



## АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ АКЦИОНИЗМА В РОССИИ

УДК 81.27

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-3125-130-140>

**С. А. Зайцева**

Московская высшая школа социальных и экономических наук,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: sveta\_gallery@mail.ru

**А. С. Коньков**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: andrew.konkov11@gmail.com

*Аннотация.* В статье рассматриваются особенности становления акционизма в России через призму культурной преемственности и взаимовлияния авангардных зарубежных практик XX века. Определяются подходы к осмыслению тела в философском контексте – от феноменологии Э. Гуссерля до концепции М. Мерло-Понти, В. Подороги. Учтены подходы к концептуализму искусствоведа Ода де Керрос, которые сыграли важную роль в построении общемирового контекста взаимодействия культуры и искусства с учетом фундаментальной значимости советского искусства 1920-х годов, что позволяет проанализировать культурные механизмы и формы взаимодействия тела и художественных практик в исторической перспективе. Определяется связь между перформативными практиками раннего авангарда, театральными экспериментами 1920-х годов и современными акционистскими стратегиями, а также – специфика взаимодействия российского акционизма с глобальными художественными процессами. Особое внимание уделяется позднему советскому андеграунду и постсоветскому периоду, когда акционизм выходит в публичное пространство, адаптируя различные методологии к локальному контексту. Учитывается роль акционизма как способа художественного высказывания в трансформации социального и культурного ландшафтов. Становление российского акционизма рассматривается как сложный процесс, включающий преемственность художественных практик, заимствование и последующую адаптацию западных методологий, а также – развитие уникальных форм художественного действия, что свидетельствует о его значимости в современной культуре.

*Ключевые слова:* акционизм, венский акционизм, постсоветский акционизм, перформативный поворот, телесный поворот, советский андеграунд, театр Мейерхольда, театр Арто.

---

ЗАЙЦЕВА СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат философских наук, доцент, Московская высшая школа социальных и экономических наук

КОНЬКОВ АНДРЕЙ СЕРГЕЕВИЧ – Магистрант, кафедра культурологии, Московский государственный институт культуры

ZAITSEVA SVETLANA ALEKSANDROVNA – CSc in Philosophy, Associate Professor, Moscow Higher School of Social and Economic Sciences

KONKOV ANDREY SERGEEVICH – Master's student, Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Зайцева С. А., Коньков А. С., 2025



Для цитирования: Зайцева С. А., Коньков А. С. Аспекты становления акционизма в России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №3 (125). С. 130–140. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-3125-130-140>

## ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF ACTIONISM IN RUSSIA

**Svetlana A. Zaitseva**

Moscow Higher School of Social and Economic Sciences,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: sveta\_gallery@mail.ru

**Andrey S. Konkov**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: andrew.konkov11@gmail.com

**Abstract.** The article examines the features of the development of actionism in Russia through the prism of cultural continuity and mutual influence of avant-garde foreign practices of the 20th century. The article defines approaches to understanding the body in a philosophical context – from Husserl's phenomenology to the concept of Merleau-Ponty, Podoroga. The approaches to conceptualism of art critic Aude de Kerros are taken into account, which played an important role in building a global context of interaction between culture and art, taking into account the fundamental significance of Soviet art of the 1920s, which allows us to analyze the cultural mechanisms and forms of interaction between the body and artistic practices in a historical perspective. The relationship between the performative practices of the early avant-garde, theatrical experiments of the 1920s and contemporary actionist strategies is determined, as well as the specifics of the interaction of Russian actionism with global artistic processes. Particular attention is paid to the late Soviet underground and the post-Soviet period, when actionism entered the public space, adapting various methodologies to the local context. The role of actionism as a means of artistic expression in the transformation of social and cultural landscapes is taken into account. The development of Russian actionism is considered as a complex process, including the continuity of artistic practices, the borrowing and subsequent adaptation of Western methodologies, as well as the development of unique forms of artistic action, which testifies to its significance in contemporary culture.

**Keywords:** actionism, Viennese actionism, post-Soviet actionism, performative turn, corporeal turn, Soviet underground, Meyerhold's theater, Artaud's theater.

**For citation:** Zaitseva S. A., Konkov A. S. Aspects of the development of actionism in Russia. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 3 (125), pp. 130–140. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-3125-130-140>

Сегодня современные формы перформативного искусства интерпретируются как импорт западных практик. Однако эксперименты и инновации в области искусства достаточно полно были реализованы и в Советской России и СССР после «идеологического раскола мира» в 1917 году [17, с. 30]. Проблема становления акционизма в России связана с вопросом рассмотрения культурной преемственности и реверсии художественных стра-

тегий. Важно определить тезаурус, связанный с осмыслением арт-практик, уточнить понятия *перформанс*, *акционизм*, *хэппенинг* в контексте философского и культурологического осмысления, связанного с «поворотом к телесности» и «перформативным поворотом». Объектом исследования является акционизм как культурное явление. Предметом же – концептуализация акционизма в современном искусстве в России. Целью является обоснов-



вание значимости акционизма в современной культуре. Для достижения цели в данном исследовании рассматриваются подходы к осмыслению тела и телесных практик. Методологическим основанием являются подходы к изучению значимости определенных подходов к осмыслению тела у Э. Гуссерля, М. Понти, а также – к определению приемов работы с телом в искусстве (концептуализации форм искусства Р. Голдберг, Э. Ф. Лихте, М. Фрай).

Появление акционизма в культурном ландшафте России связывают, как правило, с позднесоветским периодом и рассматривают как привнесенное западноевропейское и американское течение актуального искусства. Однако, если углубиться в историю советского искусства, то акционизм может рассматриваться в контексте наследия авангарда и в связи с новыми условиями послереволюционного художественного производства.

Одним из важнейших моментов в философской традиции прошлого века было развитие феноменологического подхода и актуализация телесности как центральной категории в теоретических и социокультурных исследованиях. Подобные изменения представляли собой завершение господства парадигмы сознания («души») как основного ориентира для осмысления человеческой природы. Происходил процесс пересмотра базовых философских концепций сквозь призму телесной парадигмы. М. Т. Рамирес из Университета Мичоакана (Мексика) в своей статье «Тело как оно есть. От феноменологии тела к онтологии телесного бытия», опираясь на философские подходы Мориса Мерло-Понти, В. А. Подороги, обосновывает концепт «поворот к телесности» как «путь, ведущий нас за пределы всего того, что считалось само собой разумеющимся» [21, с. 141]. По мнению автора, для выхода «из универсального солипсизма необходима философия тела, способная переосмыслить реализм»: «Проще говоря, мы считаем, что философия тела есть адекватный путь к онтологии, к утверждению Бытия за пределами всякой философии сознания; но в то же время мы считаем, что

тело – и все телесное вообще – может показать исключительную актуальность и оригинальность только в том случае, если подходить к нему с онтолого-реалистической точки зрения» [21, с. 142].

И здесь принципиально важно обратиться к «повороту к телесности», который был вызван гуссерлевской философией, которая позже дополнялась и конкретизировалась в философской мысли. Основатель феноменологии Э. Гуссерль в работе «Идеи к чистой феноменологии» вводит понятие «двойного схватывания», которое подразумевает тело одновременно как объект и как субъект: ««В тактильной области мы имеем тактильно конструирующийся внешний объект и второй объект – тело, также тактильно себя конструирующее, скажем, щупающий палец и вместе с тем палец, который касается пальца. Здесь, таким образом, налицо то самое двойное схватывание (Doppelauffassung): одно и то же тактильное ощущение, воспринятое в качестве признака «внешнего» объекта и воспринятое в качестве ощущения тела-объекта (Leib-Object). В случае же когда некоторая часть тела становится внешним объектом для других его частей, мы имеем двойные ощущения (каждая часть имеет свои ощущения) и двойное схватывание, служащее признаками одной или другой части тела как физического объекта» [6, с. 54].

Осмысливая тело, Гуссерль выделяет тело как материальный объект, тело как «плоть» (живой организм), тело как выражение компонента и смысла, тело как элемент-объект культуры [6, с. 54]. Дополняя и расширяя феноменологические подходы Эдмунда Гуссерля, французский философ и представитель экзистенциальной феноменологии Морис Мерло-Понти исследовательское внимание направляет на изучение состояния тела, касательно телесного выводит собственные категории состояния тела: «Тело – это то, что сообщает миру бытие, и обладать телом означает для живущего срачиваться с определенной средой, сливаться воедино с определенными проектами и непрерывно в них



углубляться» [15, с. 118]. В эссе «Око и дух» 1960 года Морис Мерло-Понти говорит о том, что тело есть «непосредственное человеческое бытие» – «бытие сознания», «наша укорененность в мире». Благодаря телу мы «имеем мир» и «принадлежим ему» [14, с. 23].

Тело выступает не только как средство восприятия и взаимодействия с окружающей реальностью, но и как базовая структура, формирующая наше понимание себя и места в мире. Образуется, по Мерло-Понти, «странная система взаимообмена»: «Качество, освещение, цвет, глубина – все это существует там, перед нами, только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им» [14, с. 16]. Человек активно вписывается в мир, переживает и трансформирует собственное тело, что подчеркивает первичную роль в конституировании человеческого опыта. Таким образом, рассматривая подходы Эдмунда Гуссерля и Мерло-Понти, человеческое тело обретает значимость между осязающим и осязаемым, видящим и видимым.

Более того, Мерло-Понти осмысливал слова и речь с точки зрения тела, утверждая необходимость перестать их рассматривать исключительно как способ «обозначения объекта или мысли». С его точки зрения, слова и речь – это «присутствие этой мысли в осязаемом мире, не облачением ее, но эмблемой или телом» [15, с. 238]. Продолжая размышления, Мерло-Понти обратился к эстетическому выражению мысли, что предполагает применение смыслов «поворота к телесности» к арт-практикам: «Эстетическое выражение придает тому, что оно выражает, существование в себе, вносит его в природу как доступную всем воспринимаемую вещь или, наоборот, вырывает сами знаки – личность актера, цвета и холст живописца – из их эмпирического существования и увлекает в мир иной» [15, с. 239]. С нашей точки зрения, личность актера можно трактовать одновременно и как объект, и как субъект эстетического выражения, а говоря об акционизме, мы можем рассматривать тело художника одновременно как инструмент создания произведения

искусства и как произведение искусства. Подтверждение предположения мы находим у философа-антрополога, художественного критика В. А. Подороги: «Есть тело-вещь, тело вне нас; и есть тело, которое от нас неотделимо, поскольку его невозможно перевести в нечто Внешнее нам» [19, с. 12]. Тело является носителем и источником жизненной силы, непрерывно вносит вклад в целостность и динамику существования одновременно субъективного восприятия и объективной реальности, выступает как активный участник перформативного процесса.

Наиболее полно подходы к работе с телом считаются в театральном искусстве. Так, историк искусства, арт-критик и куратор Рози Голдберг в своей монографии «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней» [4] отразила значимость новых подходов к работе с телом именно в театральном искусстве. С ее точки зрения в 1910–1930-е годы искусство перформанса, в том числе и акционизма, актуализируется в театральной деятельности. Определение же «перформативного» дала театральная критик Фишер-Лихте. С ее точки зрения, под перформативными понимаются речевые действия, являющиеся автореферентными и формирующие действительность [24, с. 43].

Становление акционизма и перформанса непосредственно связано с историей советского искусства. Од де Керрос – французская художница, гравер, искусствовед и эссеист, в своей монографии «Современное искусство и геополитика. Хроники экономического и культурного доминирования» утверждает, что после того, как в 30-е годы государство в СССР выделило «одно направление искусства», «выступая за неоклассическую эстетику и изобличая так называемое дегенеративное искусство», отказалось от тех новаций, которые были сделаны в области искусства, специалисты в США, а именно ЦРУ, в начале 50-х годов двадцатого столетия «взяли под протекцию революционные течения, отвергнутые Сталиным, и превратили неоакадемический соцреализм в объект осуждения».



И далее: «Таким образом, ЦРУ формировало образцовый американский авангард, подбирая деятелей искусства, связанных с формализмом и конструктивизмом» [17, с. 39]. Обратимся к творческому подходу режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда, искусство которого «во второй половине 1930-х годов <...> было объявлено чуждым советской действительности. Режиссера обвинили в формализме» [18].

В новаторских постановках одного из главных реформаторов театрального искусства границы между живописью, кино, цирком и театром размывались. Классифицировать его подход с точки зрения жанра или определять рамки было бессмысленно. Всеволод Мейерхольд пишет: «Мы, привлекая к себе кубистов, супрематистов, не ошибемся, потому что наш стиль не нынче завтра перейдет к другому. Мы хотим, чтобы нашим фоном были или железная труба, или море, или что-то построенное новым человечеством. <...> Может быть, мы повесим здесь трапеции и постараемся заставить наших акробатов так работать, чтобы вся сущность нашего революционного театра через тело акробата напоминала нам, что мы веселимся, потому что мы боремся» [4, с. 53]. Мейерхольд мечтал уйти из замкнутого институционализированного пространство. Он формировал собственную эстетику, постоянно экспериментировал. Режиссер ставил перед собой задачу «раздеть» театр, избавить его от декоративности, увлечь зрителя актерской игрой. Именно по этой причине Мейерхольд обратился к конструктивистам, которые выступали в роли оформителей и, по его мнению, позволяли создавать универсальные конструкции с возможностью их использования в любой ситуации. В результате сотрудничества в апреле 1922 года прошел показ постановки «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка, ставший кульминацией обмена между искусствами. В феврале 2025 года в Центре «Зотов» совместно с Государственным центральным театральным музеем имени А. А. Бахрушина представлена выставка «От утопии к театру», органи-

зованная к 150-летию Всеволода Мейерхольда. Выставка знакомит с пятью его спектаклями, поставленными с 1922 по 1924 год, в том числе и с «Великодушным рогоносцем».

Постановки Мейерхольда инновационны по принципам нового подхода к игре актера, использованию декораций и взаимодействию со зрителем. При подготовке Мейерхольд использовал собственную, разработанную им новую методику – систему биомеханики с «обнажением приемов», концептуализирующих Условный театр. Биомеханика представляла собой не просто набор физических упражнений, а полноценную методологию театрального движения, способную переосмыслить тело как инструмент художественного высказывания [13, с. 277–278]. В представлении Мейерхольда тело актера приобретало новую, почти хореографическую форму, где каждая поза и каждое движение становились выразительными знаками, способными передавать эмоциональные и идеологические оттенки революционного духа. Подход позволял не просто воспроизводить на сцене образы, а создавать целостное, многомерное пространство, где тело актера, управляемое по законам биомеханики, становилось живым воплощением идеалов нового человечества. Актерское тело было инструментом, подчиненным рациональному расчету, превращавшему его в «машину» в духе прогресса. Мейерхольд также воплощал веру в способность искусства стать орудием социального прогресса, театр был встроен в проект модернизации нового общества в новой стране. Благодаря новым же приемам биомеханики, театрального монтажа, зрители становились критически мыслящими наблюдателями. Условный театр выходил довольно дидактическим, где с помощью визуальных метафор и политизированных сюжетов воспитывался «новый человек». Это напоминает чем-то политический театр одной из первых активисток в новой стране Аси Лацис, который был инструментом классовой борьбы, но стилистически отличался.

Биомеханика Мейерхольда стала предметом интереса режиссера Эйзенштейна;





ею владели актеры Мария Бабанова, Игорь Ильинский, Эраст Гарин и Сергей Мартинсон, которые после – гибели Мейерхольда – продолжали его дело в советском театре и кино. Также стоит вспомнить двух режиссеров ведущих советских театров – Валентина Николаевича Плучека и Михаила Ивановича Царева.

В. Н. Плучек с 1957 и до 2002 года, главный режиссер Московского академического театра сатиры, ученик Всеволода Эмильевича, дебютировавший в его спектакле «Ревизор» Н. Гоголя, писал: «Мы часто употребляем слово “культура”, не имея к ней никакого отношения. Я до сих пор считаю себя очень некультурным человеком, потому что я видел людей культурных. Кто мой учитель – Мейерхольд <...>» [20].

Михаил Иванович Царев, работавший с Всеволодом Мейерхольдом с 1934 по 1937 года, руководил Малым академическим театром как директор с 1950 по 1963 и с 1970 по 1985 год, а с 1985 года и до 1987 год был художественным руководителем. Он говорил: «Мейерхольдовскую «науку» не забыл» [5]. Михаил Царев считал, что Мейерхольд обладал «великолепным чувством актера. Он хотел от художника единственности, неповторимости существования в искусстве; ничто так не ценил, как индивидуальность и мастерски умел «подать» ее». Мейерхольд не допускал случайности в игре, требовал «предвидения, строгого художественного расчета» [5].

Однако были и негативные отзывы по поводу Условного театра Мейерхольда со стороны коллег-драматургов. Так, Михаил Афанасьевич Булгаков, который считался успешным драматургом, с иронией относится к театральному «обнажению приемов» Мейерхольда. Он дал иронический комментарий именно на постановку пьесы Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец», в которой Мейерхольд отказался от занавеса и декораций, явив зрителю кирпичную стену. В одной из статей Булгаков описывает театральный спор футуриста и непосвященного зрителя:

“– Вы опоздали родиться, – сказал мне футурист.

Нет, это Мейерхольд поспешил родиться.

– Мейерхольд – гений! – завывал футурист.

Не спорю. <...> гений одинок, а я – масса. <...>

– Искусство будущего!! – налетели на меня с кулаками.

А если будущего, то пускай, пожалуйста, Мейерхольд умрет и воскреснет в XXI веке. От этого выиграют все, и прежде всего он сам. Его поймут. <...> к черту эту механику. Я устал” [3, с. 220].

И здесь принципиальным является то, что мейерхольдовская «механика» Условного театра была актуальна на протяжении всего двадцатого столетия, по крайней мере в режиссуре и актерской игре его учеников и коллег, сохранялась и продвигалась косвенно, в XXI веке продолжает сохранять свою актуальность.

Формулируя основные положения Условного театра как концепта театра, Мейерхольд пытался разрушить «сложную театральную машину», доведя ее до того, что «актер может выйти на площадь и там разыгрывать свои произведения, не ставя себя в зависимость от декораций и аксессуаров, специально приспособленных к театральной рампе, и от всего внешне случайного» [12, с. 141]. Подход явно считается у современных художников-акционистов.

Зритель у Мейерхольда – четвертый, после автора, актера и режиссера, творец: «Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творчески приходится дорисовывать данные сценой намеки» [12, с. 164]. И здесь очевидна стратегия акционизма, связанная с вовлечением неподготовленной аудитории в действие, цель которого преследует художник.

Подход Мейерхольда близок новатору театрального мышления и языка Антонену Арто (французский писатель, теоретик и практик театра). В предисловии к своей работе “Театр и его двойник” 1938 года он пишет о кризи-



се европейской культуры с ее страхом перед реальностью. Выходом из этого состояния, по мнению Арто, является театр, где можно было бы воссоздать такую реальность, которая бы вторгалась в сердца и чувства зрителей, создавая болезненные и истинные ощущения [10, с. 216]. Таким образом, Арто, как и Мейерхольд, предполагает взаимодействие со зрителем как с творцом. Экспериментальный театр Арто сразу предполагал тотальное воздействие на зрителя. Одним из ключевых понятий, используемых в рамках театра, была жестокость, или на французском *«cruauté»* (отсюда и нередко используемое словосочетание «крюотический театр»). Под жестокостью понималась не та кровавость, и не то стремление причинять физическую боль, а в более широком смысле – жизненная жажда, исконное стремление к переживанию первичных, часто подавляемых, эмоций и ощущений. Через жестокость происходило эстетически организованное потрясение и шоковое воздействие на чувство зрителя, который в этот момент сталкивался с неотъемлемой яркостью и непредсказуемостью жизненного опыта. Жестокость Арто носит философский смысл: «Вполне возможно вообразить себе чистую жестокость, вне телесных разрывов. Впрочем, говоря философски, что такое жестокость? С точки зрения духа, жестокость означает суровость, неумолимое решение и его исполнение, неуклонную, абсолютную решимость» [11, с. 110].

Таким образом, можно утверждать, что элементы акционизма прослеживаются в подходах к работе с телом уже в театральных экспериментах новаторов Всеволода Мейерхольда и Антонена Арто. Фокус на теле, вовлечение зрителя в процесс сотворчества, разрушение традиционных сценических устоев (бутафории) и стремление выйти «на площадь» – все эти принципы лежат в основе определения акционизма. Очевидно и то, что в СССР, по крайней мере до 1930-х годов, художники активно взаимодействовали с глобальным художественным контекстом и находились в диалоге с международными арт-практиками.

Ж. Ф. Лиотар, пытаясь выявить указание на невидимые порядки, сформулировал подход писателя и художника постмодерна: «Писатель и художник постмодерна находится в позиции философа: текст, который он пишет, произведение искусства, которое он создает, в принципе не управляются никакими предустановленными правилами, и соответственно не могут быть судимыми в соответствии с общепринятыми критериями и категориями. Само произведение искусства есть средство отыскания таких критериев и категорий. Художник и писатель, таким образом, работают без правил, чтобы сформулировать правила того, что следовало бы делать» [26, р.183]. По сути, именно Мейерхольд – действительно задолго до появления понятия «постмодерн» – был художником постмодерна.

Акционизм же в современном искусстве возник именно в период становления постмодерна и несколько позже, чем элементы акционизма в театральном искусстве.

Эрика Фишер-Лихте, немецкая исследовательница, в своей работе «Эстетика перформативности» 2004 года заявляет о том, что в искусстве западных стран в 1960-е годы происходит «перформативный поворот», не только влияющий на развитие отдельных видов искусства, но и приведший к появлению новых – перформанс и акционизм. В результате данного поворота границы между различными жанрами искусства стирались и становились менее видимыми [24, с. 31]. В этой логике акционизм, который зарождается вместе с перформансом, представляет собой и так называемую кульминацию развития телесных практик в искусстве. Определение «Акции» У Макса Фрая мы находим определение «акции», которая «в отличие от перформанса, обходится без сценарной драматургии, а в отличие от хэппенинга – подразумевает наличие определенной цели. То есть акционист далеко не всегда может предвидеть, как именно пройдет его акция, но он непременно знает, зачем он ее предпринимает и какого результата (эффекта) хочет добиться...» [25,



с. 364]. Макс Фрай – псевдоним художницы-писательницы актуального искусства Светланы Мартынчик, которая в своей книге разделяет перформанс, хэппенинг, акцию: «Перформанс (performance) – представление, следовательно, тут необходим более-менее четкий сценарный план, да и мизансцены, продуманные тоже, не помешают. Хэппенинг (happening) – событие (более точным переводом могло бы стать несуществующее слово «случаение», т. е. то, что случается здесь и сейчас, а как еще перевести этот чертов continuous?!) [25, с. 364].

Возникая в Вене как радикальное направление в 1960–1970-е годы, акционизм использует тело художника не только как инструмент выражения, но и как концептуальный центр художественного высказывания. Под акционизмом сейчас понимается «художественное высказывание, совершаемое жестом или манифестацией без сценария, состоящего из пролонгированного ряда действий» [7, с. 101]. Тогда же художественные поиски привели к появлению таких направлений, как хэппенинг и перформанс, которые свободно интерпретируют искусство восприятия тела. Одним из первых понятие «хэппенинг» применил Аллан Капроу. Он в 1959 году показал работу, используя данное понятие, определяя его как «нечто спонтанное, нечто такое, что просто случается случайным образом» [24, с. 163]. Естественно, происходило взаимодействие тела, пространства и аудитории. Перформанс же, в свою очередь, был способом обращения к большой аудитории, шокируя ее, заставляя пересматривать понятия об искусстве и культуре [24, с. 8]. Неотделимой частью от перформанса стало использование тела как средства выражения тех или иных идей. Яркими примерами здесь являются художники Марина Абрамович и Вито Аккончи. Одним из самых ярких и известных перформансов Абрамович – «Уста Святого Фомы», прошедший в 1975 году в галерее в Инсбруке. Длится он два часа, на протяжении которых Марина истязала свое тело, причиняла физическую боль на глазах зрителей. Важным аспектом ещё является и институционализация подобных

арт-практик. Марина Абрамович воплотила этот процесс, основав собственный институт, в котором обучает искусству перформанса [27].

Голдберг утверждал, что у Аккончи заигрывания со своим телом привели к тому, что его тело стало альтернативой странице, на которой акцент сместился со слов на самого себя, на «образ» [6, с. 194]. Сам Аккончи утверждал, что в 60-е годы его искусство воспринималось аудиторией не как шок [1]. Вероятно, именно поэтому Эрика Фишер-Лихте утверждала идею «перформативного поворота» и как смещение жанров. Сегодня границы акции, перформанса, хэппенинга достаточно сложно определить. Ситуация смещения, а порой и размывания границ, особенно ярко проявляется в пространстве города и в медиа, что может стать перспективой дальнейшего исследования.

Исходя из определения понятий «тело», «акция», «перформанс», роли художника, истории формирования работы с телом в области искусства делается вывод, что художник через акцию представляет значимые изменения в обществе, запросы общества, которые могут быть институционализированы. Во времена СССР концептуальное искусство, несмотря на отсутствие поддержки со стороны государства, продолжало существовать как неофициальное искусство или андеграунд. В культуре позднего социализма «под андеграундом, как правило, понималась неофициальная художественная среда» [22].

После распада СССР, смены культурной политики в стране «концептуальное искусство и различные перформансы вышли из подполья» [17, с. 98]. Од де Керрос утверждает, что «такие практики в России имеют долгую традицию, но порой наивысшего расцвета был период с 1917 по 1922 год», который она характеризует как «идейные и формалистские» годы: «Они исчезли со сцены в сталинскую эпоху, чтобы затем вернуться в 1970-е, а в 1990-е окончательно выйти из тени» [17, с. 98]. Так, участник «бульдозерной выставки» в Москве Евгений Рухин, в мастерской которого на ул. Крас-





ная происходили регулярные встречи нонконформистов, в 1976 году провел акцию, чтобы обратить внимание общественности на «отмену» нонконформистов в СССР: «Художник пустил по Неве двадцать пустых холстов» [9].

Группа художников «Э.Т.И.», организованная Анатолием Осмоловским\* (признан иноагентом Минюстом РФ), 18 апреля 1991 года провела акцию на Красной площади, которая стала знаковой. «Э.Т.И.» «разрушают традиционный советский конфликт «художник – власть» и возрождают истинно левацкое противостояние «старый художник – молодой художник» [16]. Акция стала важным шагом, демонстрирующим изменения в искусстве. Во-первых, перестали существовать официальное искусство и государственные художники. Во-вторых, стал развиваться рынок искусства. Акция группы «Э.Т.И.» на Красной площади с выкладыванием из собственных тел слова, относящегося к ненормативной лексике, как правило рассматривается как политический жест. Однако здесь принципиальным является интерпретация традиций как инновации: «Они увлеченно играют в модернизм, сбивают с толку разгневанных литераторов и искусствоведов. “Э.Т.И.” – рецидив квазидадаизма в толстой истории болезни русского искусства, воплощение неизжитого комплекса Дада. Дада и Маркс, Sex Pistols и Деррида, Че Гевара и Барт – это золотой фонд идеологии «Э.Т.И.» [16]. Таким образом, данная конкретная акция группы и последующие – это, во-первых, суть адаптация к новому времени имеющегося культурного наследия, во-вторых, эксперимент.

Что касается заявления политической позиции, попытки «изменить мир, совершить революцию» [17, с. 29], то такую задачу многие исследователи видят в акциях группы «Pussy Riot», в том числе акцию, проведенную в храме Христа Спасителя, за проведение которой участники были обвинены в хулиганстве по мотивам религиозной вражды и приговорены по статье «Хулиганство» (ч. 2 ст. 213

УК РФ). Сами участники заявляли именно претензии на политическое высказывание. В результате участники получили мировую известность. Если рассматривать указанные акции групп «Э.Т.И.» и «Pussy Riot» с точки зрения значимости произведения искусства, то их одновременно надо рассматривать как попытку эстетизации неэстетического действия с использованием технологий, разработанных авангардными художниками, с одной стороны, попытку «распознать «волну будущего»» [23], – с другой. Так, сегодня Красная площадь в Москве стала одним из главных мест самопрезентации горожан, а в комплексе храма Христа Спасителя в первую седмицу Великого поста 7 и 8 марта дают балетный спектакль «Лебединое озеро» [2]. Таким образом, художники через акции представили «волну будущего», связанную с перекодировкой пространства площади и пространства церкви. Сами горожане не воспринимают происходящее как акт неуважения к государственным символам (Красная площадь), церкви (Зал Церковных Соборов Храма Христа Спасителя).

Таким образом, в ходе исследования были определены подходы к осмыслению тела в философском контексте – от феноменологии Гуссерля до концепции Мерло-Понти, который включил в свой анализ значимость художественных практик в работе с телом, а также – в работах Подороги. Для данного исследования это принципиально, поскольку позволяет рассматривать тело не только как объект философской рефлексии, но и как активный элемент художественного высказывания. Также были учтены значимые исследования искусствоведа Од де Керрос, посвященные концептуализму, которые сыграли важную роль в построении общемирового контекста взаимодействия культуры и искусства. Особое внимание уделено фундаментальной значимости советского искусства 1920-х годов, что позволяет проанализировать культурные механизмы и формы взаимодействия тела и художественных практик в исторической перспективе.



Анализ развития акционизма в России показывает, что данное художественное направление не является исключительно заимствованным феноменом, а представляет собой реактивацию и трансформацию ранее скрытых или маргинализированных художественных практик. Истоки этого можно проследить в отечественном авангарде начала XX века, где, с точки зрения нашего исследовательского поля, ключевую роль сыграли новаторские театральные и художественные эксперименты, связанные с переосмыслением тела и телесности. Авангардные практики Всеволода Мейерхольда заложили основы для дальнейшего развития художественных подходов к телесному выражению. Несмотря на культурные и идеологические ограничения советского периода, акционизм продолжал существовать в рамках андеграундного искусства, что предопределило его активное развитие в постсоветский период. При этом подходы к работе с телом сохранялись не только в неофициальном искусстве, но и в театральных практиках ведущих московских и советских театров, что обеспечило их преемственность в позднейших

формах художественного выражения. В условиях мирового искусства акционизм в России формируется на пересечении локальных традиций и глобальных художественных процессов, что подтверждается анализом современных практик. При этом глобальные художественные тенденции в значительной степени опираются на наследие советского авангарда, переосмысляя его в контексте современных художественных стратегий. Акционисты обращаются к телу и пространству, используют акцию как инструмент художественного высказывания, взаимодействуя с социальным, политическим и культурным контекстами. Поэтому становление российского акционизма представляет собой сложный процесс, включающий преемственность художественных практик, заимствование и последующую адаптацию западных методологий и развитие уникальных форм художественного действия, свидетельствуя о его значимости в современной культуре. Перспективой является изучение специфики взаимодействия российского акционизма с глобальными художественными практиками, в пространстве города и медиа.

### Список литературы

1. Аккончи Вито // ARTUZEL, все о современном искусстве. URL: <https://artuzel.com/content/akkonchi-vito>
2. Балет «Лебединое озеро» в Зале церковных соборов Храма Христа Спасителя. URL: <https://www.ticketland.ru/koncertnye-zaly/zal-cerkovnykh-soborov-khrama-khrista-spasitelya/ballet-lebedinoie-ozero/>
3. Булгаков М. А. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 1. Дьяволиада. Москва: Голос, 1995. 464 с.
4. Голдберг Р. Искусство перформанса: От футуризма до наших дней. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2024. 320 с.
5. Государственный академический Малый театр // Официальный сайт URL: <https://www.maly.ru/news/770>
6. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. Москва: ДИК, 1999. 336 с.
7. Жаворонкова С. В. Сущностные аспекты и формы репрезентации перформативных практик // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 1 (117). С. 100–107.
8. Иоффе Д. Г. Художественный террор радикального остранения как парадигма эстетического шока: авангард и сюрреализм // Террор и культура. Санкт-Петербург. 2016. С. 114–122.
9. Квартирные выставки в СССР 1960–80 гг. Москва и Ленинград // Цифровая экосистема Школы дизайна НИУ ВШЭ. URL: <https://hsedesign.ru/project/a8d7aa9ee82e4a71a96adc692d46b377>



10. Максимова В. И. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Санкт-Петербург; Москва: Симпозиум, 2000. 443 с.
11. Максимова В. И. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. Москва: Мартис, 1993. 192 с.
12. Мейерхольд В. Э. О театре: Сборник статей // Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891–1917. Москва: Искусство, 1968. С. 101–257.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2 (1917–1939). Москва: Искусство, 1968. 643 с.
14. Мерло-Понти М. Око и дух. Москва: Искусство, 1992. 63 с.
15. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999. 602 с.
16. Обухова А. Эти как «Э.Т.И.» [Рукопись] // Александра Обухова. – [Б. м.]: [Архив Музея современного искусства «Гараж»], 1991.
17. Од Де Керрос. Современное искусство и геополитика. Хроники экономического и культурного доминирования. Москва: Кучково поле, 2022. 256 с.
18. Лучший Треплев в истории театра: Главархив рассказал о документах режиссера Всеволода Мейерхольда // Официальный портал мэра и правительства Москвы. URL: <https://www.mos.ru/news/item/135143073>
19. Подорога В. А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. Москва: Ad Marginem, 1995. 288 с.
20. Пронзительный Плучек // Учительская газета. 2009. № 36 (8 сентября). URL: <https://ug.ru/pronizitelnyj-pluchek/>
21. Рамирес М. Т. Тело как оно есть. От феноменологии тела к онтологии телесного бытия // Омский научный вестник. Серия: Общество. История. Современность. Омск: Омский государственный технический университет, 2022. Т. 7, № 4. С. 139–147.
22. Савицкий С. Андеграунд: история и мифы ленинградской неофициальной литературы. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 416 с.
23. Тоффлер Э., Тоффлер Х. Создание новой цивилизации // Апокалипсис смыслов: Сборник работ западных философов XX–XXI вв. Москва: Алгоритм, 2018. С. 253–270.
24. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва: «Канон+», 2015. 376 с.
25. Фрай М. Книга для таких, как я. Москва: АСТ, 2019. 364 с.
26. Lyotard J.-F. Answering the question: What is postmodernism? // Innovation/Renovation / Eds. I. Hassan, S. Hassan. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. P. 340.
27. Marina Abramović Institute//Официальный сайт. URL: <https://www.mai.art>

\*

Поступила в редакцию 17.04.2025