

Мелякова Юлия Васильевна, кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры философии, Национальный юридический университет
имени Ярослава Мудрого, г. Харьков, Украина
e-mail: melyak770828@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0200-1141

Коваленко Инна Игоревна, кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры философии, Национальный юридический университет
имени Ярослава Мудрого, г. Харьков, Украина
e-mail: kinna087@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9320-1773

СЕМИОТИКА ЖЕСТА: ПЕРФОРМАТИВНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Исследование представляет собой анализ популярных акционистских практик и дальнейшее выстраивание онтологии чистого действия. Апробацией техники динамизма и принципа действия выступает перформанс. Осуществляется проблематизация перформанса в качестве концептуальной модели функционирования индивида в полионтичной реальности. В исследовании происходит обращение к арт-опыту телесных актов субъекта как демонстрации им своей антропологической подлинности, социальной значимости, правовой полноценности, гносеологической активности и политической воли.

Ключевые слова: перформативность, перформанс, агент, искусство действия, тело, акционизм, инсталляция.

Постановка проблемы. Стремительное развитие современного мира находит свое теоретическое осмысление в онтологических концепциях гипермодернизма, виртуальности, трансгрессивности, динамизма, телесности, перформативности. Данный теоретический дискурс сопровождается расширением числа креативных практик познания, понимания, интегрирования, самовыражения, коммуникации и самореализации человека. Существование в многоуровневом метапространстве сегодня требует от индивида неинституционализированных способов позиционирования и реализации себя. Гибридируется реальность, трансформируется общество, мутирует сам субъект, превращаясь из глубокой трансцендентной личности в публичного, но законспирированного агента. Это повышает исследовательский интерес к возможностям разума, психики, тела, а также альтернативным средствам

активности агента; стимулирует разработку новых технологий и инструментария для адаптации человека к гибридной среде. Очевидную актуальность на этом фоне приобретают методологические артикуляции с перформативом и перформансом в качестве эффективных социальных и художественных практик самовыражения индивида.

Анализ последних исследований и публикаций. Утверждение принципа динамизма и деятельности в современном пространстве культуры объясняет популярность перформативной тематики в параллельном научно-философском дискурсе. При этом основная часть работ о перформансе относится к области теории и методологии искусства, где перформанс выступает в виде прогрессивной техники изобразительного, драматического, хореографического или музыкального творчества. Однако техники акционизма и динамичного представления находят сегодня свое применение не только в искусстве, но и в бытовой коммуникации, образовании, торговле, рекламе, сфере услуг и сервиса, наконец, в социальных и политических практиках, формируя таким образом перформативную парадигму современности.

Разнообразные концепции и приемы искусства действия глубоко изучены и описаны многими отечественными и зарубежными теоретиками: Г. Ельшеской [1], Е. Крыловой [2], Е. Андреевой [3], Я. Костинковой [4], Д. Филипповой [5], Андреем и Ярославой Артеменко [6], Е. Петровской [7], С. Левиттом [8], Г. Донэем и И. Шерри [9], П. Джонсоном [10], А. Экерслеем и К. Даффом [11]. Динамические модели телесной выразительности в социальных практиках, в том числе в информационном пространстве культуры и коммуникации, исследовались Г. Рейнгольдом [12], М. Куэллар-Морено, Дж. Антонио Кубас-Дельгадо и Д. Кабалеро-Джулией [13], А. Лоскутовым [14], О. Новосёловой и Э. Курбановой [15] и др. В свою очередь, американские философы Дж. Батлер [16; 17], Дж. Дин [18] и Г. Стендинг [19] развивают концепт перформанса применительно к политическому акционизму посредством обнаружения перформативного характера собрания агентов социальных прав в качестве способа их отношения к власти. Проблема самовыражения индивидуальности и агентной субъектности в эпоху метамодерна, а также выявления устойчивых паттернов антропологической природы в интимной и публичной культуре получила свою разработку у М. Оже [20] и Р. Докинза [21].

Однако следует отметить, что концепция перформативности как универсальной онтологической, гносеологической, герменевтической и аксиологической установки деятельного субъекта гипермодерна еще не достаточно исследована и разработана и не имеет целостного методологического оформления.

Формулировка цели. Целью исследования являются обзор и теоретический анализ современных креативных практик телесного самовыражения субъек-

та в області мистецтва, політики, права і цифрової комунікації з послідуєчим обґрунтуванням методологічної ролі перформативного концепта в сучасній культурі.

Теоретико-методологічні основи. Люба сфера публічної і приватної діяльності людини, будь то соціальна, правова, політична, економічна або сфера мистецтва, має свої концептуальні технологічні і методологічні особливості в реаліях метамодерну, володіючи особливою культурною логікою пізнього капіталізму. Однією з суттєвих особливостей метамодерну як актуальної парадигми і методологічної моделі є прагнення позбутися від феєрії мовних ігор постмодернізму, захоплюючи в своє гіперпростір насквозь синтетичної, ілюзорної граматики і дискурсивності. Метамодерністська онтологія бачить справжнє буття в присутності і динаміці тіл натурального перформансу життя. Перформанс сьогодні грає роль ведучої онтологічної, епістемологічної, герменевтичної і антропологічної категорії, однієї з ключових концептів постнекласическої філософської і наукової методології, а також ведучої прогресивної техніки в мистецтві.

На зміну апології тексту прийшов триумф соматичності, а на зміну динаміці нарратива – динаміка об'єктів. Спостерігається пріоритет тіла і телесності, чуттєвого присутства, акціонізму, потенціальності, природного права і реального дієвості, страждання і задоволення, співучастя і життя.

Метамодерн змінив і природу суб'єктності. Незважаючи на метафорическу констатацію власної «смерті», автор в постмодерні зберіг абсолютну і неограничену владу над символічною реальністю тексту. Вільно генеруючи значення і значення речей, він буквально створював міфи про дійсність, абсолютно не прагнучи до її автентичності і все більше віддаляючись від неї. Сам суб'єкт існував як багаторівневе формування перекрещуваних текстів, вже прочитаних і інтерпретованих раніше, однак здатних породжувати всі нові значення і реакції в нових контекстах комунікативного поля. Таким чином, дискурсивне буття суб'єкта постмодерну взагалі не замикалось на прообразі символу або знаку і не сверялось з ним. Світ-текст існував як універсум авторських міфів, а антропність суб'єкта проявлялась виключно в його комунікації і обоюдному паритетному визнанні взаємної цінності себе і іншого, рівного собі.

В свою чергу, постпостмодернізм означував себе пошуками «втраченої реальності». При цьому під «реальністю» слід розуміти як об'єктивне, так і суб'єктивне вимірювання буття індивіда. Нові унікальні технологічні можливості інтеріоризації, візуалізації, підвищення фізіологічної функціональності мозку і тіла суб'єкта

радикально изменили представление о самой реальности [22, с. 119–122]. Теперь она представляет собой не семиотический симулякр, «оживающий» в его субъективной интерпретации, а независимое *действие*, открытое для восприятия, ощущения, понимания, участия. Современный субъект позиционирует себя не посредством языка, но посредством *присутствия*, действия либо бездействия. Речевые акты замещены физическими актами самовыражения. Изменилось соотношение речи и действия. Знаки репрезентируются не в тексте, а в перформансе. Возникающие смыслы больше не облекаются в устойчивые (для определенного культурного контекста) значения, но апгрейдятся, перезагружаются, определяются снова и снова через присутствие и участие.

Категория «перформативность»/«перформативный» в метамодернистском контенте утратила свой классический остиновский смысл [23] – «действенность высказываний» – и обрела несколько иное, почти буквальное значение: техника телесного представления. В данном качестве этот термин прочно утвердился в методологическом дискурсе современного гуманитарного знания, придя сюда из постнеклассического искусства. Перформанс как современный метод самовыражения, презентации, позиционирования, соучастия, понимания, интегрирования четко выражает новую диалектику действия и смысла. Интерпретация всех измерений реальности требует сегодня окончательного отказа от лингвистической техники ради техники языка тела, перформативных приемов выразительности.

Семантический симулятивный мир символов и вербально-символической коммуникации уходит в прошлое. Лингвистические символы, будучи носителями устойчивых значений, заполняли пространство идеального бытия более или менее популяризированными мифами. Все горизонты публичного бытия человека – политический, правовой, этический, трудовой, рыночный, образовательный и культурный – представляли собой сферу сочтаных мифов, искусное оперирование которыми демонстрировало ту самую *деконструкцию* – универсальный постмодернистский метод понимания, познания, интерпретации, коммуникации и самовыражения, популярный в семиотике, логической семантике, постструктурализме, герменевтике, гносеологии, феноменологии и антропологии на рубеже миллениума. Умелая деконструкция возносила ее мастера до уровня автономного и независимого полноправного субъекта, произвольно создающего прецеденты значений в просветах мифологий на перекрестках смысловых векторов, провоцируя тем самым конфликты контекстов и порождая новые авторские значения. Именно деконструкция гарантировала идентичность субъекта. Однако пространство дискурса, в котором он пребывал, делало идентичность динамичной и неустойчивой, как и сам дискурс.

По сути, семантическое дискурсивное поле до недавнего времени выступало единственной метареальностью, доступной для понимания, изучения, интеграции, коммуникации и бытия в целом. Вне дискурса субъект не существовал вовсе. Артикуляционные практики в нем способствовали созданию новых смысловых связей, а следовательно, самосозиданию индивида. В то время гарантией необходимого динамизма выступали информационно-технические возможности и средства виртуализации.

Однако в последнее время концепты субъективности, индивидуальности, самовыражения и бытия претерпели значительные изменения. В современном контексте индивидуализация не имеет прямых коннотаций с индивидом. Индивид как целостный, глубокий, духовный, экзистенциальный, личностный, ассоциируемый с группой больше не существует. Есть принципиально вычлененная из целого единица, фрагмент, деятель, акционист, агент, лишенный целостности, причастности, солидарности, родства, взаимного признания, контекста. Антропность развивается в направлении *агента*, привлеченного к сетевому взаимодействию в объективной реальности.

Дискуссионным остается вопрос отличия и актуальности двух категорий – «присутствие» и «наличие», в равной мере характеризующих способ бытия агента. В то время как *наличие* акцентирует на физичности и материальности, *присутствие* предполагает пространственно-телесное измерение, включающее в себя как виртуальную чувственную телесность, так и биосоциальное тело непосредственно в его ролевой значимости.

В неоматериализме физическое тело стало объектом повышенного исследовательского интереса наравне с феноменом толпы, собрания, гендеризма, перформанса, флешмоба и различных телесных практик. Это имеет своим основанием актуальные тенденции трансгуманизма, биополитики и генезиса соматических прав. Концепт *тела* получил свое развитие в современной теории *перформативной субъективности*, обоснованной, в частности, Дж. Батлер [16; 17], Дж. Дин [18] и Г. Стендингом [19]. *Тело* коррелирует с *агентом* перформатива/перформанса, то есть акта/действия, в котором участвуют и совершаются люди-события. В американской «левой» политической теории эта концепция получила название «агентный реализм» (ключевое понятие *agency*) [24, с. 97].

Перформативный поворот в современной методологии вполне очевиден и не вызывает сомнений. Перформативные акты становятся способом телесной коммуникации, проявления индивидуальности агентов, создания глобального измерения перформативного множества, организации различного рода ситуативных, отраслевых и потребительских альянсов. Перформативные акты привлекают каждого участника в событие и разделяют между ними ответственность

за происходящее. Будучи создателями события, агенты присваивают ему смысл, как присваивают и само событие. Они воплощают себя не в языке символов, но в языке тела, что есть аутентичное самовыражение, реанимация натуральности. Перформативный акт актуализирует телесность, вытесняя семиотизированный опыт материально-телесным. Перформатив, имеющий потенциально-деятельный характер, отсылает к характерному принципу современного концептуального искусства: намерение во много раз важнее исполнения. Цель подобного искусства – передача самой идеи, концепции – чистый художественный жест. Как выразился в 1960-х гг. известный американский художник-минималист С. Левитт: «концептуальное искусство рассчитано на возбуждение интеллектуального интереса зрителя, при этом не затрагивает его душу» [8].

В данном методологическом контексте категории «перформатив» – «перформативный акт» – «перформанс» в значении «спровоцированное спонтанное саморазвивающееся действие» отличаются друг от друга лишь своим происхождением и прикладным акцентом, а следовательно, в равной степени уместны в качестве онтологической характеристики публичного. Если *перформанс* берет начало в искусстве, то *перформатив* – в структурной лингвистике. При этом главная сентенция обеих категорий заключена в их указании на уникальную ситуацию интеракции как *чистой открытости* действий, смыслов, состава участников, влияния. Произвольность, вариативность, непреднамеренность, спонтанность и самогенерируемость *перформатива/перформанса* гарантируют субъекту более эффективное вхождение в коммуникацию, чем нарратив, дискурс, центонный диалог или какие бы то ни было семантические практики.

Изложение основного материала. Актуальный онтологический смысл концептов «деятель», «агент», «автор» выразительно представлен сегодня в искусстве. Принцип современного искусства (как, впрочем, и любой другой продуктивной сферы деятельности – педагогики, бизнеса, социальной, гражданской, медийной, диджитал-сферы и т. д.): автор – это не тот, кто что-то сделал своими руками, например написал картину, и теперь нуждается в общественном признании результатов своего творчества; автор – тот, кто сказал: «вот искусство, потому что я, художник, это утверждаю». Как уже упоминалось ранее при анализе перформативности: намерение во много раз важнее исполнения.

Подобный принцип мотивации художника бесконечно раздвинул границы искусства XX в. В то же время новое содержание в современном искусстве получили как субъект, так и объект. Концептуальные объекты – гораздо больше, чем просто произведения: они манифестируют новую роль художника, новый способ представления произведения и абсолютно новый контент отношений искусства и зрителя. Они могут иметь абсолютно различный характер и природу. Объектом творчества, например, может выступать найденная вещь, к ко-

торой художник почти не прикасался (по крайней мере, не нарушал ее целостности), а лишь *назначил* ее своим произведением. Первым, как считается, это сделал французский художник Марсель Дюшан, о чем говорят его редимейды: велосипедное колесо, привинченное к табурету, сушилка для бутылок или перевернутый и водруженный на подиум писуар, получивший название «Фонтан» [3].

Причем в искусстве инсталляции современный автор не утруждает себя даже тем, чтобы проявить фантазию в наименовании своего произведения. Как правило, инсталляции получают предельно буквальное название, прямо и недвусмысленно именуящее предмет: к примеру, «Велосипедное колесо» (Марсель Дюшан), «Пианино» (Гюнтер Юккер), «Меховой чайный сервиз» (Мерет Оппенгейм) [3]. Буквальное наименование произведения устраняет всякую возможность зазора между вещью и ее легендой, а также экспликации этой самой легенды и самостоятельного ее существования. В данном случае через свое имя вещь заявляет о себе самой непосредственно. Любой перформативный объект, в роли которого может выступать как вещь, так и живой агент, существует в отрыве от мифологического горизонта имен, названий и значений, он заполняет пространство взаимодействия самим собой, своими действиями и намерениями; запущенные им акты способны как бы молчаливо «выдыхать» новую реальность.

К примеру, философ российской школы Е. Петровская проблематизирует концепцию художественного изображения, предлагая отказ от его эстетизма и трансцендентности ради акцента на чистой репрезентации и демонстрации знака. Такое прочтение ведет к динамическому, активному, физическому образу – «отпечатку телесных встреч» [7]. Современный акционизм как искусство действия максимально предъясвляет эту технику динамического знака, воплощающую не телесность, но саму вещь. Современные концептуальные инсталляции нередко содержат живых существ, нуждающихся в питании, поливе и продуктивности. Это называется «работоспособностью» произведения искусства, которое «живет» и «дышит» [10].

В этом смысле показателен опыт австралийских ученых, опирающихся на работы Ж. Делёза: они теоретизируют моду как средство модуляции субъективности человека. Воздействуя на тела посредством столкновения материи, знаков, практик и конкретных навыков координации, мода представляет особый способ субъективации тел, которые обмениваются аффектами, воспоминаниями, ощущениями в различных пространственных, временных, материальных и эмоциональных контактах. А. Экерслей и С. Дафф демонстрируют это на примере инсталляций мельбурнской художницы Ф. Абикар, воспроизводящих привычки и воспоминания одетого тела [11]. В свою очередь, российская исследовательница Я. Костинкова «прочитывает» современную по-

эзию в интерфейсе городского ландшафта на примере художественных проектов петербургской группы «Лаборатория Поэтического Акционизма». По ее мнению, современная литература больше не ограничивается печатной страницей, избирая в качестве перформативного арт-пространства урбанистическую реальность, виртуальный, цифровой и трансмедийный контент, природный и ретрокультурный ландшафты или политико-ситуационистские акции, вступая таким образом в диалог с культурной памятью и синхронным контекстом жизни [4]. Активное участие в мировом дискурсе о визуальных практиках в искусстве принимают и украинские философы из Харькова Андрей и Ярослава Артеменко. Они анализируют культурную логику метамодернизма посредством демонстрации стиля лофт в контексте общих тенденций визуальных практик современного арт-пространства [6].

Современный автор, художник – это не создатель, это прежде всего менеджер, модератор, организатор, регулятор, распорядитель, обустроивающий новую смысловую зону – креативное пространство самовыражения и саморазвития – воркшоп (рабочую мастерскую, открытую для сотрудничества). Он делает это, потому что *имеет на это право*. Сегодня художник (равно как и кто-либо другой) для своего творчества не нуждается в признании со стороны общественности, институтов, ценителей, поскольку он абсолютно автономен, независим и в то же время неприкаян. Его жизнеспособность, как и ценность его произведений, определяются исключительно их собственной эффективностью, конкурентоспособностью, востребованностью на рынке товаров и услуг, «хайповостью». Эпатажность и коммерческий успех оправдывают любую творческую инициативу автора. Ключевая задача любого рода созидания – эффект.

Либеральная ценность *правовой автономии индивида*, как и ценность *воли автора*, утвердились сегодня не только в политике и искусстве, но в не меньшей степени в праве, предпринимательстве, образовании, хозяйстве, производстве, сфере обслуживания, организации досуга и отдыха, социальной и информационной активности и остальных сферах жизнедеятельности. Самоопределение и самоорганизация человека в либерально-демократическом мире основываются на исходном фундаментальном принципе: *я имею право, равное праву другого*. Данный принцип оправдывает любые, самые смелые намерения, инициативы и результаты. Следует признать основоположную, смыслообразующую и генерирующую роль права в разностороннем деятельном бытии человека.

Однако наличие *права на действие* предполагает прежде всего выбор *языка действия* (в значении способа самовыражения и функционирования). Этим «языком» становится предельно натурализованная семиотика – аутентичный язык тела. При этом тело отделяется от символической речи, мифа, семантики и является самостоятельным средством выражения. Вещи,

тела, жесты, ситуации, события «говорят» сами за себя, лишённые сопроводительного комментария автора, мифологического смыслового контекста. Это произошло не только потому, что дигитальная культура абсолютизировала цифровой способ вербальной коммуникации, визуализирующий субъекта. Главным образом, засилье *телесности* (в значении чистого сознания, способного к ощущению собственного присутствия) спровоцировало активный поиск самого природного *тела*.

Активность чистой вещи, прямой язык тела стали закономерной поведенческой реакцией на чрезмерную виртуализацию реальности, а также доминантность симулятивных практик самовыражения. Собственно, симуляция как приоритетный способ бытия никуда не исчезла, она просто сменила свой предмет: нарратив и дискурс – на тело и телесность. Забвение *натуры* или ее дефицит, обусловленные доминированием цифровой реальности (о чем много писали Ж. Бодрийяр [25], С. Жижек [26] и др.), привели к «возрождению» этой самой *натуры* во всей ее ущербности, но самодостаточности, тем более что способ «натурализации» выбирает сам индивид, поскольку *имеет на это право*. Удачной иллюстрацией к этому являются авангардное творчество современных художников в жанре хеппинг, энвайронмент, ассамбляж, инсталляция, акция или перформанс, то есть *искусство действия*, и одновременно аматорские практики самовыражения и коммуникации, популярные в социальных сетях, видеохостинге и имеющие форму месседжей, лайфхаков, челленджей, а также публичные акты социально-правового и политического характера в виде флешмобов, смартомобов, социомобов, политмобов, демонстраций и монстраций.

Как таковое популярное ныне искусство действия во всех своих жанрах имеет общую цель – размывание границ между символом и реальностью, выражение остроты самой жизни. Современный реализм, в отличие от ренессансного, не создает точных копий действительности, он *воссоздает* действительность при помощи своих выразительных средств, главными из которых являются вещь, тело, причем зачастую тело самого художника. Разумеется, искусство – это семиотическое пространство – горизонт знаков и значений. Без символизма оно немислимо. Здесь всегда ограниченные в своем числе выразительные средства (слово, звук, движение либо форма) берут на себя функцию максимально передать концепцию произведения. Соответственно, компенсация неполноты происходит за счет симулируемых, символически воспроизводимых отсутствующих сторон. Это и есть искусство.

Однако реалистичность искусства заключается не в натурализме означаемого, а в природности и аутентичности означающего. Избранные для этого воспроизводящий материал, объект, техника, мастерство исполнения, место

размещения, среда и многое другое способны устранить изысканность, утонченность, элитарность куртуазного или, напротив, авангардистского символизма. Так, наиболее прогрессивное современное искусство не просто грубо и доступно, оно примитивно и откровенно, это – вульгарный экспромт. Стать его ценителем может абсолютно каждый, поскольку соприкасается с ним в реальной жизни, соучаствует, самостоятельно наделяет значением и смыслом. В искусстве действия все равны в своих правах: автор и зритель. Оно всё чаще прибегает к языку тела, как живого, так и виртуального, ведь не зря его главная характеристика – интерактивность. Цифровая культура еще больше размывает границу между ее производителями и потребителями, что приводит к открытой, демократичной медиасреде.

Наиболее объемными и выразительными категориями, передающими суть искусства действия, являются *акционизм*, или *экин-арт* (*action art*) как креативный художественный стиль, стремящийся продемонстрировать не результат работы художника, но ее процесс, а также *хеппенинг* (от англ. *happening* – случай, событие, происходящее) – форма социального и художественного самовыражения, акция или действие, отличающееся парадоксальностью и шокирующим характером, рассчитанное на импровизацию участников. В хеппенинге может принимать участие сам художник, однако не контролировать ход событий. Хеппенинг не имеет четкого сценария, зрители могут приобщаться к происходящему, выпивая бокал вина на сцене вместе с героями. Главная цель этого искусства – высвобождение абсурдистской энергии, поскольку течение жизни абсурдно и ее вольный и освободительный поток должен быть максимально представлен во время этого действия [1].

Хеппенинг есть символическая форма, состоящая из сиюминутных действий, фантазий, навеянных жизнью и основанных на архетипических символических ассоциациях. Одна и та же акция будет иметь различный смысл и результат в зависимости от ее «прочтения» аудиторией. Относительно этого нередко приводят слова канадского драматурга и театрального критика Г. Боттинга о том, что хеппенинги отвергли матрицу сюжета и фабулы ради полноценной комплексной матрицы случайного события, или матрицы-ризома как вектора импровизации [1]. Зрительское участие в хеппенинге – это субъективная поддержка, отклик, его движущая сила. Поэтому хеппенинги часто имеют своей целью социально-политическую пропаганду, чаще с акцентом протеста (как работы Й. Бойса, Ж.-Ж. Лебея), либо просто шокирование общественной морали. В любом случае они призваны «взрывать» стереотипы и мифы языка, следовательно, должны быть «красноречиво» немые.

Энвайронмент – разновидность хеппенинга, менее активная, не навязчивая по отношению к зрителю. Участник может войти в него абсолютно незаметно

но для себя самого. «Википедийный» пример энвайронмента – белые в человеческий рост скульптурные фигуры в Нью-Йорке авторства Дж. Сигала, изображающие обнявшихся друг с другом геев и лесбиянок. Скульптуры расставлены на лавочках городской аллеи, а рядом с ними присаживаются прохожие. Это искусство, которое настолько не заметно, что зритель входит в его произведение, не подозревая об этом, – нон-спектаклярное искусство. Так, скульптуры Дж. Сигала незаметно обустроивают единое арт-пространство живых и гипсовых фигур – символизм, разлитый в реальности, экстатическая непредсказуемость. Их называют памятником Освободительному движению ЛГБТ, что, в свою очередь, говорит об их красноречивости и демонстративности, не взирая на деликатную форму [27]. Иногда энвайронмент представляет собой более грубое совпадение искусства с жизнью, как, к примеру, в работах тайского художника Р. Тиравания, обустроивающего в художественных галереях квартиру, где посетители могут переночевать, или действующую кухню, угощающую своими блюдами всех желающих.

Однако популярность самого понятия «хеппенинг» сегодня понизилась, сменившись весьма близкими терминами «акция» и «перформанс», в которых художник выступает сам от себя (а не в воплощении), при этом часто рискуя собственным телом. *Акция* может быть сведена к чистому *жесту* художника, его декларации, объяснению, предложению, пропозиции, публичному заявлению (например, рассматривать все обувные магазины Амстердама как свои произведения искусства, о чем однажды заявил голландский художник-концептуалист Стенли Браун). *Перформанс*, в свою очередь, предполагает конкретное сценарное *действие* художника, в котором он участвует собственным телом или собственной памятью, биографией, режиссурой – как постановщик, организующий чужие тела. Перформанс как авангардное искусство обычно эпатажно. Известны откровенно шокирующие, вопиющие его образцы, где автор испытывает собственные крайние физиологические возможности и в то же время чувства и эмоции зрителей. К таковым относятся перформансы, напоминающие сакральные ритуалы и сопровождающиеся жестокими кровавыми убийствами животных и глумлением над их трупами, личным членовредительством, мазохизмом, вампиризмом и даже публичным суицидом [1]. Важный аспект акционизма заключен в том, что происходящее, в процессе задокументированное (например, в видеозаписи), разойдясь в новостях, соцсетях, слухах, оставшись в народной памяти, представляет собой множество абсолютно разных, не схожих между собой смыслов.

Акционизм находит воплощение не только в искусстве, но и в популярных социально-культурных практиках коммуникации и солидаризации, таких как *флешмобы* и *смартмобы*. Флешмоб (*flash mob* – мгновенная толпа) – сплани-

роvanная при помощи электронных средств связи внезапная массовая акция, когда большая группа незнакомых друг другу людей в общественном месте выполняет заранее оговоренные действия и также спонтанно расходится. Концепция: произвести эффект на случайных зрителей, вызвав у них чувство недоумения, абсурда; разрушить привычные линии поведения, ожидаемые реакции, логические цепочки и социальные стереотипы путем демонстрации вызывающего жеста своеволия. Принцип: спонтанность, отсутствие руководства, деперсонафикация, анонимность, отказ от популяризации (освещения в СМИ, рекламы), отсутствие коммерческих целей.

Смартмоб (*smart mob* – умная толпа) – разновидность флешмоба; термин введен в 2002 г. американским социологом и критиком Г. Рейнгольдом для наименования новой формы самоорганизации людей в XXI в. как «очередной социальной революции» [12]. Умные толпы состоят из людей, способных действовать согласованно, даже не зная друг друга. Люди, составляющие умные толпы, сотрудничают невиданным прежде образом благодаря имеющимся у них переносным устройствам, которые обеспечивают связь и вычисления.

Популярные сегодня разновидности перформансов – в формах флешмобов и монстраций – называют народными. Так, *полит.мобы* (или *социомобы*) – это массовые акции с социальным, правовым или политическим оттенком, выражающие массовое недовольство, протест, критический взгляд на социально-политические действия властей или общественных активистов. Их считают более простым, оперативным, легитимным и безопасным способом выражения общественного мнения или привлечения внимания к тем или иным проблемам, чем митинги и демонстрации. Примерами могут служить практика сжигания куклы-политика, молчаливое разрывание рекламных лозунгов с обещаниями определенной партии либо популистских газет, забрасывание здания парламента мелочью в ответ на повышение платы за проезд в общественном транспорте или знаменитые флешмобы «Kiss-in» против гомофобии и в защиту прав человека, бывшие популярными в 1980-е гг. в американском ЛГБТ-движении, когда участники выражали свой протест в виде поцелуев.

Монстрация близка по духу социомобу, однако имеет свои отличительные особенности, потому причисляется к разновидностям хеппенинга (игровое действие), а не смартмоба (сценарное действие). Это массовая художественная акция в форме демонстрации, сопровождающаяся абсурдистскими лозунгами и транспарантами, декларативно лишенными любого, в том числе политического, смысла. Потенциальным ее участникам заранее известны лишь дата, место и точное время, остальное – их импровизация. Концепция акций: оригинальность, абсурдизированность, публичность, многозначность, многослойность и, главное, коммуникативность. Задача монстрантов – коммуникация со

зрителем, друг с другом, самовыражение, реализация художественной фантазии, позиционирование себя, своей точки зрения на окружающую действительность.

Так, в Новосибирске с 2004 г. традиционно 1 мая проводятся монстрации, собирая до пяти и более тысяч человек. Они организуются сообществом вольных художников и творческой молодежью как символическая альтернатива и парафраз традиционных первомайских демонстраций в СССР, показывая новые актуальные интересы, увлечения и проблемы современной молодежи, ее мировоззрение, юмор и кругозор, пришедшие на смену советской идеологии. Один из инициаторов и организаторов ежегодных российских монстраций художник и режиссер Артем Лоскутов объясняет возникновение самого термина «монстрация» сознательным отбрасыванием латинской приставки «де-» в слове «демонстрация», привносящей некий негатив, отрицание, разрушение, деструктивность. Рост числа одноименных акций в десятках российских городов сегодня, а также их массовость свидетельствуют об актуальности, популярности и востребованности подобной техники социального взаимодействия. В этом отношении координатор Сибирского центра современного искусства Сергей Самойленко отметил, что монстрация «как форма публичного искусства располагается в пространстве между художественной деятельностью, социальной активностью и политическим жестом» [14].

«Жест» – это всё тот же «миф» бартовского структурализма, но уже визуальный, а не семантический; *миф-жест*, который выражает, указывает, отсылает, но не называет вслух. Монстрация метко травестирует «серьезные» политические демонстрации. Она не просто маркирует границы гражданских свобод и инициатив, но раздвигает эти границы, становясь школой солидарности, коллективизма, правовой свободы и активности в новой перформативной форме. При этом важно помнить, что любого рода стихийная толпа (флешмоб, смартмоб, социомоб, монстрация) как формально организованная общность характеризуется высокой степенью конформизма составляющих ее агентов. Им в значительной степени свойственны групповая внушаемость, эмоциональная зараженность, подражание, убежденность, относительное единодушие, снижение механизмов сопротивляемости, чувство общей силы, анонимность, подавленность чувства индивидуальной ответственности. Тем не менее, участие в флешмобе расценивается современной европейской психологией и педагогикой не только как креативный, но и весьма эффективный способ физического, когнитивного, социального и эмоционального развития человека. Флешмоб представлен как достаточно позитивная, адаптивная и мотивирующая практика, способствующая самоуправлению и уверенности в себе [13].

Однако вернемся к искусству действия, в котором жизнь и творчество в принципе слиты воедино. В наивысшей степени шокирующая и героическая

(а порой даже с высоким политическим градусом) его форма носит буквальное название *искусство жизни* (*living art*). К беспощадным, болезненным и эпатажным его проявлениям можно отнести радикальный акционизм: от серии многолетних акций тайваньского художника Тейчин Сье [2], стоически переносящего многие лишения и ограничения физического и психологического характера, до опыта российского художника Олега Мавроматти [28], финальная акция которого («Свой/Чужой») предполагала возможность его смерти в прямом эфире болгарского телевидения (смертельный разряд тока мог стать результатом онлайн-голосования), а также нашумевшего перформанса в духе *living art* от солисток группы «Pussy Riot», вопиюще исполнивших протестантскую песню для панковского клипа в православном храме Христа Спасителя (и получивших за это два года тюрьмы).

При этом откровенный характер публичных перформативных практик чаще всего вызывает осуждение со стороны традиционной семантической культуры, общественных норм, стандартов и правящих структур, что лишней раз доказывает ограниченность права на действие в типичном либерально-демократическом пространстве. Так, радикальный концептуализм О. Мавроматти встречает в России яростное осуждение со стороны широкой общественности и православной церкви. Об этом пишет российская философ Д. Филиппова и делает вывод о неразделенности православия и государственного патриотизма в современном региональном социально-политическом климате внутри культурно резонирующей религиозной традиции, что говорит о сакрализации публичного пространства в России [5].

Противоположной же стороной художественного радикализма можно назвать творчество *абсолютного отсутствия*, когда отсутствуют даже сам материал и тело, не говоря уже о произведении. Это когнитивно-энергетическая практика чистого побуждения к образу. Так, в Нью-Йорке существует Музей невидимого искусства MONA (The Museum on Non-Visible Art), где для всеобщего обозрения посетителям «представлены» пустые стены или, в лучшем случае, развешаны картинные рамы. Зрителям предоставлена возможность самостоятельно вообразить произведения искусства в силу своей фантазии, максимум руководствуясь краткими описаниями либо названиями «шедевров», размещенными на табличках самими художниками. В данном случае художник апеллирует к предполагаемому контексту субъективного арт-опыта каждого зрителя. Как видим, искусство заключается вовсе не в совершенстве формы воплощения, но в самой *идее*, способной влиять на чувства зрителя; и не важно, какие средства изберет художник для ее донесения. Процесс интерпретации символа здесь перемещен в сугубо внутреннее, интимное пространство индивидуальной фантазии.

Такого рода устранение знака свидетельствует об абсолютном триумфе чистого означаемого. Самостоятельное, оторванное от знака и независимое от него означаемое отказывается от посредственной симулятивной экспликации себя художественными средствами, предпочитая оставаться первичной неприкосновенной натурой, имеющей шанс на субъективное прочтение. Это производство феноменологической телесности без цифровых технологий. Только сознание может гарантировать нефиксированный, незакрепленный, постоянно развивающийся, живой образ искусства. Следует также отметить вполне самостоятельную роль зрителя, больше не зависящего от художника в результатах своего общения с искусством. Зритель здесь занимает главную позицию, поскольку перестает быть ценителем, а становится творцом. Если откровенный классический акционизм переносит акцент с результата творчества на его процесс, то «невидимое» искусство – с результата и процесса на саму идею творчества и фантазийный посыл. Такое поистине «искусство действия» ставит зрителя непосредственно к «станку» по производству как произведений, так и их смыслов, что, несомненно, расширяет диапазон его свободы, а также степень активности и ответственности.

Позволю себе допустить, что подобные выставки «невидимого искусства» одновременно играют роль бесценных локаций для творческого сотрудничества и коммуникации индивидов. Такие арт-зоны выступают «рабочей мастерской» (*воркшопом*) для продуктивного взаимодействия единомышленников, воплощают хайповую тенденцию *нетворкингов* (*коворкингов*, *творческих инкубаторов*, *хабов* и *антикафе*) как креативных зон для синергии искусства, бизнеса, гражданской активности и личных интересов. Здесь генерируют идеи и лоббируют развитие творческого контингента. Эти социальные пространства чрезвычайно мультифункциональны, отличаются высокой эффективностью группового взаимодействия, активностью и самостоятельностью участников, доступностью обмена актуальным опытом и личными переживаниями, отличаются телесным наличием и живой интерактивностью, демократизмом, доступностью и, что немаловажно, равным правом голоса всех участников. В настоящее время идет отчаянная популяризация такого рода акций и мероприятий, выступающих достойной альтернативой общности сетевых групп на основе текстинга, видеохостинга и видеоблогинга посредством веб-ресурсов.

Так или иначе, главным концептом перформативных практик являются позитивное взаимодействие и примирение через самовыражение интимного. В данном контексте британскими и американскими исследователями была проведена аналогия между динамизмом паблик-арта и сектантских ритуалов Северной Ирландии на опыте их синтеза в храмовой мегаинсталляции в 2015 г. Акция была нацелена на взаимодействие враждебных друг другу сообществ

в их эстетической модальности. Показательно, что продолжительное столкновение агентов, определяемое авторами как «травматургия», в итоге выступило средством достижения межобщинной сплоченности [9].

Г. Рейнгольд в своей работе «Умная толпа» пишет о том, что современные люди в основном находят общность в сетевых группах, а не в социальных. И хотя зачастую смотрят на мир с позиции социально-эмпирической группы, действуют они преимущественно в сетях. В обществах сетевой структуры границы проницаемы, взаимодействия различны, связи перебрасываются между многочисленными сетями, а иерархии могут сглаживаться и обращаться. Переход к сетевым группам можно сегодня наблюдать на различных уровнях: торговые и политические союзы утрачивают сплоченность в рамках мировой системы; организации образуют сложные сети, объединяясь и обмениваясь, но не образуя картели; рабочие находятся в подчинении множества себе равных, а не только начальства и т. п. Сообщества обширны, разрежены и отрывочны. Большинство людей действуют в многочисленных, слабо связанных, неполных сообществах, когда имеют дело с сетями родных, соседей, друзей и сослуживцев. Вместо того чтобы соответствовать одной группе, каждый обзаводится своими собственными личными сообществами. Человек становится все более самостоятельным узлом связи и получает поддержку, дружбу, информацию и чувство товарищества вовсе не от тех, кто живет по соседству или хотя бы в соседнем районе. Люди поддерживают общественные узы телефонными звонками, электронными письмами, текстовыми сообщениями и видеостримингом. Человек становится порталом. Интернет откровенно облегчает создание множественных личных социальных сетей и управление ими [12].

Итак, альтернативные социальные network'и (Twitter, Facebook, Instagram) и такие файлообменники, как Like или Tik-Tok, всё же являются приоритетной формой солидаризации в современном обществе. Поэтому метод перформанса нашел там свое воплощение в различных проявлениях онлайн-акционизма. Одним из наиболее ярких примеров виртуального перформатива является *месседж* (*message* – послание, сообщение, обращение, заявление, посыл, сигнал) – прямое или закамуфлированное видеопослание. «Уловить месседж» означает понять и принять сигнал в сетевом сообществе.

Другой популярный вид онлайн-флешмоба – *челлендж* (*challenge* – спор; вызов; соревнование; задание, требующее выполнения) – жанр интернет-видеоблога, в котором агент демонстрирует так называемое «вирусное задание» или лайфхак с предложением его повторить максимально приближенно к оригиналу. Челлендж расценивается как эффективный инструмент массовой коммуникации, поскольку построен на диалоге автора со зрителем, чем уравнивает их в правах. Хотя жанр челленджа носит развлекательный характер,

всё же он концептуально настроен на равный статус и доверие, присутствующее в любых играх. По оценкам многих теоретиков, челлендж способствует преодолению барьеров межкультурной коммуникации, привлечению внимания международной массовой аудитории; это инновационный инструмент, внедряющийся в различные культурные среды и объединяющий людей по всему миру. Он настраивает на социальное (хотя и сетевое) взаимодействие, которого человек может опасаться в реальной жизни.

Участники челленджа объединены темой-вызовом и осуществляют ее творческую интерпретацию. В качестве примера: на Среднем Востоке в видеоигру «Middle East Gaming Challenge» играют дети двух враждующих обществ – еврейского и арабского, притом что они обучаются в отдельных образовательных системах. Таким образом организаторы пытаются способствовать преодолению традиционного предубеждения арабских и еврейских школьников в Израиле, избавить детей от традиционных стереотипов. Специалисты расценивают игровой челлендж в этих условиях как первый позитивный опыт, полученный со сверстниками из другой, враждебной религиозной и этнической среды [15, с. 286]. Конечно, основная концепция челленджа вполне проста: визуализация, зрелищность, неординарность, оригинальность, азарт, лаконичность времени и слов, пробуждение духа свободы и творчества. Однако главное то, что в основе челленджа лежит *действие*, то самое искусство действия, возвращающее нас к парадигмальной значимости перформанса в современной культуре и социальной практике.

Теоретическое основание такого видеофлешмоба, как челлендж, раскрывается также в свете теории о *мемах* Р. Докинза. Более сорока лет назад британским этологом и эволюционным биологом Р. Докинзом в работе «Эгоистичный ген» была изложена *теория мемов*, легшая в основу дисциплины «меметика», так, однако, и не признанной в широких научных кругах и не получившей научного статуса, зато весьма актуальной в условиях биополитики и капиталистического реализма [21]. Идея Р. Докинза заключается в том, что значимая культурная информация (культурные смыслы) состоит из базовых единиц – *мемов*, точно так же как биологическая информация состоит из генов. *Мем* (от англ. «*tete*») – единица культурной информации, или, по словам самого Р. Докинза, «единица имитации». Это любая идея, символ, манера или образ действия, мелодия, технология, мода, высказывание, выражение, видео, картинка, звукоряд, медиаобъект, концепция, действие, осознанно или неосознанно передаваемое от человека к человеку посредством речи, письма, изображений, видео, ритуалов, жестов и т. д. Мемы часто возникают синхронно, но не связаны между собой, подвержены мутации, синтезу и искусственной селекции, распространяются спонтанно, как и возникают. Наиболее стойкой

идеей-мемом в человеческой истории была и остается идея Бога. Мемы являются репликаторами, то есть объектами, которые самоорганизуются и размножаются, копируя сами себя; участвуют в междуособной борьбе за ресурсы – умы своих носителей, подвергаясь естественному отбору. Для эффективности мемы объединяются в группы (наилучший пример – религиозные и политические доктрины), в совокупности образуя «мемофонд» [21].

С распространением Сети мемы получили новую плодотворную среду и породили особое социальное явление – интернет-мемы, представляющие собой ссылки, хештеги, тексты, эмодзи, картинки, символы, разговорные конструкции, видеожесты, челленджи, флешмобы и т. п., используемые юзерами в социальной сети, блогосфере, форумах, электронной почте и текстовых мессенджерах, то есть в интернет-среде, в качестве символических единиц особого рода коммуникации. Интернет-мемы, как и возникшие на их основе медиавирусы в СМИ, стали частью современной поп-культуры.

В этом контексте российская философ Ю. Меламед еще в 2012 г. писала о регрессивной активности человека в вербальных структурах Фейсбука. Обратившись в Сети к фолловерам с призывом «Say “No” to СМАЙЛ!.. Кончай обсмайливать! Будь – за ренессанс смысла в напечатанном тексте! Против профанации текста! Снова научись передавать нюансы и интонации словами, а не скобками!», моралистка получила в ответ «0 лайков, 0 комментариев» [29, с. 13]. Доказательства существования человека теперь следует искать именно в медийной сфере, куда и переместилась жизнь. «Знаменитость» стала абсолютно автономной по отношению к своему содержанию. Если на тебе нет «лайка» – тебя вовсе не существует [29, с. 14].

Таким образом, мем как достаточно широкое понятие включает в себя различные паттерны перформативной массовой культуры и искусства действия, рассмотренные выше. Перформативный акт – не врожденная деятельность человека, а сложная форма его поведения, приобретаемая в результате социальной симуляции, подражания. В то же время все ультрасовременные практики телесной коммуникации потенциально меметичны по своей природе как источники генетических культурных смыслов, облеченных в актуальную форму.

Существенные трансформации социальной и символической антропности современного человека, в том числе его практик самовыражения, обусловлены стремительной виртуализацией всех сфер его деятельности. Под виртуализацией понимается процесс замещения институализированных практик симуляциями. Расширению зоны симуляции способствует инновационно-технический ресурс, изменяющий пространство и время, во всяком случае их переживание. Французский этнолог и философ М. Оже в 1990-х гг. в рамках анализа антропологии гипермодерна обосновал новый лингвистический изыск и социально-

философский концепт – «не-места» [20]. *Не-места* – одна из важнейших отличительных черт культурной эпохи гипермодерна наравне с избыточностью. М. Оже определяет не-места весьма разносторонне: как «сооружения, обеспечивающие ускоренный круговорот грузов и пассажиров (скоростные магистрали, пересадочные узлы, аэропорты, терминалы), сами средства транспорта, а также крупные торговые центры и места долговременного пребывания, приютившие в себя беженцев нашей планеты» [20]; это зоны комфорта и отчуждения, трансферные зоны, возникающие в нашей социальной жизни вне какого бы то ни было внятного экзистенциального наполнения (как в случае с «традиционными местами», «местами памяти», «истории») [30].

Все мы пользуемся «местами общего пользования» (или не-местами), которые стандартизируют людей, превращая в анонимных пассажиров и потребителей услуг. Пространство, не определяемое ни через идентичность, ни через связи, ни через традицию, ни через историю, является не-местом. Обоснованная М. Оже гипотеза состоит в том, что гипермодерн производит не-места, то есть места, которые сами не являются антропологическими местами [20]; в них нет ни самого места, ни его истории, ни личности, правит установка «здесь и сейчас», всё подчинено важности текущего момента. «Будто пространство попало в ловушку времени, будто не существует истории за пределами новостей вчерашнего и сегодняшнего дня» [20, с. 46].

Относительно социальной материи не-места не производят никакого синтеза, ничего не генерируют, никого не вбирают, а лишь позволяют сосуществовать отдельным индивидам в период их поездки, трансфера, получения услуги, похожим друг на друга и безразличным друг к другу, – стратегия, стершая личность. Наша идентичность всё равно никаким образом не способна напитать не-места хотя бы зачатками персонификации. Стандартный «транзитный пассажир» предельно минимально проявляет свою индивидуальность, однако он претендует на свой собственный мир, что приводит к тотальному кризису репрезентативности. Освобожденный от своих концептуальных детерминант (веры, традиции, идеологии, морали, родственности, патриотичности, историчности) и попавший в не-места, индивид-агент просто выполняет свою роль, предварительно будучи идентифицированным по пластиковой карте клиента, идентификационному номеру, QR-коду, номеру банковского счета, пропуску, удостоверению, водительским правам, биометрическим данным, ID-карте и т. п.

В не-местах люди не-пребывают, они присутствуют символическим образом – своим симулятивным «аватаром». В не-местах их действия очень активны, стремительны, предсказуемы, спланированы. Поведение их как ролевых симулянтов ожидаемо и закономерно. Человек движется по правилам,

определяемым средой: знаки и светофоры, обязанности, ограничения, указатели, сигналы для водителей и пешеходов, для пассажиров, посетителей, пользователей, покупателей, зрителей, потребителей, абонентов, клиентов и т. п. Не-места вовсе не требуют от индивидов самовыражения в экзистенциальном смысле этого слова. Они требуют от них элементарной активности, позволяющей им быть вписанными в алгоритм функциональной зоны и, будучи идентифицированными, двигаться дальше. Для самоопределения в этих лабиринтах и смартмобах не нужны ни эмоциональная речь, ни равнодушное цитирование. Достаточно одного лишь присутствия молчаливого тела, а также сознания, обладающего кодом доступа к системе не-мест. Не-места режиссируют грандиозные перформансы бессловесных агентов, реализующих свои безупречные права на доступ, пользование и потребление. Это поистине триумф рационального утилитаризма и потребительства.

Выводы. В качестве вывода можно отметить следующее. Любого рода перформативные практики – хеппенинги, флешмобы, монстрации и челленджи – несут социально-правовую смысловую нагрузку как средства волеизъявления субъекта современного социопатического общества [31]. Так, ярким примером перформативного выражения гражданской позиции, социальных требований, формой борьбы за свои права являются уличные пикеты трудящихся в условиях капиталистического реализма. Язык тела всегда имеет функцию протеста. Это молчаливый «крик» о помощи, о раскаянии, о дефиците внимания, это ультиматум, вызов, намерение, это отчаянная попытка указать на очевидное, которая во много раз красноречивее совершенных способов семантического и аудиовизуального выражения. Закономерная смена технологических укладов, культурных эпох и политических моделей в мире необратимо модифицирует человека, среду его обитания и возможности самореализации в ней. Новейшая перспектива эры искусственного интеллекта, киберпанка, забвения демократии и отказа от экономического либерализма предрекает господство вирта и дефицит соматики. В таких условиях очевидную актуальность приобретают перформативные практики телесного самовыражения человека и семиотика визуального жеста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ельшевская Г. Акции, перформансы, хеппенинги. От футуристов до Павленского: как искусством стало хулиганство, членовредительство и странное поведение. Ликбез № 1. Русское искусство XX века. Лекция 8. URL: <https://arzamas.academy/materials/1208> (дата обращения: 22.08.2020).
2. Крылова Е. Жизнь как пожизненное заключение. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/223> (дата обращения: 23.01.2021).

3. Андреева Е. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. URL: <https://e-libra.me/read/489788-vse-i-nichto.html> (дата обращения: 10.04.2021).
4. Kostincova J. Readin a city. Contemporary Poetry in Public Space. *Current issues of the Russian Language teaching XIII*. Brno, Czech Republic, 2018, May 16–18. P. 449–455.
5. Filippova D. A Sinner or a Criminal? The Judgment of Oleg Mavromatti under Article 282. *Poetics today*. 2020. Vol. 41, Issue 3: SI. P. 437–460.
6. Artemenko A. P., Artemenko Y. I. From postmodernism to metamodernism: the formation of modern visual practices. *Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 2020. Vol. 58. P. 47–58.
7. Petrovsky H. V. Thinkin in Images. From the icon to dynamic sign. *Problems of Philosophy*. 2018. Issue 11. P. 57–64.
8. Скульптурные структуры Сола Левитта. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/art-radar/63070-skulpturnyie-strukturyi-sola-levitta> (дата обращения: 10.04.2021).
9. Downey H., Sherry J. F. Public art and ritual transformation in Northern Ireland. *Arts and the Market*. 2020. Vol. 10, Issue 3. P. 187–203.
10. Johnson P. Modern Art Conservation. URL: <https://aics47thannualmeeting2019.sched.com/speaker/johnson.pamelaj> (дата обращения: 14.04.2021).
11. Eckersley A., Duff C. Bodies of Fashion and the Fashioning of Subjectivity. *Body & Society*. 2020. Vol. 26, Issue 4, Dec. 1. P. 35–61.
12. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция / пер. с англ. А. Гарькавого. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2006. 416 с.
13. Cuellar-Moreno M., Cubas-Delgado J. A., Caballero-Julia D. Music and Innovation. Learning music through a Flashmob. *Revista Electronica Complutense de Investigacion en Educacion Musical-Reciem*. 2018. Vol. 15. P. 139–151.
14. Лоскутов А. Монстрация-2010. URL: <https://www.ncca.ru/innovation/shortlistitem.jsp> (дата обращения: 24.11.2020).
15. Новосёлова О. В., Курбанова Э. Д. Challenges как инструмент международной массовой коммуникации. *Научный альманах*. 2017. Т. 6, № 1 (32). С. 284–287.
16. Батлер Дж. Психика власти: теории субъекции. Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. 168 с.
17. Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания. Москва: Ad Marginem Press, 2018. 248 с.
18. Дин Дж. Толпа и публика. *Stasis*. 2017. Т. 5, № 1. С. 220–246.
19. Стендинг Г. Прекариат: новый опасный класс. URL: <https://e-libra.ru/read/508982-prekariat-novuu-opasnuy-klass.html> (дата обращения: 08.12.2019).
20. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / пер. с фр. А. Коннова. Москва: Новое лит. обозрение, 2017. 136 с.
21. Dawkins R. *The selfish gene*. Oxford: Oxford University Press, 2016. 469 p.
22. Сучасне суспільство, людина, право в умовах глобальних трансформацій: монографія / О. Г. Данильян, О. П. Дзьобань, С. Б. Жданенко та ін.; за ред. О. Г. Данильяна. Харків: Право, 2020. 344 с.
23. Остин Дж. Л. Как совершать действия при помощи слов. *Избранное* / пер. с англ. Л. Б. Макеевой, В. П. Руднева. Москва: Идея-Пресс: Дом интеллект. кн., 1999. 332 с.

24. Коваленко І. І., Мелякова Ю. В., Кальницький Е. А. Феномен тілесності в перформативній парадигмі: від зібрання до проблематизації політичного. *Вісник Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія*. 2020. №1 (44). С. 86–119. DOI: <https://doi.org/10.21564/2075-7190.44.195806>.
25. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховтун. Київ: Основи, 2004. 230 с.
26. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального II: Размышления о Всемирном торговом центре – третья версия. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/zizek/reflections.html> (дата обращения: 24.08.2016).
27. Дьяченко А. Энвайроментальная скульптура Дж. Сигала. URL: http://rupo.ru/m/1693/environmentalyaya_skulptura_dzh_sigala.html (дата обращения: 11.04.2021).
28. Радикальный акционизм в действии: показательное выступление. *Коммерсантъ. Власть*. 2010. №46. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1534790> (дата обращения: 24.01.2021).
29. Меламед Ю. Перепостили – следовательно, существуют: что такое текст в Фейсбуке. *Логос*. 2012. №2 (86). С. 10–18.
30. Бавильский Д. Каждый из нас марсианин: о книге «Введение в антропологию гипермодерна» Марка Оже. URL: <https://gorky.media/reviews/kazhdyj-iz-nas-marsianin/> (дата обращения: 11.05.2020).
31. Performance in the Postmodern Culture and Law / Y. Meliakova, I. Kovalenko, S. Zhdanenko, E. Kalnytskyi. *Amazonia Investiga*. 2020. Vol. 9, Issue 27. P. 340–348.

REFERENCES

1. El'shevskaja, G. (2020). Akcii, performansy, heppeningi. Ot futuristov do Pavlenskogo: kak iskusstvom stalo huliganstvo, chlenovreditel'stvo i strannoe povedenie. *Likbez № 1. Russkoe iskusstvo XX veka. Lekcija 8*. URL: <https://arzamas.academy/materials/1208> [in Russian].
2. Krylova, E. (2021). Zhizn' kak pozhiznennoe zakljuchenie. URL: <http://moscowart-magazine.com/issue/16/article/223> [in Russian].
3. Andreeva, E. (2021). Vsjo i Nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroi' poloviny XX veka. URL: <https://e-libra.me/read/489788-vse-i-nichto.html> [in Russian].
4. Kostincova, J. (2018). Readin a city. Contemporary Poetry in Public Space. *Current issues of the Russian Language teaching XIII*. Brno, Czech Republic. May 16–18. Pp. 449–455.
5. Filippova, D. (2020). A Sinner or a Criminal? The Judgment of Oleg Mavromatti under Article 282. *Poetics today, Vol. 41, Issue 3: SI*, 437–460.
6. Artemenko, A. P., Artemenko, Y. I. (2020). From postmodernism to metamodernism: the formation of modern visual practices. *Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science, Vol. 58*, 47–58.
7. Petrovsky, H. V. (2018). Thinkin in Images. From the icon to dynamic sign. *Problems of Philosophy, Issue 11*, 57–64.
8. Skul'pturnye struktury Sola Levitta. (2021). URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/art-radar/63070-skulpturnyie-strukturyi-sola-levitta> [in Russian].
9. Downey, H., Sherry, J. F. (2020). Public art and ritual transformation in Northern Ireland. *Arts and the Market, Vol. 10, Issue 3*, 187–203.

10. Johnson, P. (2021). Modern Art Conservation. URL: <https://aics47thannualmeeting2019.sched.com/speaker/johnson.pamelaj>.
11. Eckersley, A., Duff, C. (2020). Bodies of Fashion and the Fashioning of Subjectivity. *Body & Society, Vol. 26, Issue 4, Dec. 1, 35–61*.
12. Rei'ngol'd, G. (2006). Umnaja tolpa: novaja social'naja revoljucija. Moskva: FAIR-PRESS [in Russian].
13. Cuellar-Moreno, M., Antonio Cubas-Delgado, J. A., Caballero-Julia, D. (2018). Music and Innovation. Learning music through a Flashmob. *Revista Electronica Complutense de Investigacion en Educacion Musical-Reciem, Vol. 15, 139–151*.
14. Loskutov, A. (2020). Monstracija-2010. URL: <https://www.ncca.ru/innovation/shortlistitem.jsp> [in Russian].
15. Novosjolova, O. V., Kurbanova, E. D. (2017). Challenges kak instrument mezhdunarodnoi' massovoi' kommunikacii [Challenges as a tool of international mass communication]. *Nauchnyi' al'manah – Scientific almanac, vol. 6, № 1 (32), 284–287* [in Russian].
16. Batler, Dzh. (2002). Psihika vlasti: teorii sub'ekcii. Sankt-Peterburg: Aletei'ja [in Russian].
17. Batler, Dzh. (2018). Zametki k performativnoi' teorii sobranija. Moskva: Ad Marginem Press [in Russian].
18. Din, Dzh. (2017). Tolpa i publika [Crowd and audience]. *Stasis, vol. 5, № 1, 220–246* [in Russian].
19. Stending, G. (2019). Prekariat: novyi' opasnyi' klass. URL: <https://e-libra.ru/read/508982-prekariat-novyy-opasnyy-klass.html> [in Russian].
20. Ozhe, M. (2017). Ne-mesta. Vvedenie v antropologiju gipermoderna. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
21. Dawkins, R. (2016). The selfish gene. Oxford: Oxford University Press.
22. Danilyan, O. G., Dz'oban', O. P., Zhdanenko, S. B. et al. (2020). Suchasne suspil'stvo, lyudy'na, pravo v umovax global'ny'x transformacij. Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].
23. Ostin, Dzh. L. (1999). Kak sovershat' dei'stvija pri pomoschi slov. Izbrannoe. Moskva: Ideja-Press. Dom intellektual'noi' knigi [in Russian].
24. Kovalenko, I. I., Meliakova, Yu. V., Kalnytskyi, E. A. (2020). Fenomen tilesnosti v performaty'vnij parady'gmi: vid zibrannya do problematy'zacyi polity'chnogo. *Visny'k Nacional'noho yury'dy'chnogo universy'tetu imeni Yaroslava Mudrogo. Seriya: Filosofiya – Bulletin of the Yaroslav Mudryi National Law University. Series: Philosophy, 1 (44), 86–119*. DOI: <https://doi.org/10.21564/2075-7190.44.195806> [in Ukrainian].
25. Bodriyar, Zh. (2004). Sy'mulyakry' i sy'mulyaciya. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
26. Zhizhek, S. (2016). Dobro pozhalovat' v pustynju Real'nogo II: Razmyshlenija o Vsemirnom torgovom centre – tret'ja versija. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/zizek/reflections.html> [in Russian].
27. D'jachenko, A. (2021). Enviromental'naja skul'ptura Dzh. Sigala. URL: http://rupo.ru/m/1693/environmentalyaya_skulyptura_dzh_sigala.html [in Russian].
28. Radikal'nyi' akcionizm v dei'stvii: pokazatel'noe vystuplenie. (2010). *Kommersant' Vlast' – Kommersant. Power, № 46*. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1534790> [in Russian].

29. Melamed, Ju. (2012). Perepostili – sledovatel'no, suschestvuju: chto takoe tekst v fei'sbuke. *Logos*, №2 (86), 10–18 [in Russian].
30. Bavił'skii', D. (2020). Kazhdyi' iz nas marsianin: o knige «Vvedenie v antropologiju gipermoderna» Marka Ozhe. URL: <https://gorky.media/reviews/kazhdyj-iz-nas-marsianin/> [in Russian].
31. Meliakova, Y., Kovalenko, I., Zhdanenko, S., Kalnytskyi, E. (2020). Performance in the Postmodern Culture and Law. *Amazonia Investiga*, Vol. 9, Issue 27, 340–348.

Мелякова Юлія Василівна, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, м. Харків, Україна

Коваленко Інна Ігорівна, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, м. Харків, Україна

СЕМІОТИКА ЖЕСТУ: ПЕРФОРМАТИВНИЙ КОНЦЕПТУАЛІЗМ

Постановка проблеми. У статті ставиться проблема розуміння і застосування перформансу як концептуальної моделі функціонування людини у сучасній багатоплановій реальності. В дослідженні представлено аналіз популярних акціоністських практик і подальший розвиток онтології чистої дії. Перформанс виступає апробацією техніки динамізму й принципу дії у соціальній, цифровій і художній практиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Затвердження принципу динамізму і активності в сучасному культурному просторі пояснює популярність перформативної тематики в паралельному науково-філософському дискурсі. При цьому основна маса робіт про перформанс належить до сфери теорії і методології мистецтва. Це роботи таких авторів, як Г. Ельшєвська, Е. Крилова, Е. Андрєєва, Я. Костінкова, Д. Філіппова, Андрій та Ярослава Артеменко, О. Петровська, С. Левітт, Х. Донеї і Дж. Шеррі, А. Екерслеї і К. Дафф тощо.

Г. Рейнгольд, М. Куеллар-Морено, Х. Антоніо Кубас-Дельгадо, А. Лоскутов, О. Новосьолова, Є. Курбанова та інші теоретики досліджують динамічні моделі тілесної виразності в соціальних практиках, зокрема в інформаційному просторі культури і комунікації. У свою чергу, американські вчені Дж. Батлер, Дж. Дін і англієць Г. Стендінг розвивають концепцію перформансу стосовно політичного акціонізму. Вони розглядають збори представників соціальних прав як перформативну практику їх відносин із владою.

Теоретико-методологічні основи. Мета дослідження – огляд і теоретичний аналіз сучасних креативних практик тілесного вираження суб'єкта у сфері мистецтва, політики, права та цифрової комунікації, а також подальше обґрунтування методологічної ролі перформативного концепту в сучасній культурі.

Виклад основного матеріалу. Популярні сьогодні інсталяції, хепенінги, флеш-моби та челенджі розкривають саму сутність буття людини в сучасному світі. Арт-зони та інші творчі соціальні простори (воркшопи) використовують пряму мову тіла в своєму функціонуванні і водночас є дуже привабливими й ефективними сьогодні в молодіжному середовищі. Мовчазні дії демонструють обмежені можливості самопрояву людини, незважаючи на наявність у неї великої кількості прав, свобод і технічних засобів для поліпшення життя. Уцербна самопрезентація суб'єкта висловлює односторонній і обмежений характер його існування в сучасному соціальному, правовому, політичному та культурному просторі.

Звичайна трансформація технологічних структур, культурних епох і політичних моделей у світі незворотно змінює людину, її оточення і можливості самореалізації. Креативний простір дії дозволяє виразити концептуальний онтологічний принцип сучасності – розрив між соматичним і семантичним, подією і коментарем, дією і словом, тілом і тілесністю. У стратифікованій реальності людина не здатна зберігати цілісність. Її знаково-символічне існування відокремлено від фізичного (тіла); вони виражають себе і взаємодіють автономно і незалежно. Десоціалізація і домінування віртуального призвели до розчленування і збідніння багатьох функцій людини, зокрема локалізації її мови та дій. Тому перформанс стає незамінним альтернативним способом самореалізації безмовного тіла. При цьому мова залишається способом буття людини як агента інформаційного середовища.

Висновки. Таким чином, у дослідженні здійснюється звернення до тілесного арт-досвіду суб'єкта як демонстрації ним своєї антропологічної автентичності, соціальної значущості, правової повноцінності, гносеологічної активності та політичної волі.

Ключові слова: перформативність, перформанс, агент, мистецтво дії, тіло, акціонізм, інсталяція.

Meliakova Yuliia Vasylivna, PhD in Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor of Philosophy Department,
Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv, Ukraine

Kovalenko Inna Igorivna, PhD in Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor of Philosophy Department,
Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv, Ukraine

SEMIOTICS OF GESTURE: PERFORMATIVE CONCEPTUALISM

Problem setting. This article poses the problem of understanding and applying performance as a conceptual model of the functioning of an individual in a modern multi-layered reality. The study presents an analysis of popular actionist practices and the further development of the pure action ontology. The performance serves as an approbation of the dynamism technique and the principle of action in social, digital and artistic actions.

Recent research and publications analysis. The assertion of the principle of dynamism and activity in the modern cultural space explains the popularity of performative topics in

a parallel scientific and philosophical discourse. At the same time, the bulk of works on performance relates to the field of theory and methodology of art. These are the works of such authors: G. Elshevskaya, E. Krylova, E. Andreeva, J. Kostincova, D. Filippova, Andrey and Yaroslava Artemenko, H. Petrovsky, S. Levitt, H. Downey and J. Sherry, A. Eckersley and C. Duff.

G. Reingold, M. Cuellar-Moreno and J. Antonio Cubas-Delgado, A. Loskutov, O. Novoselova and E. Kurbanova and others have studied dynamic models of bodily expressiveness in social practices, including in the information space of culture and communication. In turn, the American philosophers J. Butler, J. Dean and G. Standing develop the concept of performance in relation to political actionism. They view the gatherings of social rights agents as a performative practice of their relationship to power.

Paper objective. The aim of the study is to review and theoretically analyze modern creative practices of the subject's bodily expression in the field of art, politics, law and digital communication, as well as to further substantiate the methodological role of the performative concept in modern culture.

Paper main body. Today's popular installations, happenings, flash mobs and challenge explicates the very essence of modern human existence in the world. Art zones and other creative social spaces (workshops) use direct body language in their functioning and, at the same time, are highly attractive and effective in today's youth environment. Silent actions demonstrate the limited possibilities for a person to manifest themselves, despite the large number of rights, freedoms and technical means to improve life. Defective self-presentation expresses the one-sided and limited nature of the subject's existence in the social, legal, political and cultural space today.

The natural change of technological structures, cultural eras and political models in the world irreversibly modifies a person, his environment and the possibilities of self-realization in it. The creative space of action allows to express the conceptual ontological principle of modernity – the break between the physical and the semantic, the act and the commentary, the action and the word, the body and corporeality. In a stratified reality, a person cannot maintain integrity. His verbal-symbolic being is separated from the physical (body); they express themselves and communicate autonomously and independently. Desocialization and the dominance of virtuality led to the dismemberment and impoverishment of many human functions, in particular the localization of his speech and actions. Therefore, performance is becoming an irreplaceable alternative way of self-realization of the silent body. While language remains a way of being a person as an agent of the information environment.

Conclusions of the research. Thus, the study refers to the art experience of bodily subjects as a manifestation of their anthropological authenticity, social significance, legal usefulness, epistemological activity and political will.

Keywords: performativity, performance, agent, art of action, body, actionism, installation.

