

В. А. Замыслова

<http://orcid.org/0000-0003-0948-0031>

✉ vzamyslova@hse.ru

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)*

Влияние публичной сферы на стратегии художников в перформансе 1990-х годов

Аннотация. В статье предлагается анализ российского перформанса 1990-х годов через концепцию публичной сферы немецкого философа Юргена Хабермаса. Позднесоветский перформанс характеризовался закрытым статусом мероприятий; художники предпочитали загородные пространства, рассылали на акции персональные приглашения, а их действия были незаметными или тихими. К началу 1990-х годов произошли значительные изменения. Увеличилась частота перформансов: в год могли проходить десятки мероприятий. Перформансы стали более заметными: о них начали писать в ежедневных газетах. Художники предпочитают вести себя вызывающе и громко, производят эпатажирующие действия. Все это происходит на городских улицах и площадях: в толпе прохожих, среди повседневных событий. Анализ стратегий художников учитывает специфику мест действия, их исторические, социальные и другие особенности, тип публикуемых в газетах новостных материалов и специфику языка, а также формирование необходимой для сферы публики. В статье показано, что изменения в публичности места влияет на стратегию, выбранную художником.

Ключевые слова: публичная сфера, перформанс, Юрген Хабермас, Александр Бренер, публика, улица

Для цитирования: Замыслова В. А. Влияние публичной сферы на стратегии художников в перформансе 1990-х годов // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 130–149. EDN: KOEIBG.

Поступило 19 апреля 2024 г.; принято 2 мая 2025 г.

V. A. Zamyslova

<http://orcid.org/0000-0003-0948-0031>

✉ vzamyslova@hse.ru

HSE University (Russia, Moscow)

THE INFLUENCE OF THE PUBLIC SPHERE ON ARTISTS' STRATEGIES IN PERFORMANCE IN THE 1990S

Abstract. The article offers an analysis of Russian performance art of the 1990s through the concept of the public sphere introduced by German philosopher Jürgen Habermas. The late Soviet period of performance history in Russia was characterised by the closed status of the events, the preference for suburban spaces, the presence of personal invitations and the calm or quiet character of the artists' actions. The 1990s saw significant changes. The frequency of performances increased: dozens of events could take place per year. Performances became more visible: they began to be written about in daily newspapers. Artists prefer to behave defiantly and loudly, favouring shocking actions. All this takes place on city streets and squares: in the crowd of passersby, among everyday events. The author proposes to examine the changes in artistic strategies through the components of the concept of the public sphere. The analysis includes the characteristics of action locations, their historical, social and other features, the type of news materials published in newspapers and the specificity of language, as well as the formation of the public necessary for the public sphere. Thus, the article shows that the publicity of the place determines the strategy chosen by the artist.

Keywords: public sphere, performance, Jürgen Habermas, Alexander Brener, public, street

To cite this article: Zamyslova, V. A. (2025). The influence of the public sphere on artists' strategies in performance in the 1990s. *Shagi / Steps*, 11(2), 130–149. EDN: KOEIBG. (In Russian).

Received April 10, 2024; accepted May 2, 2025

Перформанс как произведение искусства — многогранный и неоднозначный объект, для осуществления которого необходимо несколько характеризующих условий. Для перформанса важнее всего процесс его создания, действие, а не результат, который уходит на второй план. Процесс может быть осуществлен одним художником, может являться коллективной работой, а может осуществляться без участия художника. Телесность перформанса, долгое время считавшаяся необходимым условием, сегодня может быть поставлена под сомнение: тело как материал или медиум художника [Фишер-Лихте 2015: 139] в перформансе может как присутствовать, так и отсутствовать. Еще одно условие — место действия, физическое пространство, которое может быть реальным или виртуальным. В каждом отдельном случае перформанс будет представлять тот или иной тип художественной стратегии.

В этой статье рассматриваются только те перформансы, которые происходили с использованием тел художников, вне зависимости от того, сколько их вовлекалось в процесс, т. е. как коллективные, так и индивидуальные. Мы остановимся на перформансах, местом действия которых является открытая городская территория, а не замкнутое пространство музея, выставочного зала, мастерской или галереи.

Среди специфических факторов, обуславливающих особенности уличных перформансов, можно выделить погодные условия и время суток. В холодное время происходит гораздо меньше перформансов, чем в теплое; большая их часть осуществляется днем, а не в ночное или вечернее время. Другие факторы — количество прохожих, расположение улицы в центре или на окраине города, ее историческая значимость, статус (пешеходная зона или проезжая часть, площадь или проспект и т. д.), связь с современными реалиями (происходит ли что-то на ней в настоящий момент), наличие исторических, общественных или государственных объектов (памятников, скверов, прудов, правительственных зданий и т. д.), связанные с улицей привычки горожан (например, улицы могут быть местами для прогулок, встреч или самоорганизованных выступлений) и др. Каждый из этих признаков в отдельности или их совокупность определяют не только концептуальную часть художественного действия, но и ту форму, которую это действие приобретет.

1. Время улицы

История перформансов, местом действия которых являются улицы российских городов, насчитывает более тридцати лет. За это время данный феномен неоднократно становился предметом фундаментальных исследований и отдельных статей. Можно выделить несколько этапов теоретического осмысления такого рода перформансов в России.

На первом этапе, в 1990-е годы, уличные перформансы анализируются в формате небольших критических статей и заметок, которые поначалу пишут сами художники или представители их ближайшего окружения, ср. публикации в «Художественном журнале» Александра Бренера, Людми-

лы Бредихиной, Анатолия Осмоловского¹ и т. д. [Бренер 1993; Бредихина, Кулик 1996; Осмоловский 1997²]. Эти статьи можно рассматривать и как размышления над текущими процессами в искусстве перформанса, и как попытку манифеста, т. е. определения себя по отношению к актуальной реальности. Они являются важными документами времени, когда происходящее на улице становится частью рефлексии профессионального сообщества, но не претендуют на глубокий анализ. Одну из первых попыток проанализировать рассматриваемый феномен и одновременно дать ему определение предприняла искусствовед Екатерина Дёготь в статье «Московский акционизм» [Дёготь 1997: 295–300]; соответствующий термин был предложен по аналогии с венским акционизмом рубежа 1950–1960-х годов.

Второй этап (рубеж 1990–2000-х — начало 2010-х годов) характеризуется большей аналитичностью, осмыслением перформансов предыдущего десятилетия и первыми попытками выстроить преемственность по отношению к художественным стратегиям 1990-х годов. В 1999 г. выходит № 25 «Художественного журнала» под названием «90-е годы. Часть 1»; вторая часть публикуется в 2000 г. (№ 28–29); в 2007 г. появляются книга искусствоведа Андрея Ковалёва «Российский акционизм» [Ковалёв 2007] и отдельные статьи, например, американского слависта Джонатана Брукс Платта [2018]. Характерными особенностями созданных в этот период текстов (в основном это касается критических работ начала 2010-х годов) стали очевидная политизация дискурса, выход в междисциплинарную методологию и оценки акций текущего десятилетия через сопоставление с теми, что происходили в 1990-е. Так, Александра Новоженова пишет о кризисе доверия в отношении «московского акционизма», предлагая «краткий дайджест российского акционизма» с 1991 г. по 2012 г. [Новоженова 2012]. Алек Эпштейн в книге «Тотальная “Война”» противопоставляет деятельность группы «Война» в 1990-е и в 2007–2009 гг. [Эпштейн 2012]. Эту же группу, а вместе с ней других представителей «новой волны» уличного перформанса, критикует Павло Митенко, указывая на разницу их отношения к попыткам создания самоорганизованных сообществ, принципам объединения и развития художественных стратегий [Митенко 2013].

На третьем этапе, начало которого можно отсчитывать после 2012 г., расширяется разнообразие уличных перформансов: от стремительных и моментальных акций до длительных шествий и проектов, которые длятся годами. Авторы исследований, вышедших в этот период, определяют отмеченную в предыдущее десятилетие преемственность по отношению к 1990-м как признак единого направления, обладающего собственной

¹ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

² Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

внутренней логикой развития. Так, с 2011 г. по 2018 г. в разных городах России проводился фестиваль «МедиаУдар», объединивший в одном пространстве художников, исследователей и активистов. Его итогами стали сборники статей [Волкова, Фальковский 2014; Зубченко и др. 2016], в которых постсоветский перформанс определялся через понятие активистского искусства, предложенное американской исследовательницей Ниной Фелшин в сборнике «Но разве это искусство? Дух искусства как активизм» [Felshin 1995]. Павло Митенко и Сильвия Шассен, вслед за Екатериной Дёготь использующие термин «московский акционизм», выделяют три стадии, или «волны», развития перформанса с 1990-х по 2010-е годы [Митенко, Шассен 2017].

В аналитических работах последнего периода предпринимается попытка определить место уличного перформанса в контексте общей истории современного искусства. Пример такой работы — книга «Эпизоды модернизма: От истоков до кризиса», написанная Глебом Напреенко и Александрой Новоженовой. Перформанс 1990-х годов, осуществляемый в городском пространстве, становится частью намеченной авторами истории модернистских высказываний в искусстве России с середины XIX до конца XX в. [Напреенко, Новоженова 2018]. Роман Осминкин в своей диссертации обращается к феномену коллективности в перформансе; для него перформансы на улицах — не отдельный тип, а часть общего развития современного искусства [Осминкин 2020].

Упомянутых выше и ряд других авторов объединяет внимание к формальным, стилистическим или теоретико-философским основам уличных перформансов. Все они так или иначе выделяют момент «слома» — начало 1990-х годов, когда художественные стратегии изменяются и улица становится активным местом для действий. Но ни в одной из этих работ не предпринималась попытка рассмотреть этот «слом» не только с точки зрения изменений в социальной, политической или философской сфере, но и с точки зрения места действия и исходя из аксиомы, что форма перформанса связана с условиями места, в которых он осуществляется.

Материал этой статьи относится к периоду начиная с последних советских десятилетий и до конца 1990-х годов. Эти хронологические рамки обусловлены очевидным резким изменением в художественных стратегиях на рубеже 1980-х и 1990-х годов: если ранее художники предпочитали использовать тактики мимикрии и подстраивания под повседневные действия или находить для своих акций удаленные от общественного внимания пространства, то с конца 1980-х перформансы осуществляются в центре города, а художники во время акции ведут себя показательно вызывающе и стараются привлечь внимание. Поскольку этот период ознаменовался ростом гражданской активности, можно говорить о ситуации взаимовлияния: в город «выходят» не только художники, а публичная сфера в целом активизируется.

2. Публичность перформанса

Один из главных теоретиков публичной сферы, немецкий философ Юрген Хабермас, предлагает рассматривать публичность как ситуацию, характерную для определенного общества и зависимую от ряда обстоятельств, среди которых политические и гражданские свободы; право на собрания и обсуждение происходящего; наличие мест, которые утверждаются как доступные для собраний и дискуссий, а также развитой независимой прессы, которая распространяет итоги дискуссий. Центральным для Хабермаса понятием является публичка — люди, которые собираются и обсуждают происходящие события. Это группа, которая осознает собственные права на свободное высказывание, на формулирование требований и вынесение суждений, обладает собственным голосом. От обычной группы людей, находящихся в одном пространстве, публичка Хабермаса отличается тем, что обсуждает социально значимые проблемы через логику аргументации, которая непременно игнорирует социальные и иные статусы или привилегии. Другими словами, публичка — это группа в определенной степени анонимная, временно лишенная иерархий и заинтересованная в решении определенных проблем [Хабермас 2016: 88–89]. Прежде всего это проблемы социального, политического или гражданского значения, касающиеся того, что может оказывать или уже оказывает влияние на условия жизни и отдельного человека, и публички в целом. Обсуждая их, публичка формулирует публичное мнение [Там же: 50]. Подобно тому как не всякая группа людей является публичкой, публичное мнение — это не любое суждение публички: это консенсус, выдвигаемый от лица публички по отношению к происходящему [Там же: 77].

Мостиком между властью, принимающей решения, публичкой, выносящей суждения, и остальным обществом выступает пресса. Для Хабермаса тиражные издания — это особые составляющие публичной сферы, которые обычно «манипулятивно используются властью для создания массовой лояльности, спроса и уступчивости» [Хабермас 2016: 40]. Поэтому пресса не должна быть ангажирована ни властью, ни публичкой, ни кем-либо еще. Она должна быть разнообразной и многочисленной по количеству изданий, должна распространяться повсеместно, но особенно в местах, где собирается публичка. Для Хабермаса идеальный пример такого места — кофейня, замкнутое пространство, посещаемое узким кругом людей. Подобные кофейни существовали в конце XVIII в. во Франции. Это места ежедневного ритуала питья кофе и чтения новостных газет. Там не приняты громкая музыка или иной шум, который может помешать возникновению предполагаемой Хабермасом публичной дискуссии.

Сам по себе публичный статус не может быть напрямую зависим от физического пространства: Хабермас признает за кофейнями потенциал публичного места, но не утверждает, что любая кофейня обязательно будет местом, где формируется публичка. Если говорить об области искусства, то у музея или выставочного пространства также есть публичный статус и потенциал стать местом формирования публичного мнения.

В музее зритель часто подготовлен к ситуации выставки: ему известны правила и социальные нормы. Зритель может смотреть и видеть; фокус его зрительского внимания направлен или непосредственно на конкретные объекты, или на саму ситуацию музея либо выставки. Другими словами, посетители музея могут стать публикой, а сам музей — местом формирования публичной сферы. О подобном фокусе внимания у прохожего, идущего по улице города, говорить сложно. Улица сама по себе не может считаться публичным пространством потому, что она доступна большему числу людей, чем музей.

В рамках перформанса как такового могут задействоваться и вовсе непубличные пространства, например личные квартиры. С одной стороны, эти пространства в целом нетипичны для демонстрации искусства, с другой — существуют квартирные выставки и выставки в мастерских художников, представляющие собой отдельную тему с собственными проблемным полем и задачами. Наконец, перформансы могут осуществляться в транспорте, например в автобусе или вагоне метро, — здесь критерии Хабермаса применимы еще в меньшей степени. Городское транспортное средство замкнуто, имеет четкие физические границы, но при этом пребывание в нем следует логике необходимого передвижения из одной точки в другую, ожидания прибытия на нужную остановку или станцию метро, после которой пассажир покидает подобное «не-место» (см.: [Оже 2017]).

Место само по себе не имеет статуса публичного или непубличного; такой статус может быть только потенциальным, если условия формируют в нем публику. А изменения в публичной сфере, которые в этой статье будет рассмотрены как причина изменений в художественных стратегиях перформанса в России 1990-х годов, должны характеризоваться следующими критериями:

- 1) появление публики, которая осознает собственные права, формулирует публичное мнение;
- 2) появление свободной прессы, разнообразие изданий и их многотиражность;
- 3) появление мест, в которых есть возможность собираться и обмениваться мнениями;
- 4) появление событий, которые провоцируют дискуссию публики.

В понимании Хабермаса, все эти критерии взаимозависимы и не могут существовать друг без друга. В случае нехватки какого-то элемента нарушается вся цепочка, и публичная сфера не работает. В отношении перформанса из этих четырех пунктов сложнее всего анализировать третий — появление места, где для обсуждения произошедшего собирается публика. В случае с акциями в выставочном зале можно предположить, что таким местом становится пространство зала. Но если акция происходит на улице города, наличие места для обсуждения представляет проблему: где могут собраться те, кто недавно увидел перформанс, произошедший на площади или у памятника в парке? Далее критерий места, где

публика собирается для обсуждения уличных перформансов в 1990—2010-е годы, будет допущением и теоретической возможностью, которую пока невозможно анализировать с необходимой точностью.

Что касается четвертого пункта — появления событий, которые являются катализаторами обсуждения, — мы признаём за перформансом статус такого события, которое может стать объединяющей темой для публики. Событийный статус перформанса обусловлен и его принадлежностью к конкретному моменту: перформанс с трудом поддается повторению, даже в рамках реэнактмента. К тому же художественная стратегия в перформансе — это стратегия действия, нарочито противопоставленного реальности; перформанс остраивает реальность, акцентируя на себе внимание.

Если же перформанс является событием, формирующим публичную сферу, необходимо понимать, каковы отношения между публичностью как ситуацией и действиями художников; какое влияние оказывают изменения в публичной сфере на трансформацию художественных стратегий.

3. Кроме музея

История отечественного перформанса начинается вне выставочных пространств и даже за пределами города. 1970-е годы, когда отдельные художники и художественные группы впервые обращаются к перформансу как медиуму искусства, — это время, когда свободное появление на городских улицах с разнообразными высказываниями все еще невозможно и преследуется властью. Законодательство, ограничивающее права граждан, следит и за соблюдением регламента общественных собраний: допустимы только официальные и утвержденные, а неофициальные быстро пресекаются. Художественные перформансы с 1970-х до конца 1980-х годов проводятся за пределами города — на пригородных территориях, а также в частных квартирах и заброшенных городских зданиях, предназначенных под снос и сквотируемых художниками. В силу замкнутости, скрытого характера этих локусов или их удаленности от города проводимые в них перформансы были невидимы для широкого круга зрителей. Их выбор был обусловлен как особенностями места, так и изначальной интенцией художников обеспечить безопасность участников. Другими словами, место выбиралось исходя как из задач конкретного перформанса, так и из специфики самого места, которая диктовала задачи и стратегии акции.

С 1976 г. группа «Коллективные действия», в состав которой в разное время входили Андрей Монастырский, Николай Панитков, Георгий Кизевальтер, Никита Алексеев, Игорь Макаревич, Елена Елагина и др., устраивает «Поездки за город» — выездные перформативные события. Во время перформанса «Появление» (1976) художники использовали в качестве сцены широкое поле, с одной стороны которого расположились приглашенные зрители, а с другой находился лес — природные «кулисы», откуда художники выходили на «сцену» поля и доходили до ее края, т. е.

места, где начинался «зрительный зал». Таким образом формировалась почти классическая театральная ситуация.

Позднесоветские перформансы проводились также в транспорте и в отдаленных от центра районах. В 1982 г. в Москве участники группы «Мухомор» Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Алексей Каменский, Владимир и Сергей Мироненко спускаются в метро; их одноименная акция предполагала нахождение художников на протяжении целого дня в пространстве подземки. Ранее, в 1978 г., на перекресток московских улиц Дмитрия Ульянова и Вавилова вышли художники Михаил Рошаль, Виктор Скерсис и Геннадий Донской, тогда входившие в группу «Гнездо». Они несли транспарант, визуально напоминающий агитационные растяжки, знакомые советским гражданам по праздничным парадом и демонстрациям, только на красном полотне вместо привычных символов советской власти или цитат из вождей располагалась часть абстрактной картины французского живописца Франца Клайна (1910–1962).

Еще один локус позднесоветского перформанса — квартиры. Так, во время акции «Съедение “Правды”» (1975) Виталий Комар и Александр Меламид готовили на кухне квартиры, где жил Меламид, котлеты, но вместо мяса использовали газету «Правда».

В 1990-е годы, когда улицы города стали пространством гражданских практик, перформансы проводятся уже не просто в черте города, а в самых видимых и многолюдных местах. Важнейшим местом акций становится главная площадь города (в Москве — Красная площадь).

Первым таким перформансом, который был осуществлен на Красной площади, стала акция «Текст» группы «Экспроприация территории искусства» («Э. Т. И.») (18 апреля 1991 г.). В группу «Э. Т. И.», сформированную накануне проведения акции, вошли бывшие участники поэтического объединения «Министерство ПРО СССР» Анатолий Осмоловский³, Дмитрий Пименов и Григорий Гусаров [Баскова 2015: 29]. В перформансе участвовало 14 человек: Анатолий Осмоловский⁴, Григорий Гусаров, Александра Обухова, Милена Орлова, Максим Кучинский и ряд анонимных лиц. Перформанс, состоявший в том, что его участники выложили своими телами обценное слово, по воспоминаниям Осмоловского⁵, был ответом на некий «закон о нравственности», вышедший тремя днями ранее — 15 апреля 1991 г. и запрещающий употреблять ненормативную лексику в общественных местах [Там же: 37]. При разбирательстве во время задержания у представителей группы пытались выяснить, связана ли их

³ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

⁴ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

⁵ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

акция с местом ее проведения; милиционеры высказывали предположение, что она могла быть обращена к мавзолею и телу В. И. Ленина [Баскова 2015: 39]. Несмотря на то что это предположение было неверным, оно указывает на характерный для перформанса принцип, в соответствии с которым место акции оказывает влияние на ее интерпретацию.

Красная площадь — локус с особым историческим и политическим значением, тщательно охраняемый силовыми структурами. Ее аура формируется наличием одновременно нескольких исторических объектов, которые находятся на относительно небольшой территории. Так, Мавзолей Ленина хранит тело «отца революции»; перед ним десятилетиями проходили важнейшие парады, а на его трибуне стояли самые важные люди страны. Если не считать Кремля, Красная площадь является одной из наиболее охраняемых территорий в Москве; помимо въездов в Кремль и мавзолея здесь располагаются закрытые для постоянного доступа территории некрополя, а также Лобное место, музеефицированный собор Покрова на Рву, памятник Минину и Пожарскому и здание ГУМа с неорусским фасадом.

Если рассматривать пространство площади как своеобразную театральную сцену, перечисленные сооружения представляют собой декорации. Каждое из них имеет свою историю и современную значимость; доступ к ним регламентирован. Например, ГУМ — и торговый комплекс, и памятник архитектуры конца XIX в., в нем проводятся экскурсии, посвященные эклектизму рубежа XIX–XX вв. Мавзолей Ленина — склеп, в который можно попасть как в музей; при нем существует исследовательский центр с собственным штатом научных сотрудников, и одновременно это трибуна для лиц, принимающих парады. Собор Василия Блаженного — действующий храм и филиал расположенного на другом конце площади здания Государственного исторического музея. Многие из находящихся на площади и примыкающих к ней объектов имеют несколько статусов и функций, некоторые из них в разные исторические периоды меняли место своего расположения и внешний вид, появлялись и исчезали. Сама площадь столетиями была местом проведения ярмарок, на протяжении нескольких десятилетий имела проезжую часть для городского транспорта и лишь к концу XX в. превратилась в пешеходную территорию — но и этот ее статус безусловен: через ворота Спасской башни въезжают и выезжают правительственные машины, а на территории площади в любой момент могут появиться машины полиции и других органов власти.

Красная площадь — это место парадов, четко спланированных театрализованных шествий: краснокирпичные стены становятся задником сцены, разрозненные памятники — декорациями, а толпы, проходящие организованными группами, — актерами. Парады начинаются не на Красной площади, но именно она является местом, где завершаются праздничные шествия. Церемониальность этого пространства сопряжена с высоким уровнем проходимости: на ней круглые сутки можно встретить людей, которые приходят сюда, привлеченные историческим статусом места или

проводимыми здесь городскими мероприятиями. Будучи пешеходной, Красная площадь тем не менее не равнозначна, например, парковой зоне: она имеет статус памятника, т. е. находится под юридической защитой от возможных изменений, кроме того, на ней почти отсутствуют места, где можно присесть, скрыться от непогоды или уединиться. В этом локусе, воспринимающемся горожанами как церемониальный, туристы видят своего рода театральную декорацию, диковинную мизансцену, насыщенную историческими артефактами.

Важными оказываются также близкое расположение Красной площади к правительственным зданиям и ее бóльшая по сравнению с ними доступность: чтобы попасть за пределы кремлевской стены и посмотреть вблизи на Большой Кремлевский дворец, необходимо приобрести билет, который, тем не менее, не позволит получить доступ на закрытую территорию, тогда как на Красную площадь билет не нужен.

Таким образом, если рассматривать улицу как сцену, а перформанс как событие, провоцирующее публичную дискуссию, то пространство Красной площади — одно из идеальных мест для подобной задачи.

На Красной площади 1 февраля 1995 г. прошла акция «Первая перчатка», во время которой художник Александр Бренер чуть более минуты простоял на Лобном месте. Для перформанса художник выбрал образ боксера: он периодически выкрикивал в сторону кремлевской стены призывы выйти на бой и воспроизводил движения, характерные для соответствующего вида спорта; из одежды на нем были только боксерские трусы, перчатки и ботинки. Тематической рамкой перформанса стала начавшаяся в конце 1994 г. Первая чеченская война. Бренер адресовал свою акцию в форме театрализованного представления лично президенту. Заняв Лобное место, он выделил себя на плоскости площади: границы этого памятника стали своеобразной рамкой или трибуной. Постамент, на который забрался художник, создавал параллель с находящимся рядом произведением монументального искусства — памятником Минину и Пожарскому; таким образом Бренер подчеркнул и собственную роль, выступая «живой скульптурой». Это усилило внимание, которое он планировал привлечь к себе, и сделало его более заметным. Тот факт, что Лобное место ограничено перилами, сформировал своеобразные границы действия — условного ринга, визуально ограничивая место гипотетического поединка.

Лобное место в разное время своего существования использовалось по-разному, но, будучи огороженным постаментом, возвышающимся над площадью, оно всегда было точкой притяжения внимания. Важно и его расположение — в отличие от других объектов, Лобное место расположено непосредственно на Красной площади, тогда как остальные архитектурные доминанты скорее примыкают к ней (исключение составляет памятник Минину и Пожарскому, который ранее располагался по центру фасада ГУМа на самой площади, но теперь примыкает к Покровскому собору). Таким образом, появление на Лобном месте Александра Бренера было продиктовано продуманной стратегией видимости: он выбрал един-

ственное возвышение, которое находится в относительной изолированности от близлежащих объектов, поэтому его перформанс стал заметнее для проходящих мимо людей, которые предположительно могли стать публикой.

4. Между зрителем и публикой

Зритель перформанса, происходящего не в скрытом или замкнутом пространстве, не является спланированным и ожидаемым, а также не микрирует под повседневное поведение, оказывается застигнутым врасплох. Такой зритель появляется только в тот момент, когда перформанс переходит на улицы городов, пересекает черту видимости, становится слишком явным.

Зритель позднесоветского перформанса погружен в процесс и понимает происходящее. Он знает, что его ждет как зрителя, он готов преодолевать преграды: тратить часы на путь до отдаленных районов или за город, его не страшит перспектива быть арестованным или замеченным правоохранительными органами.

Зрители «Поездок за город», осуществлявшихся группой «Коллективные действия», получали персональные приглашения и только через такую систему могли присутствовать на событии. Приглашения выполняли одновременно две функции: обеспечить безопасность всех участников процесса и ориентировать их, где и в какой момент ожидать проведения акции. Все они знали друг друга лично; попасть на перформанс случайный или незнакомый человек с большой вероятностью не мог. В приглашениях на перформансы «Коллективных действий» указывались координаты и путь, которым предполагалось добраться до места. Он мог занять у зрителя несколько часов и потребовать смены нескольких видов транспорта: метро, автобуса, пригородного поезда или электрички. Часть пути всегда необходимо было преодолеть пешком по пересеченной местности. Приглашенные входили в число близких знакомых, друзей и единомышленников художников; их численность была небольшой: около 30–50 человек. Перформанс был для них запланированным показом, к которому была возможность подготовиться, проделав длительный путь в компании других зрителей.

В квартирных перформансах участвовал еще более избранный круг зрителей. Так, на акции Комара и Меламида «Съедение “Правды”», помимо самих художников, присутствовало всего два человека: Екатерина Арнольд, которая помогала во время действия (на фотографиях, документирующих акцию, можно увидеть кисти ее рук), и фотограф Валентин Серов [Светляков 2019: 87].

Ограничения прав и свобод, влиявшие на выбор художниками позднего СССР мест для акций, прослеживались и в том, что касалось диалога и создания публичного мнения, которые по Хабермасу характеризуют публику и формируют публичную сферу. Пресса в Советском Союзе ограничивалась только официальными изданиями, а сам по себе феномен не-

официального, выразившегося, например, в самиздате или любительских малотиражных изданиях, оставался незначительным и еще в большей степени предполагал формирование небольших закрытых сообществ. Информацию о перформансах можно было получить, только будучи частью узкого круга посвященных или входя в число тех немногих, кто получал подобные издания.

12 июня 1990 г. был принят закон, разрешающий издавать СМИ без усиленного контроля со стороны правительства [Закон 1990], что привело к возникновению множества газет и журналов и увеличению их тиражей. Например, газета «Московский комсомолец», в которой с 1991 по 1993 г. освещались в том числе перформансы на улицах города, выходила в этот период тиражом около миллиона экземпляров. По сравнению с этим тираж в 10 000 экземпляров, которым поначалу выходил «Художественный журнал», узкоспециализированный и рассчитанный на высокообразованное профессиональное сообщество, заинтересованное в актуальных вопросах современного искусства, выглядит небольшим.

Городское пространство 1990-х не предполагало запланированного нахождения тех, кто может документировать акцию без предварительной подготовки. В объективы случайных прохожих перформансы начинают попадать гораздо позднее — в конце 2000-х — начале 2010-х годов, когда в России распространяются мобильные телефоны с камерами, позволяющие фотографировать и получать видеофайлы, а также социальные сети, где эти документы можно публиковать. В 1990-е годы фото- и видеотехника была в распоряжении прежде всего профессиональных репортеров и фотографов, а также редких туристов. Поэтому документирование уличных перформансов в этот период являлось специально запланированной частью акций.

На видео, которое документирует перформанс «Первая перчатка», камера следует за художником от момента его появления на площади до момента, когда его сажают в машину милиции. Очевидно, тот, кто снимал происходящее, пришел на место проведения акции специально, заранее зная о том, что произойдет, и имея задание это задокументировать. В камеру почти не попадает ничего лишнего, кроме самого художника и того, что он делает: он — главный герой, а его перформанс — единственный объект съемки.

Одно из изданий, которое публикует заметку об акции «Первая перчатка», — газета «Коммерсантъ-Daily». Заметка начиналась со слов: «В субботу на Красной площади очередную творческую акцию провел известный израильский художник Александр Бренер» [Коммерсантъ 1995]. Происходит прямое заявление, что Бренер — известный художник, а сама акция является очередной, т. е. привычной, ожидаемой с точки зрения известности художника и того, чем именно он известен. Заметка об упомянутой выше акции «Текст» группы «Э. Т. И.» в газете «Московский комсомолец» 1991 г. также начиналась с оговорки: «Молодежное движение “ЭТИ” уже известно своими нестандартными выступлениями...»

[Ковалёв 2007: 52]. Автор заметки предполагал, что читатели газеты или должны быть в курсе того, чем известно «движение», которое провело акцию, или увидеть здесь намек на известность «движения» в определенных кругах (т. е. прийти к выводу, что если они не знают про активность художников, то это только потому, что они не следят за новостями). Можно предположить, что читатели знают соответствующие имена и даже если не ожидают столкновения с акциями на улице (ведь перформансы все еще остаются неожиданными событиями), могут понять, что именно перед ними происходит, вспомнив более ранние публикации в многотиражных газетах. Возможно и другое объяснение — медийная стратегия: художники всегда и з в е с т н ы, а их действия всегда являются о ч е р е д н ы м и.

5. Шепот сменился криком

Помимо мест, которые влияют на публичность перформанса, изменения затрагивают и художественные стратегии. Позднесоветский перформанс незаметен не только благодаря локусу и специфике его зрителей. И художники группы «Гнездо», вышедшие на улицу с транспарантом-абстракцией, и художники группы «Мухомор», спустившиеся в метро, не вступали в открытое взаимодействие с окружающими [Обухова 2010: 156–160]. Заметить последних было практически невозможно: их поведение ничем не отличалось от поведения обычных пассажиров московской подземки, кроме того, что они провели под землей целый день, не выходя в город. Зрелищность акции «Гнезда» была выше, и она должна была привлечь внимание, однако этого по счастливому стечению обстоятельств не произошло. Симптоматично, что искусствовед Екатерина Дёготь, анализируя этот перформанс, делает акцент на том, что художники не получили наказания за свою акцию, что практически лишает ее статью интерпретации или концептуальной составляющей [Дёготь 2008].

Стратегии позднесоветского перформанса — «тихие»: художники стремятся быть незаметными, слиться с повседневностью, их инаковость вскрывается только при внимательном наблюдении. В «Поездках за город» «Коллективные действия» раз за разом воспроизводили то, что искусствовед Саша Обухова обозначает как реализацию жизни [Обухова 2010: 158]. Эта реализация жизни располагалась за пределами привычного социального пространства. Другими словами, участники группы считали и далее продолжали считать (а «Коллективные действия» не приостановили и не сильно видоизменили свои тактики после распада СССР), что художественные высказывания возможно делать только в изолированных от привычных общественных зон пространствах. «Тишина» позднесоветских художественных стратегий — это подстраивание под повседневность, особенно если перформанс все-таки попадал на улицы или в другие части города. Мимикрии способствовала длительность действий: перформансы, использовавшие «тихие тактики», были продолжительными по времени (от нескольких часов в большинстве перформансов «Коллективных действий» до целого дня в перформансе «Метро» группы «Мухомор»).

С наступлением 1990-х годов ситуация кардинально меняется: акция «Текст» группы «Э. Т. И.» продолжается считанные секунды: перформансисты не располагают значительным временем, как и не имеют намерения слиться с толпой. Напротив, они преследуют цель привлечь внимание, используя потенциал толпы туристов и прохожих на Красной площади. Действительно, если обратиться к документирующим акцию фотографиям, видно, что цель оказалась достигнута: вокруг лежащих людей собралась толпа зевак-зрителей. Сотрудники правоохранительных органов, которые пытаются поднять участников акции, привлекают дополнительное внимание к общему действию. Происходит что-то вызывающе нетипичное.

Александр Бренер, вышедший на Лобное место, одет как боксер и ведет себя как боксер. Он громок, активен и к тому же почти обнажен, несмотря на февральский холод. Бренер — один из тех художников 1990-х, кто последовательно использовал тактики шокирующего поведения: инициировал сексуальный акт у памятника А. С. Пушкину; выступил как «хозяин» «животного» в совместном с Олегом Куликом перформансе «Бешеный пес, или Последнее табу, охраняемое одиноким Цербером»; врывался в церковь во время службы; публично мастурбировал в закрытом на деконструкцию бассейне «Москва» [Ковалёв 2007: 138, 162–164, 148–149, 174]. Для его практик 1990-х годов пространством была не только улица, а стратегией — не только неожиданность: перформансы происходили в галереях и музеях, некоторые из них заранее заявлялись как часть программы вернисажей или выставок.

Взаимосвязь изменений в стратегиях художников и изменений в публичной сфере в этот период в целом не вполне очевидна, но становится более явной, если обратиться к ситуациям, в которых разворачиваются перформансы 1990-х годов. Улица — это место, где присутствует потенциальная публика или определенное число зрителей, которые пока не осознают своей роли. Первоначальная задача художников — привлечь их внимание. Но привлечь не просто так — иначе не будет разницы между художественным жестом и банальной маргинальной выходкой. Необходимо создать то самое событие, которое может стать катализатором для обсуждения важных и глубинных тем. Для этого необходимо использовать не только актуальную тему, но и контекст места, и ограниченное время. Поэтому на смену «тихим» тактикам приходят более активные, а местами агрессивные действия, близкие девиантному поведению.

Истоки девиантности в художественных стратегиях постсоветского перформанса можно найти в театральных выступлениях итальянских футуристов, в раскрашивании своих лиц русскими футуристами, позднее — в перформансах венского акционизма. В отличие от «тихих» перформансов, незаметных и намеренно продолжительных, рассчитанных на внимательного зрителя, агрессивные действия художников 1990-х годов, проводящих акции на улицах города, становятся моментально видимыми. Это происходит благодаря не только самому действию, но и ситуации, в которой оно разворачивается, т. е. очевидному несоответствию действия

пространству. Приобретая девиантный характер, перформанс провоцирует как повышенное внимание, так и любое направленное действие. Перформансы в городской среде становятся частью опыта городского жителя, а поскольку подобные действия отличаются от повседневного и социально приемлемого поведения, они притягивают внимание.

Следует отметить, что в 1990-е годы художники продолжают проводить перформансы и акции на пригородных территориях или в заброшенных зданиях. С одной стороны, эта художественная стратегия 1970-х и 1980-х была продолжена в 1990-е, но, с другой, она не является характерной особенностью этого периода. Эти художники, среди которых можно назвать движение «за Анонимное и Бесплатное искусство», группу «ТАНАТОС», оказываются в меньшинстве и лишаются внимания со стороны как исследователей, так и медиа. Далее, уже в 2010-е годы, начали распространяться перформативные действия фестивального характера, проходящие в природном ландшафте и имеющие закрытый или полузакрытый формат. Напротив, роль городских улиц и центра города как места акций в это время постепенно уменьшается. И причины этого стоит искать не только внутри концептуальных основ художественной работы акционистов.

Публичная сфера, изменения в которой начались с конца 1980-х годов и сделали улицу пространством действия как художников, так и гражданских активистов, к концу столетия снова меняется. Снижается роль печатных СМИ, на их место приходят блоги и персональные сайты художников. Стратегии художников быстро реагируют на новые условия: на место «своих» журналистов, которых приглашали на акции, приходят «свои» блогеры «Живого журнала» (ЖЖ), наподобие Алексея Плущера-Сарно, который в 2000-е годы вел всю коммуникацию от лица группы «Война». В свою очередь, к началу 2010-х снизится роль ЖЖ и художники перейдут в пространство социальных сетей, где будут вести персональные страницы, которые одновременно станут их персональными архивами.

Улица постепенно закрывается: усиливается контроль со стороны власти, появляется все больше законов, ограничивающих свободу собраний и высказываний в общественном пространстве. Если в 1990-е годы художники подвергались задержаниям и могли иметь проблемы с властями, но, как правило, быстро оказывались на свободе без заведения на них уголовных дел, то с начала 2000-х годов общий контроль сферы искусства со стороны власти усиливается, а художников чаще привлекают к уголовной ответственности. Наряду с этим стоит учитывать развитие профессиональной сферы современного искусства: на место самоорганизованных пространств, сквотов и небольших галерей приходят первые крупные художественные кластеры («Винзавод»), государственные институции (Государственный центр современного искусства) и премии («Инновация»), учреждаются биеннале и развивается область образования в современном искусстве (Школа Родченко, Институт «База»). Отношения художников, выходящих на улицы в 2000-е годы, с официальными институциями неоднозначны: так, в 2011 г. группа «Война», два представителя которой на-

ходились под арестом, получает государственную премию в области современного искусства за работу на Литейном мосту, сделанную в предыдущем, 2010 г. и носящую очевидный антиправительственный характер [Эпштейн 2012: 199].

* * *

Изменения в публичной сфере создали условия для изменений в стратегиях художников. Во-первых, на них оказывает влияние наличие публики, готовой обсуждать произошедшее, спорить и выносить суждения. На улице может оказаться самая разнообразная аудитория, в том числе не подготовленная к столкновению с искусством перформанса. Неподготовленность аудитории влияет на восприятие ею действий. Когда Александр Бренер вышел на «ринг» Лобного места в феврале 1995 г., он не заявлял эксплицитно о том, что президент виновен в развязывании войны, — он вызывал его на символический бой, т. е. обращался к предполагаемому оппоненту с метафорическим заявлением, требующем декодирования. Возможный свидетель должен провести логическую операцию и в результате понять, что бой на ринге приравнивается к военным действиям, а сам поединок — к процессу разрешения конфликта через применение физической силы. При отсутствии подобных навыков для зрителей, потенциально наблюдавших перформанс, или для читателей новостных изданий этот жест художника мог быть воспринят как любопытное, по-своему забавное зрелище, граничащее с многовековой традицией скоморошества, или просто как хулиганство.

Локусы, в которых проводятся перформансы 1990-х годов, требуют внимательной декодировки, поскольку они представляют собой не просто места, а часть стратегии. Место оказывает влияние на развитие перформанса в момент его совершения и на его последующую интерпретацию. Место неоднозначно, в противном случае Красная площадь была бы просто главной площадью города, а Лобное место — просто возвышением на ней. Перформанс подчеркивает и усиливает дополнительное значение места, но чтобы понять это, необходим комментарий.

Функцию комментирования берет на себя пресса, освещающая события. Теперь акционисты рассылают персональные приглашения журналистам, задача которых — быстро писать заметки в газеты; тем самым вокруг художников создается дополнительное пространство дискуссии, а их аудитория (публика) расширяется, а вслед за этим расширяется и дискурсивное пространство. Через публикации в газетах, а потом в пространстве социальных сетей и интернет-медиа перформанс выходит за пределы профессионального сообщества.

Таким образом, изменения в публичной сфере, связанные с расширением в 1990-е годы прав и свобод граждан и прессы, а также с повышением уровня осознанности, приводят к изменениям в художественных стратегиях. Публичность влияет на выбор места: учитывается его исторический или иной статус, реальное или потенциальное количество про-

хожих. Место акции предполагает развитие и формирование публичной сферы, которая, с одной стороны, учитывается перформансом, а с другой стороны, им же и формируется. Являясь одновременно следствием определенных событий и поводом для будущего обсуждения или принятия решений, перформанс обладает потенциалом трансформации реальности, т. е. прямого или косвенного на нее влияния.

Перформанс, разрабатывая собственные стратегии, находится в зависимости от публичной сферы гражданского общества, проникает в эту сферу и оказывает на нее влияние, при этом эволюционируя сам. Это можно представить в виде циклической схемы, где каждый из пунктов является взаимозависимым и не может существовать обособленно: при изъятии любой из составляющих схема коллапсирует, вплоть до исключения возможности проведения художественных акций в пространстве города. Например, если убрать из схемы прессу, перформанс окажется чем-то, что предназначено только очевидцам самого события; возможно, они смогут зафиксировать на фото или видео часть акции или передать устно информацию о ней, однако, выступая как отдельные акторы процесса публикаций новостей, они не смогут добиться необходимого охвата аудитории и сделать событие широко известным. Таким образом, даже проведенный в «правильном» месте перформанс не станет публичным событием. Если убрать из схемы значимость места, перформанс потенциально теряет в глубине своего смысла: он привлекает внимание, попадает в новости, но сохраняется ли при этом его художественная ценность или он становится событием гражданского активизма как такового?

Источники

- Баскова 2015 — Девяностые от первого лица. Т. 1: Анатолий Осмоловский⁶. Олег Мавроматти. Дмитрий Пименов. Александр Бренер. Сергей Кудрявцев / Авт. док. проекта С. Баскова. М.: База, 2015.
- Бредихина, Кулик 1996 — *Бредихина Л., Кулик О.* Политическое животное обращается к вам // Художественный журнал. № 11. 1996. [Цит. по электрон. версии]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/67/article/1444>.
- Бренер 1993 — *Бренер А.* Как можно быть художником // Художественный журнал. № 2. 1993. [Цит. по электрон. версии]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/48/article/972>.
- Дёготь 2008 — *Дёготь Е.* Десять акций группы «Гнездо» // Colta. 2008. 27 февр. URL: <https://os.colta.ru/art/projects/109/details/998>.
- Закон 1990 — О печати и других средствах массовой информации: Закон СССР от 12.06.1990 № 1552-1 // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/9038393>.
- Коммерсантъ 1995 — Художник снял штаны и вызвал президента на поединок // Коммерсантъ. 1995. 14 февр. № 26. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/101982>.

⁶ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

- Новоженова 2012 — *Новоженова А.* Акционизм. Кризис доверия // Архроника. 2012. [Янв.] URL: artchronika.ru/gorod/акционизм-кризис-доверия.
- Осмоловский 1997 — *Осмоловский А.* Актуальное искусство: здесь и сейчас (Отказ от музея) // Художественный журнал. № 15. 1997. [Цит. по электрон. версии]. URL: moscowartmagazine.com/issue/47/article/9567.

Литература

- Брукс Платт 2018 — *Брукс Платт Дж.* Московский акционизм и неолиберальная революция // Художественный журнал. № 104. 2018. [Цит. по электрон. версии]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1559>.
- Волкова, Фальковский 2014 — МедиаУдар: Активистское искусство сегодня. [Т.] 1 / [Под ред. Т. Волковой, И. Фальковского]. [М.]: [Common Place], [2014].
- Дёготь 1997 — *Дёготь Е.* Террористический натурализм. М.: Изд. фирма «AdMarginem», 1997.
- Зубченко и др. 2016 — МедиаУдар: Активистское искусство сегодня [Т.] 2 / [Под ред. Т. Волковой, Е. Зубченко, П. Митенко]. [М.]: [б. и.], [2016].
- Ковалёв 2007 — Российский акционизм. 1990–2000 / Авт. сост. А. Ковалёв. М.: WAM, 2007.
- Митенко 2013 — *Митенко П.* Как действовать на виду у всех? (Московский акционизм и политика сообщества) // Новое литературное обозрение. № 124. 2013. С. 252–268.
- Митенко, Шассен 2017 — *Митенко П., Шассен С.* Третья волна акционизма: искусство свободного действия во время реакции // Художественный журнал. № 102. 2017. [Цит. по электрон. версии]. URL: moscowartmagazine.com/issue/60/article/1241.
- Напреенко, Новоженова 2018 — *Напреенко Г., Новоженова А.* Эпизоды модернизма: От истоков до кризиса. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.
- Обухова 2010 — Мухомор / Ред.-сост. С. Обухова. Вологда: Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2010.
- Оже 2017 — *Оже М.* Не-места: Введение в антропологию гипермодерна / [Пер. с фр. М. Ю. Коннова]. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Осминкин 2020 — *Осминкин Р. С.* Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века: Дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2020.
- Светляков 2019 — *Светляков К. А.* Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: Вреus, 2019.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Хабермас 2016 — *Хабермас Ю.* Структурные изменения публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества: С предисл. к переизд. 1990 г. / Пер. с нем. В. В. Иванова. М.: Весь мир, 2016.
- Эпштейн 2012 — *Эпштейн А.* Тотальная «Война»: Арт-активизм эпохи тандемократии. М.: Георгий Еремин; Иерусалим: Умляют Network, 2012.
- Felshin 1995 — *But is it art?: The spirit of art as activism* / Ed. by N. Felshin. Seattle: Bay Press, 1995.

⁷ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

References

- Auge, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso Press.
- Bruks Platt, Dzh. [= Brooks Platt, J.] (2018). Moskovskii aktsionizm i neoliberal'naia revoliutsia [Moscow actionism and neoliberal revolution]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 104. <https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1559>. (In Russian).
- Degot', E. (1997) *Terroristicheskii naturalizm* [Terroristic naturalism]. Izdatel'skaia firma "AdMarginem". (In Russian).
- Epshtein, A. (2012). *Total'naia "Voina": Art-aktivizm epokhi tandemokratii* [Total Voina: Art-activism of the era of tandemocracy]. Georgii Eremin; Umliaut Network. (In Russian).
- Felshin, N. (Ed.) (1995). *But is it art?: The spirit of art as activism*. Bay Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- Habermas, J. (1962). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied. (In German).
- Kovalev, A. (2007). *Rossiiskii aktsionizm. 1990–2000* [Russian actionism. 1990–2000]. WAM. (In Russian).
- Mitenko, P. (2013). Kak deistvovat' na vidu u vseh? Moskovskii aktsionizm i politika soobshchestva [How to act in the public view? Moscow actionism and community politics]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 124, 252–268. (In Russian).
- Mitenko, P., Shassen S. (2017). Tret'ia volna aktsionizma: iskusstvo svobodnogo deistviia vo vremia reaktsii [The third wave of actionism: The art of free action in the time of reaction]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 102. moscowartmagazine.com/issue/60/article/1241. (In Russian).
- Napreenko, G., & Novozhenova, A. (2018). *Epizody modernizma: Ot istokov do krizisa* [Episodes of Modernism: From origins to crisis]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Obukhova, S. (2010). *Mukhomor* [The Mukhomor]. Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova. (In Russian).
- Osminkin, R. S. (2020). *Kollektivnye formy khudozhestvennogo performans v Rossii nachala XXI veka* [Collective forms of artistic performance in Russia at the beginning of the 21st century] (Cand. Sci. (Art Studies) Diss., Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen). (In Russian).
- Svetliakov, K. (2019). *Komar i Melamid: sokrushiteli kanonov* [Komar and Melamid: Canon crushers]. Breus. (In Russian).
- Volkova, T., & Fal'kovskii (Eds.) (2014). *MediaUdar: Aktivistskoe iskusstvo segodnia* [MediaStrike: Activist art today]. Common Place. (In Russian).
- Volkova, T., Zubchenko, E., & Mitenko, P. (2016). *MediaUdar: Aktivistskoe iskusstvo segodnia* [MediaStrike: Activist art today] (Vol. 2) (n. e.). (In Russian).

Информация об авторе

Вера Алексеевна Замыслова

аспирантка, Аспирантская школа по искусству и дизайну, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Россия, 109028, Москва, Покровский бульвар, д. 11

✉ vzamysova@hse.ru

Information about the author

Vera Alekseevna Zamyslova

Postgraduate Student, Postgraduate School of Art and Design, HSE University Russia, 109028, Moscow, Pokrovsky Boulevard, 11

✉ vzamysova@hse.ru