



**В. Ю. КИСЕЕВ, Е. В. КИСЕЕВА**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова  
Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета  
г. Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

### **Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке\***

Перформативность и перформативные формы стали неотъемлемыми составляющими современного музыкального искусства и способствовали обновлению его академических жанров: в музыкальном театре под воздействием перформативных форм рождаются такие разновидности оперного спектакля, как пост-опера, документальный музыкальный театр; в инструментальной музыке на протяжении нескольких десятилетий не утихает интерес к инструментальному театру. В современной музыкальной культуре перформативные формы стали платформой, объединяющей академическую и неакадемическую традиции, что ярко демонстрирует праздничная культура, где синтетические перформативные формы, вбирая черты исторических празднеств и ритуалов, продуцируют новые идеи. Однако в гуманитарной науке при осмыслении понятий «перформанс» и «перформативность» создаётся дискуссионное поле. В отечественном музыкознании проблема их изучения и вовсе не получила должного освещения. Вопросы, связанные с развитием данной проблематики, в настоящее время остаются открытыми и предоставляют широкие возможности для исследования.

Статья посвящена проблеме осмысления понятий «перформативность» и «перформанс». В работе предпринята попытка проследить особенности их становления в современной российской и зарубежной науке, рассмотреть сложившиеся в смежных областях гуманитарного знания подходы к изучению перформанса и перформативности, определить проблемы искусствоведческого дискурса и наметить актуальные для музыкознания перспективы изучения. Авторы предлагают и обосновывают трактовку перформанса как формы представления, объединяющую театр и ритуал, и предполагающую особую трактовку роли зрителя как непосредственного участника происходящих событий. Такая точка зрения позволяет не только объединить столь разные сферы, как академические музыкальные жанры и арт-практики, но и рассмотреть перформативные формы их представления как единый феномен музыкальной культуры последней трети XX – начала XXI века.

**Ключевые слова:** понятия «перформанс» и «перформативность», театр и ритуал, искусствоведческий дискурс.

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

Для цитирования / For citation: Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В. Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 52–62.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.052-062.

© Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

**VASILY YU. KISEYEV, ELENA V. KISEYEVA**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University  
Rostov-on-Don, Russia*

*ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

## **The Particularities of Comprehending the Concepts of “Performativity” and “Performance” in Contemporary Music Scholarship in Russia and Other Countries\*\***

Performativity and performative forms have become an intrinsic part of almost all academic genres, and have contributed to their renewal: in musical theater, under the influence of performative forms, such varieties of opera performance as post-opera and documentary musical theater have appeared; in instrumental music the interest in instrumental theater has not subsided for several decades. In the present-day musical culture, performative forms have become a type of platform for uniting together the academic, classical and the non-academic, popular traditions, which has been vividly demonstrated by the festive culture, in which synthetic performative forms, absorbing the features of historical-ritual and secular festivals, have produced many new ideas. However, in humanitarian scholarship, when comprehending the concepts of “performance art” and “performativity”, a field of debate has been thereby created. In Russian musicology, the issue of studying performativity and the performative forms of contemporary art has not received any proper elucidation. The questions related to the development of this issue currently remain open and provide ample opportunities for research.

The article is devoted to the issue of comprehending the concepts of “performativity” and “performance”. An attempt is made in this work to trace the peculiarities of their formation in modern scholarship in Russia and in other countries, to consider the approaches to the study of performance art and performativity as they have been developed in related fields of humanitarian knowledge, to identify the questions of discourse in art criticism, and to outline the prospects of further research relevant for musicology. The authors propose and substantiate the interpretation of performance art as a form of presentation which combines theater and ritual and assume a special interpretation of the role of the audience member as a direct participant in the events taking place.

---

\*\* The research was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 20-012-00366-A “Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture.”

This point of view makes it possible not only to unite such different spheres as the academic, classical musical genres and art practices, but also to consider the performative forms of their presentation as a unified phenomenon of musical culture in the last third of the 20th century the beginning of the 21st century.

**Keywords:** the concepts of “performance” and “performativity”, theater and ritual, discourse in art criticism.

© Elena V. Kiseyeva, Vasily Yu. Kiseyev, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

На протяжении более чем полувековой истории существования искусства перформанса сложился круг исследователей, разрабатывающих различные аспекты проблемы функционирования перформанса и перформативности, такие как определение своеобразия перформанса и его воплощение в разных видах искусства и культуре в целом, характеристика разновидностей перформанса, понимание перформативности в философии культуры и искусствознании. Среди исследователей наиболее известны Дж. Остин, Дж. Батлер, Р. Шехнер, В. Тёрнер, Р. Голдберг (США), Э. Фишер-Лихте, Х.Т. Леман (Германия), В. Бычков и Н. Маньковская, А. Обухова, В. Петров, М. Катунян (Россия).

Парадоксальным образом сложилось так, что понятие «перформативность» изначально было разработано в философии языка – области, напрямую не связанной со сферой бытования перформанса, но объясняющей процессы мышления. Автором термина стал Джон Остин. Согласно ему, «перформативность» происходит от глагола *to perform* (англ. «представлять», «исполнять») и «указывает на то, что произнесение высказывания означает совершение действия» [4, с. 19].

Можно сказать, что учёный совершил революционное открытие, которое ста-

ло отправной точкой для гуманитарных наук, в том числе для искусствознания, доказав идею о том, что языковые высказывания способны не только констатировать факты и объяснять положение вещей, но и обладают возможностью совершения конкретных действий. Такие языковые высказывания он назвал перформативными (в противовес привычным констатирующим выражениям, которые можно классифицировать по признаку «верно» или «неверно»).

Согласно Остину, перформативные высказывания одновременно наделены способностью что-либо сообщать с помощью речи и вместе с тем совершать действие, о котором сообщается. Более того, они обладают возможностью формировать социальную действительность, которую они же и объясняют. Однако применение таких речевых оборотов, для того чтобы они подразумевали совершение действия, должно происходить в определённом контексте, подразумевающим соблюдение институциональных и социальных условий. Ведь перформативные высказывания не существуют сами по себе, а всегда адресованы некоему социальному сообществу, в рамках которого и согласно нормам общественного поведения которого происходит своего рода инсценировка социального акта.

Несмотря на то, что Остин в конце 1950-х применил определение «перформативные» исключительно к речевым действиям, данный термин оказался жизнеспособным и в отношении иных действий, и со временем он перешёл из области речи в сферу языка культуры и языка искусств. Начало для формирования новой теории перформативности положило исследование английского теоретика культуры Джудит Батлер [10]. Для понимания перформативности в искусстве оказалась важна её идея о том, что гендерная идентичность вырабатывается посредством совершения определённых публичных действий в социуме. Важно, что исследователь предложила новый путь, связанный с применением термина «перформативность» по отношению к физическим (словами Батлер – телесным) действиям. «Мы не просто обладаем телом, но в определённом смысле мы создаём его», – пишет Батлер. Действия, которые мы совершаем со своим телом, включая воспроизведение движений и жестов, формируют нашу этническую, культурную, социальную идентичность [10, p. 273].

Для искусствознания особый интерес представляет то, что и Остин в философии языка, и Батлер в философии культуры интерпретируют перформативные действия как публичные спектакли, происходящие в рамках определённой социальной группы и наделённые к тому же чертами ритуала.

Новый поворот в развитии идеи перформативных действий произошёл в немецкой школе, представленной исследованиями Вольфганга Липпа [15], Эрики Фишер-Лихте [7], развивших концепцию «перформативного поворота». Авторы отмечают, что в современной культуре наблюдается процесс стирания границ

как между различными видами искусства, так и между искусством и повседневной действительностью. Во всех сферах культуры (не только в искусстве) появляются организованные особым образом спектакли-события, непосредственными участниками которых становятся зрители<sup>1</sup>. Поэтому авторы теории «перформативного поворота» предложили применять понятия «перформативность» и «перформанс» не только для описания художественных, но и нехудожественных феноменов, таких как нехудожественные спектакли или процессы, связанные с театрализацией и эстетизацией повседневной жизни.

То есть в гуманитарной науке сложилась устойчивая точка зрения о том, что перформативность является особым свойством современной культуры и искусства и, будучи адресована определённому социальному сообществу, представляет собой инсценировку социального акта, способствует объединению сообщества, обладает возможностью изменять мир и формировать идентичность индивидуума. Под воздействием перформативности границы между художественными и нехудожественными формами культуры оказываются стёртыми.

Что касается термина «перформанс», то он возник в художественных практиках авангарда предположительно в начале 1950-х годов, когда знаменитый композитор-эксперименталист Джон Кейдж на афишах стал именовать таким образом свои концерты. С конца 1950-х появлялось и исчезало большое количество терминов, с помощью которых музыканты, художники, режиссёры обозначали новаторские поиски. Самые известные из них – хеппенинг, акция, событие. Однако введённое в художественную практику Алланом Капроу слово «хеппенинг»

вскоре вышло из обихода так же, как акция и событие, которые остались в качестве исторических обозначений авангардных практик и оказались нежизнеспособными. Далее, в конце 1960-х, термин «перформанс» стал активно использовать театральный режиссёр и один из первых теоретиков перформанса Ричард Шехнер для обозначения своих новаторских постановок в *Performing Garage*. Окончательное закрепление термина в лексиконе профессионального сообщества произошло в 1979 году, когда известный искусствовед и куратор выставок современного искусства Роуз Ли Голдберг опубликовала первое масштабное исследование о перформансе [1].

Однако начиная с 1970-х годов и по настоящее время термин «перформанс» не имеет однозначного толкования. В современных искусствоведческих работах явно выражена тенденция разноаспектного анализа и толкования перформанса.

Следует отметить, что в исследованиях 1970–2000-х годов обозначились две магистральные линии, связанные с пониманием перформанса. Одна из них представлена публикациями Роуз Ли Голдберг, Клауса Бизенбаха, Брендона Тейлора, Мойры Рот, Жерома Ротенберга, Хью Адамса и многих других искусствоведов, относящих перформанс преимущественно к сфере искусства и подчеркивающих его художественную сущность. При этом каждый из исследователей акцентирует разные черты в качестве основополагающих для перформанса.

Так, Голдберг называет перформанс «формой прямого обращения к широкой аудитории», обладающей способностью «шокировать публику, заставляя её пересматривать собственные представления об искусстве и его связи с культурой» [1, с. 7]. В работах Голдберг необходимо

выделить важную для понимания перформанса мысль о театрализации как основополагающем свойстве перформанса. Автор называет перформанс «широкомасштабным визуальным театральным действием». И вместе с тем Голдберг отделяет перформанс от академического спектакля: «В отличие от театра, здесь исполнитель и есть художник: редко бывает, чтобы он, подобно актёру, изображал персонажа, а содержание его действия почти никогда не следует традиционному сюжету или нарративу» [там же, с. 8]. Близким оказывается и видение Рот, которая называет перформанс «искусством расширенного театра» [16, р. 86].

Роттенберг, будучи одним из авторов, предпринявших попытку обозначить перформанс как жанр, предложил следующие его характеристики: перформанс связан с воплощением телесности и с разрушением границ между искусством и жизнью, между категориями «искусство» и «не искусство»; он отрицает идею понимания сочинения как «произведения», «опуса» или «шедевра»; в нём функция преобладает над формой; в перформансе актёры не разыгрывают каких-либо ролей, а скорее представляют самих себя, в свою очередь зрители являются участниками события, что меняет характер взаимодействия актёров со зрителями [17, р. 12].

Адамс предложил понимание перформанса как нового вида искусства, которое «...в значительной степени характеризуется отказом от правил, изменением ценностей и непостоянной почвой» [8, р. 3]. Бизенбах определяет перформанс, как «живое искусство, которое появляется на глазах у зрителей, момент, когда художник высвобождает процесс творчества, отделяет его от продукта» [9, р. 19]. Близкой идеи придерживается

Тейлор, делая акцент на взаимозависимости между «художником-ниспровергателем» и системой коммерческого искусства в своей работе «Искусство сегодня» [6, с. 37].

Другая тенденция, представленная работами Шехнера, Марвина Карлсона, Аннеты Кун и других учёных и критиков, связана с трактовкой перформанса как общей для искусства и повседневности формы. То есть искусствоведческие исследования о перформансе в определённой мере развивают идею «перформативности» и «перформативного поворота», сложившуюся в названной выше немецкой школе.

Так, Шехнер отрицает идею причастности перформанса лишь к миру искусства и называет его «формой воплощённого поведения», подразумевая «любое человеческое действие, осуществлённое в повседневной общественной жизни». Согласно Шехнеру, «любое публичное событие, ритуал, традиция и повседневное действие носят перформативный характер» [18, р. 25]. С точки зрения Карлсона, перформанс функционирует в микро- и макрокосмосе, то есть проявляет себя как в искусстве, так и в более широком социокультурном пространстве, и является своего рода «метафорой современной культуры» [11, р. 8]. Согласно мнению Кун, искусство перформанса является прежде всего, «физической акцией, которая задействует все традиционные исполнительские медиа», акцией, или событием, где исполнитель представляет самого себя. Следует отметить, что при всех различиях в трактовке термина «перформанс» все авторы отмечают театральность этой новой формы искусства. Зритель, будучи соучастником событий перформанса, является его неотъемлемой частью.

В отечественных музыковедческих работах последних десятилетий наблюдается определённое запоздание (в сравнении с другими областями искусствознания) в осмыслении перформанса, который и сегодня изучается в совершенно различных направлениях, что и усложняет решение вопроса о создании единой дефиниции. В трудах российских исследователей перформанс обозначается как жанр акционального искусства, самостоятельный вид искусства и форма представления. Такому многозначному толкованию способствуют следующие факторы: свободное употребление термина композиторами и музыкантами-перформерами, многообразие творческой практики, задействующей перформативные формы, синтетическая природа перформанса, вбирающего в себя различные виды искусств и балансирующего на грани художественной и повседневной действительности.

Отметим, что жанровая теория перформанса является одной из исходных для российских музыковедческих исследований последних десятилетий. Например, в исследовании Владислава Петрова – едва ли не единственной в российском музыкознании монографии о перформансе, он трактуется как жанровая разновидность акционального искусства. Автор отсчитывает историю его возникновения от авангардных практик начала XX века [5]. Однако на наш взгляд, идея трактовки перформанса как жанровой дефиниции вызывает сомнения в силу многообразия его воплощения в различных видах искусства. Перформанс ярко заявил о себе в столь широкой области, включая театр, живопись, музыку, видеоарт, хореографию, что не может иметь каких-либо единых жанровых признаков. Жанровой концепции в понимании

перформанса противится и чрезвычайно многообразная проблематика произведений, подразумевающая акцентирование ценности творческого акта как такового и выводящая на первый план не законченный опус, а процесс его создания.

Наиболее целостная и в большей степени лишённая противоречий концепция обозначения перформанса связана с его пониманием как новой формы театрального представления<sup>2</sup>. Например, Маргарита Катунян, давая определение перформансу, понимает под ним «исполнение-действие, выходящее за рамки видовой специфики искусства», при этом исследователь отмечает, что исполнение-действие «не выходит за рамки искусства, а существует на его уже завоёванной расширенной территории» [2, с. 79].

Однако на рубеже XX–XXI веков изменилась практика функционирования перформанса в музыкальном искусстве. Если в период 1970–1980-х перформанс преимущественно воплощался в абстрактных инструментальных композициях и эпатажных композиторских жестах, то с середины 1990-х область его бытования существенно расширилась. Перформанс внедрился в различные академические жанры, в том числе, в один из наиболее консервативных и приверженных традиции – оперный жанр. Соответственно, определения «музыка-действие», «исполнение-действие», указывающие на театральность, но не работающие в рамках академических музыкально-театральных жанров, оказались под вопросом.

С нашей точки зрения, перспективной для музыковедения, учитывая изменившиеся способы функционирования перформанса, видится концепция перформанса как специфической формы представления, ставшей альтернативой

академическому спектаклю и имеющей выраженные черты ритуала. Главное отличие спектакля-перформанса от спектакля академического заключается в особой функции зрителя, который занимает позицию не пассивного наблюдателя, а соучастника разворачивающегося действия. Такая трактовка роли зрителя близка ритуалу. Не случайно в высказываниях теоретиков и практиков 1970–1980-х мелькали идеи о ритуальном характере перформанса<sup>3</sup>.

Поэтому в спектакле-перформансе, в отличие от академического спектакля, важно создать эффект иммерсивности (присутствия), погрузить зрителя в смоделированную реальность, где стёрты границы между реальным и художественным миром, и спровоцировать ситуацию, пережив которую на собственном опыте, зритель по-новому воспримет ранее знакомые художественные события либо факты из социальной жизни. Перформанс, соединив методы театрального искусства и ритуала, призван погрузить зрителя в особое состояние – лиминальное, или пограничное, в результате чего участники действия, подобно участникам ритуала, должны обрести новый опыт, имеющий символическую основу.

Такая трактовка позволяет объяснить многие новации, связанные с внедрением перформанса в академические жанры. Например, оперные сочинения Филипа Гласса («Эйнштейн», «Сатьяграха», «Эхнатон»), Мередит Монк («Судно», «Атлас»), Стивена Райха («Три истории», «Пещера»), Джона Адамса («Доктор Атомный»), Тан Дуна («Марко Поло», «Девять Песен») невозможно адекватно анализировать, исходя из традиционной для музыковедения методологической базы. Сочинения названных композиторов, во-первых, немислимы без учёта

политических либо иных институциональных факторов; во-вторых, они полностью отвергают каноны европейской драмы, на которых базировался оперный жанр на протяжении более четырёх столетий; в-третьих, предполагают вовлечение зрителей в процесс конструирования смысла произведения, создавая условия для иммерсии и переживания лиминальности (подробнее см.: [3]).

Так, зрители названных выше опер обладают возможностью конструировать смыслы, опираясь на персональный социокультурный опыт. Для достижения эффекта погружения композиторы вовлекают зрителей в своеобразную игру со смыслами, чему способствуют специфические принципы работы с поэтическим текстом. Если ранее в академической опере текст либретто нес смысловую нагрузку, то теперь композиторы всячески избегают передачи точного смысла, подчёркивая в тексте фонетическую функцию произносимых слов. Так, в оперы Гласса и Адамса включены поэтические тексты на санскрите, иврите, языке Древнего Египта. Тан Дун вводит в оперные спектакли вырванные из контекста фразы и слова на различных, как правило, непонятных зрителям азиатских и европейских языках. Оперы Монк и вовсе апеллируют к игре с абстрактными слогами.

Драматургия этих сочинений выстраивается из событий, не связанных логически и не согласованных исторически; вербальный, музыкальный и сценический тексты не направлены на передачу какого-либо определённого смысла. В операх создаётся ситуация, близкая лиминальной. Ведь зрители не имеют возможности сложить представление о смысле происходящих на сцене событий и потому оказываются дезориентированными. Кроме того, каждый зритель

оказывается в такой ситуации, когда он должен самостоятельно, опираясь на собственные переживания и культурный опыт, решить, каким образом возможно преодоление этого кризиса. С помощью сопоставления фактов из повседневной действительности и органичного соединения их с художественным миром произведения композиторы подталкивают зрителей к идее по-новому взглянуть на уже знакомые социальные и политические факты, самостоятельно провести параллели между разрозненными ситуациями, понять их в рамках личного для каждого зрителя эстетического опыта.

Таким образом, существенные обновления, произошедшие в музыкальной практике, привели в современной науке к поиску новых подходов в изучении перформативных форм и вновь актуализировали проблему терминологии. Приведённый экскурс в историю становления терминов «перформативность» и «перформанс», несмотря на различия в их трактовке в философии языка, философии культуры и искусствознании, показал очевидные точки соприкосновения. Идеи Остина и Батлер о перформативных речевых актах и перформативных действиях, трактованных в качестве публичных спектаклей, наделённых чертами ритуала и происходящих в определённой социальной группе, оказались актуальными при их проецировании на область новых форм музыкального искусства. Искусствоведческие концепции, объясняющие перформанс как новую форму представления и выступающие доказательную базу на противопоставлении перформанса и академического спектакля (спектакля, опирающегося на законы драмы), с нашей точки зрения, являются наиболее перспективными для изучения перформанса.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Наглядным примером могут служить праздничные мероприятия, проводимые в общественной и даже политической сферах. Такие массовые праздники могут включать шествие по улицам, праздничные парад, постановки в городском пространстве. Подобно театральным спектаклям-перформансам, праздничные действия обладают способностью превращать публичное пространство в лиминальное, а обыденное время в переходную фазу, тем самым позволяя участникам испытать пограничные ощущения.

<sup>2</sup> История становления музыковедческой концепции перформанса как формы представления уходит корнями в 1968 год, когда американский исследователь Ричард Костелянец обозначил музыкальные новации своих современников терминами «новый театр», или «театр смешанных средств» [14]. Названная концепция получила продолжение в работах Хью Уайли Хичкока. Исследователь в 1974-ом ввел термин «музыка-действие» (*action music*) для характеристики любых неакадемических музыкальных форм [14, p. 270].

<sup>3</sup> Благодаря исследованиям антрополога Виктора Тёрнера и театральной практике Шехнера появилась возможность доказать ритуальный характер перформативных действий в искусстве и культуре. Тёрнер, исследуя точки соприкосновения театра и ритуала, отмечает: «...в театре есть что-то исследующее, оценивающее и даже наказующее, что-то, что носит характер священного, мифического, нуминозного, то, что носит “сверхъестественный” характер религиозного действия» [19, p. 12]. Шехнер также связывает театр с ритуалом, считая, что успешный спектакль-перформанс должен сочетать ритуальные и театральные элементы [18].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Голдберг Р. Л. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. 320 с.
2. Катунян М. И. Между концертом и мультимедиа: к проблеме новой исполнительской ситуации // Искусство XX века: Элита и массы: сб. ст. / сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Нижний Новгород, 2004. С. 67–81.
3. Кисеева Е. В., Дёмина В. Н. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 77–87. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087.
4. Остин Дж. Как производить действия при помощи слов / пер. В. Руднева // Дж. Остин. Избранное. М., 1999. С. 13–135.
5. Петров В. О. Акционизм в искусстве XX века: монография. Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. 182 с.
6. Тейлор Б. Актуальное искусство 1970–2005 / пер. с англ. Э. Д. Меленевской. М.: SLOVO, 2006. 256 с.
7. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
8. Adams H. Against a Definitive Statement on British Performance Art // Studio International. 1976. No. 982 (July-August), pp. 3–9.
9. Bisenbach K., Danto A. C., Iles Ch., Spector N., Stokic J., Abramović M. The Artist is Present. NY: Museum of Modern Art, 2010. 224 p.



10. Butler Ju. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory // *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. 5th Edition. NY: Routledge, 2020, pp. 270–282.
11. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. NY: Routledge, 2018. 306 p.
12. Frith S. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harward: Harvard University Press, 1998. 360 p.
13. Hitchcock H. W. *Music in the United States: A Historical Introduction*. 4th Edition. New Jersey: Pearson, 2019. 432 p.
14. Kostelanetz R. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*. NY: Dial Press, 1968. 311 p.
15. Lipp W. *Feste heute: Animation, Partizipation und Happening // Drama Kultur*. Berlin, 1994, S. 523–547.
16. Roth M. A Star is Born: Performance Art in California // *Performing Arts Journal*. 1980. Vol. 4, No. 3, pp. 86–96.
17. Rothenberg Je. “New Models, New Visions”: The Poetics of Performance // *Performance in Postmodern Culture / Ed. by Michael Benamou and Charles Caramello*. Madison, WI: Coda Press, 1977, pp. 11–18.
18. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
19. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.

*Об авторах:*

**Кисеев Василий Юрьевич**, заведующий студией звукозаписи, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru

**Кисеева Елена Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия); профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru

## REFERENCES

1. Goldberg R. L. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dney* [The Art of Performance: from Futurism to the Present Day]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 320 p.
2. Katunyan M. I. *Mezhdu kontsertom i mul'timedia: k probleme novoy ispolnitel'skoy situatsii* [Between the Concert and Multimedia: Concerning the Issue of the New Performance Situation]. *Iskusstvo XX veka: Elita i massy: sb. st.* [20th Century Art: The Elite and the Masses: Compilation of Articles]. Ed. by B. Getselev, T. Sidneva. Nizhny Novgorod, 2004, pp. 67–81.
3. Kiseeva E. V., Dyomina V. N. *Mifologicheskie modeli i ritual'nye formy v sovremennom muzykal'no-teatral'nom performanse* [Mythological Models and Ritual Forms in Contemporary Musical Theater Performance]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 77–87. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087.

4. Ostin Dzh. Kak proizvodit' deystviya pri pomoshchi slov [Austin J. How to Carry Out Actions by Means of Words]. *Dzh. Ostin. Izbrannoe* [J. Austin. Selected Writings]. Moscow, 1999, pp.13–135.
5. Petrov V. O. *Aktsionizm v iskusstve XX veka* [Action in 20th Century Art]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire, 2019. 182 p.
6. Teylor B. *Aktual'noye iskusstvo 1970–2005* [Tylor B. Relevant Art 1970–2005]. Translated from English by E. D. Melenevskaya. Moscow: SLOVO, 2006. 256 p.
7. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performativity]. Translated from the German by N. Kandinskaya. Ed. by D. Trubochkin. Moscow: Play & Play: Kanon+, 2015. 375 p.
8. Adams H. Against a Definitive Statement on British Performance Art. *Studio International*. 1976. No. 982 (July-August), pp. 3–9.
9. Bisenbach K., Danto A. C., Iles Ch., Spector N., Stokic J., Abramović M. *The Artist is Present*. NY: Museum of Modern Art, 2010. 224 p.
10. Butler Ju. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Performing Feminism. *Feminist Critical Theory and Theatre*. 5th Edition. NY: Routledge 2020, pp. 270–282.
11. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. NY: Routledge, 2018. 306 p.
12. Frith S. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard: Harvard University Press, 1998. 360 p.
13. Hitchcock H. W. *Music in the United States: A Historical Introduction*. 4th Edition. New Jersey: Pearson, 2019. 432 p.
14. Kostelanetz R. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*. NY: Dial Press, 1968. 311 p.
15. Lipp W. Feste heute: Animation, Partizipation und Happening. *Drama Kultur*. Berlin, 1994, S. 523–547.
16. Roth M. A Star is Born: *Performance Art in California*. *Performing Arts Journal*. 1980. Vol. 4, No. 3, pp. 86–96.
17. Rothenberg J. “New Models, New Visions”: The Poetics of Performance. *Performance in Postmodern Culture*. Ed. by M. Benamou and Ch. Caramello. Madison, WI: Coda Press, 1977, pp. 11–18.
18. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
19. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.

*About the authors:*

**Vasily Yu. Kiseyev**, Head of the Recording Studio, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru

**Elena V. Kiseyeva**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia); Professor at the Art and Craft Department, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

