF THE POSTMODERN

*E. STANISLAVSKAYA*

*Modern culture is focused on the spectacle development. Visual forms of artistic practices of the second half of XX – beginning of XXI century are interpreted in the corporeal context, which gives them a spectacular effect. This phenomenon allows entering the category of «pictorial corporeality» into scientific usage. Pictorial-corporeal forms are presented primarily at artistic trend actionism: actions, happenings, performances, flash mobs. A fundamental feature of all these forms is a pictorial presentation of the body of the artist-performer and bodily participation in the creative act of the viewer-co-author. The body becomes text, artistic message – medium of pictorial corporeality in such art practices.*