



CSCSTI 18.49.07
UDC 79.01.09
DOI 10.47940/cajas.v6i3.423

ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ «ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА»: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Анна Цой¹

¹ Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация. Современный перформанс оперирует визуальными аспектами, используя тело как инструмент для передачи перформативных формулировок. Целью настоящего исследования является анализ отношения к телу и его пластическому языку в зависимости от мировоззрений культурно-исторических эпох и его утверждению в русле перформативных событий. Актуальность данной статьи заключается в попытке автора обратить внимание на перформативный аспект пластического языка, представляющего особый интерес для исследования современного искусства.

Через призму культурно-исторического дискурса исследуется сущность и природа пластического языка, его формирование через тело и телесные практики. Сравнительный анализ по определению дифферентности понятий «перформативность» пластического языка и «перформанс» будет способствовать более глубокому пониманию возрастающего интереса к феномену тела.

Исследование сущности и природы пластического языка в разрезе мировой истории культуры и искусства способствует определению его роли в развитии визуальной структуры перформанса. Пластический язык является одним из качеств телесных проявлений и формирует особый текст перформанса, а признаки перформативности помогают этому тексту быть действенным и воплощаться.

Переосмысление пластического языка через культурные эпохи имеет определяющее значение в формировании течения перформанса, представляющего собой общий процесс со множеством смыслов, где происходит неразделенность события на производство и процесс. Перформативность пластического языка обуславливает развитие современных перформативных событий в Казахстане в воспитании зрителя нового времени.

Современная форма общения перформера со зрителем предполагает работу визуальнo-кинетической энергии, осуществляемой через перформатив пластического языка исполнителя. Благодаря перформативности выразительные символы, знаки и жесты обретают статус действенных. Результаты данного исследования могут быть применимы на практике театрального, хореографического искусств, всех видов перформативных событий, где пластический язык исполнителя играет основополагающую роль.

Ключевые слова: перформативность, перформанс, пластический язык, телесные практики, тело.

Для цитирования: Цой, Анна. «Перформативность “пластического языка”: историко-культурный контекст». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 6, № 3, 2021, с. 89–107. DOI: 10.47940/cajas.v6i3.423.

Введение

В пространстве и времени перформативной практики, начиная со второй половины XX века и по настоящее время, сформировалась особая почва для телесных актов, художественных ритуалов, репрезентаций и поиска нового языка изложения. На первый план выступила изобразительность и визуальная сторона перформансов. Как отмечает М. Карлсон, термин «перформанс» в последнее время развился «как центральная метафора и критический инструмент для ошеломляющего разнообразия исследований, охватывающих почти все аспекты человеческой деятельности» (Dejiu 14). В сегодняшнем мире актеру или исполнителю перформативных действий, иначе художнику, вовсе не обязательно владеть искусством слова, но освобождением тела. С помощью своего тела перформер проживает момент «здесь и сейчас», в пространстве «живого искусства», призывая и откровенно говоря о саморазрушении, об отмене закона в самом себе. В Казахстане перформативная сторона активно практикуется современными художниками, исследуется природа телесных проявлений, взаимодействие со зрителями и их прямое вовлечение. Влияние Европы на развитие культуры и искусства в Казахстане обозначается появлением ряда перформативных представлений, в которых по-разному анализируется перформатив. Например, перформанс «Ты это я. Убей меня», характеризованный как поэтическое

представление (Казахстан, 2021), разворачивал перед зрителями различные пластические, речевые, вокальные и музыкальные аспекты. В коллаборации хореографа Г. Габбасовой и режиссера А. Лазарева (Германия) присутствия тел и их взаимодействие транслировали поэтические мысли Р. Драгинеску (Франция, Румыния). Здесь и слово, и действие помогало развитию события и формированию атмосферы монолога-психоанализа героя. Работа посредством технического тела хореографа Г. Габбасовой в пространстве Малой сцены театра «ARTиШок» выполняла не только функцию воздействия, но и вызывала эстетическое восприятие у зрителя. Знание возможностей своего тела, оттачивание его танцевальными практиками помогали пластически транслировать вербальные смыслы изнутри к смотрящим. Однако не всегда только тело техническое играет роль в успехе перформативного представления. Например, в перформансах «Вавилонская башня» (Казахстан, реж. Б. Павлович, 2021) и «Инструкция как правильно плакать» (Казахстан, реж. Д. Спивакова, 2021) от инклюзивной театральной лаборатории «Действие буквально» перформерами выступали дети с ментальными особенностями (синдромом Дауна и аутизмом). Они не владели техникой натренированного тела, сконструированного при ежедневных нагрузках хореографического искусства. Анализ и исследование себя в пространстве и времени перформанса, а также взаимодействия с другими телами, звуками, визуальными и звуковыми

эффектами, предметами и запахами стали интересным опытом для зрителя нового формата. Телесные практики и пластические коннотации перформеров различны по своему проявлению, но однозначным является то, что они значительно влияют на скорость восприятия реципиентом информации. Тело в пространстве современного перформанса по праву занимает статус первоосновы сценического языка. По мнению Е. Баженовой, тело, в котором мы существуем, становится родным и одновременно «чужим, неизведанным для его обладателя» (Баженова 6), когда его способности, движения и воплощение на сцене представляются интересным способом «сорвать с мастерской священный покров и полностью обнажить процесс работы» (Голдберг 121). Художественный пластический язык, который привлекает своей визуальностью, конструирует вербальный стиль общения со зрителем. Иначе говоря, пластический язык перформативного тела может дополнить или досказать то, что речевые акты разворачивают в звуковом аспекте. Изучение перформативности пластического языка с позиции культурно-исторического анализа отношения к телу, как основы пластических текстов, будет способствовать более глубокому пониманию актуальности и роли телесных практик современных перформансов.

Методы

Основным источником происхождения культурных знаков, по мнению Л. С. Выготского, является человек, в частности, его трудовая деятельность. То влияние, которое оказывает человек проявлением своих внешних знаков (творчество, активность, жизнедеятельность), «расширяет зону свободы человека, а не программирует его» (Айламазьян 38). Вместе с тем

происходит процесс перехода внешних знаков к внутренним (психическим), и это интегрированное целое опосредованно оказывает воздействие на другого человека, формируя его культуру. В этом смысле тело для Е. Баженовой становится «неуклонной тенденцией, культурным символом эпохи и отражением ее противоречий» (Баженова 7). Таким образом, историко-хронологический метод позволяет рассмотреть тело и отношение к нему на разных этапах возникновения и развития эпох, что, в свою очередь, приблизит к пониманию его значимости как культурного феномена современных перформансов. Компаративистский метод укажет на роль телесных практик и пластического языка в формировании тела в пространстве перформанса. Главным исследовательским аспектом настоящего исследования является понятие и сущность «пластического языка», формируемого телом через призму культурно-исторического анализа. Философско-исторический анализ отношения к телу и пластики важен в определении их роли в создании перформанса. Также необходимым представляется исследование природы самого перформанса как культурного факта искусства действия XX века, которое будет способствовать дефиниции «перформативность пластического языка» и установлению его основных категорий в структуре живого события.

Результаты

С помощью пластических знаков перформер может идентифицировать себя в попытке прожить момент «здесь и сейчас», ярко выражаясь в различных телодвижениях, изменениях и перемещениях. Если рассмотреть понятия «тело» и «телесность», то второе не является продуктом первого, потому как телесность определяет качества вкуче — в первую очередь

учитывая половую принадлежность и уникальные биопсихические особенности индивида в процессе его адаптации и самореализации. Также форма тела, его положение, осанка, дыхание, темп, запах, походка образуют телесность и влияют на ее изменчивость. Не менее важным аспектом выступают установки, мировоззрения, опыт человека, его отношение к миру, обществу, к самому себе. Говоря о пластическом языке, важно определить то, что в перформансе он конструируется экспериментальными практиками в соединении и работой со всеми вышеизложенными аспектами через телесность. Так, телесные выразительные движения, жесты в структуре пластического языка приобретают характеристики перформативных высказываний, т.е. действующих, прожитых изнутри, наполненных, осмысленных и воплощенных. Если говорить о поступательном развитии культуры (по П. Сорокину), которое предполагает стремительное движение к видоизменениям предыдущих этапов, то необходимым представляется исследование истоков возникновения пластического языка и определение причин возросшего интереса к телу человека (Сорокин).

На протяжении истории развития научной психологии человек являлся носителем культурных знаков, определяющим его отношение к миру и к окружающим. Возникновение мышления и речи, функция которых направлена на общение и трансляцию всевозможных мыслей в социуме, привело к анализу данных процессов в рамках историко-культурных межфункциональных связей сознания человека. Первые взаимоотношения связаны непосредственно с телесными действиями, создаваемыми индивидом на заре истории человечества. К ним можно отнести жесты, мимику, татуировки, раскраску, продукты его деятельности. В своем исследовании

«Роль пластического образа в формировании идентичности личности: исторический аспект» А. М. Айламазьян делает акцент на использование человеком обрядовой зооморфной маски, которая «фиксирует новый психологический сдвиг в сознании и представляет собой опосредованный тип отношения между теперь уже знаком и обозначаемым, тем, что стоит за маской» (Айламазьян 40). Таким образом, посредством маски тело отделяется от головы, и одновременно с этим маска «хранит» на себе тело. Такой акт является временным и предоставляет свободу манипуляции в разнообразном использовании таких масок. Однако, чтобы продлить и усилить эффект воздействия визуальности масок, нужны дополнительные действия, требующие культивации таких отношений. В этом плане ритуальность и обрядность подчиняются действию телесных практик. Тело человека и все его движения представляют собой знаки, которые изначально основаны на ритмопластическом преобразовании. Пластические знаки преобразуются в речь или, другими словами, в язык, который способствует формированию психологических особенностей выразительного физически телесного акта. Во-первых, движения связаны на интимном уровне с самим исполнителем пластических знаков, его телом, которое не испытывает каких-либо телесных изменений. Во-вторых, человеческое тело приобретает статус символического (руки становятся крыльями, корпус подражает дереву, движения копируют стихийные изменения). В-третьих, происходит процесс переосмысления тела, его инструментов, его функций. Таким образом, постигнутая форма движения становится индивидуальным пластическим языком индивида и определяет его культурную основу, его народа или племени.

Древняя танцевальная культура аборигенов и африканцев носила имитационный (подражательный) характер, в котором исполнители пытались репрезентировать не только изобразительно внешние трафаретные движения, но и психологически трансформироваться в того, кого представляли. Эмоционально-художественная форма пластических движений объединяла исполнителей в духе танца. Такие обрядовые пляски у костра, жертвоприношения и различные выражения через телесность обладают признаками первых древних форм перформансов, характерных для современных представлений: неотрежиссированность акта, высказывание через телесность, мимику и жесты, вовлечение зрителя в процесс. Развитие танца в Древнем Египте «создало предпосылки для построения движения на основе внешних образцов, геометрических, пространственных форм» (Айламазьян 43). Это связано с тем, что произошло отделение элементов движения, как знаков, от носителя тела, другого знака, а сам танец приобрел значимость собственного содержания. Танец, как особая форма отождествления себя с тотемом животного или стихией через движение, становится важной исторической ступенью в формировании символической функции и обретении человеком индивидуальности. По мнению М. А. Волошина, именно танец, физические упражнения и народные игры в культуре Древней Греции возвели тело человека в культ, не только голова и руки, «а все тело становится Лицом человека, зеркалом его духа» (Волошин). С импровизацией, как одной из составляющих современного перформанса, были связаны все формы народных театров Древней Греции и Рима. Например, К. А. Бертинацци — автор «Nouvelles métamorphoses d'Arlequin» (Франция, 1763), один из первых импровизаторов-перформеров

XVI века в Италии, который мог на протяжении 5 актов создавать целые спектакли в потоке.

В эпоху Возрождения и барокко В. О. Петров выявляет черты современного перформанса. Примером выступает театрализованное представление «Рай» (1490), посвященное герцогине Изабелле Арагонской. Автором «перформанса» был Леонардо да Винчи, полотна которого были развешаны по всей Зеленой комнате Миланского замка. Подвешенные фрукты и овощи на потолке олицетворяли материальное воплощение Рая. Самим автором было создано сценическое пространство, включающее высокий подиум, по которому придворные актеры, одетые в «костюмы различных планет», имели возможность передвигаться в различных пластических импровизационных движениях, жестах «олицетворяя круговорот жизни в природе» (Петров 202).

Развитие научной мысли в XVII веке меняет дискурс человека — пластика и выразительность тела замещается достижениями науки для блага человечества, подчеркивая увеличение власти человека над природой. Тело, в котором происходит «соединение и разделение, происхождение и свойства которого могут быть познаны нами», рассматривается с позиции размышления о нем, его отношении к другим телам (Гоббс 79). Таким образом, Т. Гоббс детально исследует движение тел в пространстве. Он приводит пример, говоря о том, что представление вещи, доступной зрению, не формируется только в одной точке, а имеет свою протяженность и наполненность в пространстве. Аналогично, подразумеваемая взаимосвязь тела и пластического языка, появление тела в разных точках пространства и есть перемещение, иначе говоря, движение. Аллегорические «перформансы» XVII века можно

обозначить как гендерные, потому как воплощались они только мужчинами. Например, развитие балетного театра в XVII веке связано с увеличением роли технической стороны исполнителей. Вовлечение в балетные акты Людовика XIV, а также любителей-аристократов, которые зачастую исполняли роли богов или благородных людей, носило обязательный характер. Кроме того, наличие масок делало акцент на тело исполнителя и на «действенный» пластический язык каждого участника танцевального представления.

Свойства воспринимаемого и исследуемого тела, или модусы, Т. Гоббс называет акциденциями (*accidentia*): «Я обозначаю этим словом нечто, не являющееся само по себе ни вещью, ни частью вещи и, тем не менее, столь постоянно сопутствующее вещи, что оно (если отвлечься от протяжения) может исчезнуть и погибнуть, но не может быть отделено от вещи» (Гоббс 95). Тем самым ученый подчеркивает неразрывность тела от его свойств, перемещений, движений и покоя, которые формируют его. Эту мысль подтверждает теория Б. Спинозы об обесценивании сознания в пользу мышления через призму тела. Открыто заявляя, что человечество не познало, в сущности, к чему способно тело, он предвосхищает идеи Ф. Ницше о том, что по-настоящему может «удивить», прежде всего, тело. Идеи параллелизма Б. Спиноза основывает не только на исключении реальной связи между телом и духом, но и на превосходстве одного над другим. Когда действует тело, то, как считают, воздействию подвергается и душа, а с другой стороны, душа не может действовать так, чтобы при этом не подвергалось воздействию и тело (Делёз). Стремление к знанию о способностях тела открывает параллельное учение о познании способностей души, позволяя сравнивать

их. «Открытие бессознательного в мышлении столь же глубоко, сколь и непознанное в теле», — подразумевает Б. Спиноза (Делёз 149). Свое отношение к дихотомии души и тела высказал Г. Э. Лессинг, подчеркивая идеальность телесной красоты в «идеальном воспроизведении господствующего выражения» (Лессинг 513). Если обратиться к перформативным формам XVII века в России, то одними из ярких телесных практик через сближения искусства и реальной жизни были народные представления. В них скоморохи через сатиру, глум и открытое высмеивание духовенства призывали к отказу от социальной разобщенности и политической активности, что также дает отсылку к признакам развития перформативных форм искусства современности.

Науки, занимающиеся изучением культуры и социальных отношений в XVIII—начале XIX века, в основном осваивали социальные институты, наблюдая их изменения и развитие. Тело и его функции существовали как некая данность, которая в малых формах подвергается трансформациям и влияниям. Исследования в области телесных и социально-пространственных отношений становятся важными, когда на них указал Дж. Тернер, уличая в самом серьезном дефекте современных социологических учений — *игнорировании* тела. Например, историк театра и драматургии О. Н. Купцова определяет этот период развития телесных практик через проблему театрального жеста: когда русская сценическая практика XVIII—XIX веков обрела черты экспрессивного романтического «многожестия» (Купцова). Благодаря этому телесность выступает не только во взаимодействии с вербальными кондициями (тело и чувство, тело и душа, тело и смерть), значение приобретает субъективная сторона телесности (человек): как он

действует на предметы и на самого себя. Жест становится пластическим инструментом актера, вскрывая его чувства. Говорящая и действенная сторона жестов значительно обогащает театральные представления.

Костюк Е. Б. подчеркивает «уход Духа в сторону тела», который наблюдается в культуре рубежа XIX–XX веков, где происходит переосмысление телесности с позиции конфликта пластического и духовного (Костюк 64). Новый модус понимания тела стал своеобразной реакцией на феномены культурных программ различных эпох. Перекрестные сочетания и взаимодействия старого и нового обозначились в рамках глобального пространства двух «субвселенных»: культуры и искусства (Шюц). Они, в свою очередь, оказывают влияние на развитие человека, активируя его индивидуальные творческие способности. Такому признаку поддаются перформансы художницы С. Сулейменовой в Казахстане, которая была активным участником группы «Зеленый треугольник» — неформального объединения художников, актеров, поэтов в конце XX — начале XXI века. Ее первые эксперименты с телом как перформера основывались на внешнем выражении себя через облачения в странные одежды, бритье наголо, а также декламации стихов. Все это было актом себя как живого произведения искусства или «декларацией о своем пришествии в этот «умирающий» мир» (Труспекова 203). Всякое искусство вообще, а пластическое в особенности, представляет собой многообразные преобразования телесности, некой «кристаллизацией нашего чувственного отношения к миру» (Волошин 404).

«Перформанс» как специфическая художественная форма появился наряду с различными видами искусства действия второй половины XX века. Прежде всего, его появление основано

на многослойности и уходит корнями вглубь «мистериального» опыта человечества, который ожидал своего появления в любой момент из глубин коллективного бессознательного. При первом взгляде легко считываемый текст перформансов обладает «определенной непередаваемостью на вербальном уровне» (Абалакова 110). Исследователь Р. Голдберг говорит о невозможности точно и просто обозначить перформанс, потому как главным его постулатом является синтез искусств, при котором художники заимствуют множество дисциплин и медиа, используя литературу, живопись, музыку, танец, архитектуру, видео, нарратив. Проще говоря, это особая форма «liveart», связанная с визуально-пластическим искусством своего времени. Перформанс, как «мыслить телом», открывает пору слияния философской мысли с художественным воплощением. Работа Б. Наумана «Мужчина/женщина, случай насилия» (1985) является ярким примером экзистенциального перформанса. Эксперименты с телом исполнителей служили примером воплощения общечеловеческой боли. Через крайние проявления тактильных опытов и их преодоления осуществлялся выход глубин эмоциональных переживаний. Идеи философов XX века подчеркивают это, говоря, что тела нет, а есть некий концепт представления о теле: «Человек видит, чувствует, оценивает, даже ощущает свое тело так, как «диктует ему социальное окружение в рамках отведенной конвенции» (Брандт).

Пластический язык перформативного тела подразумевает элементы физики, природной активности и подвижности конечностей, их содержание в контексте элементов действия, перемещения в пространстве, изменения во времени, которое трансформирует тело. Телесные техники формируют тело, его культуру. Таким образом, телу задается дискурс,

в котором оно создается при помощи совершаемых действий. Любой жест считается перформативным, потому как производит какой-то опыт движения. Здесь имеет важность не только то, как выглядит визуально то или иное движение, но также и его внутренняя основа. Есть этап, когда движение еще не подстроено под трафарет слова, эмоции, оно не маркировано. Как совершенно верно рассуждал Дж. Остин об определенном движении, опыт которого еще не освоен нами в полной мере, не осознан, не осмыслен, открывает перед нами широкое поле возможностей и потенциалов (Остин).

Основной характеристикой перформанса является то, что не сам конкретный объект становится произведением искусства, а творческий акт по его воплощению. Фокус внимания смещен на действия самого художника-перформера или группы, которые создают событие в определенном месте и в определенное время. Главные элементы перформанса: время, место, тело художника и отношения между перформером и зрителями. Определенно то, что перформанс связан с практиками тела, его пластическими коннотациями. Тогда что же является «перформативным»? Существование нескольких трактовок феномена перформативности объясняется разнообразием научных исследований, рассматривающих его, среди которых лингвистика, литературоведение, социология и пр. Британский ученый Дж. Остин вводит впервые этот термин, читая свои лекции в Гарварде в 1955 году под названием «How to do things with words». При помощи теории речевых актов он утверждает наличие не только истинно-ценностных высказываний, но и определяет существование большого разнообразия других высказываний, которые при первом взгляде кажутся ложными и бессмысленными. Термин «performanse» для ученого является

эквивалентным слову «operative», то есть «действующий», поэтому он формирует такое понятие, как «перформативные высказывания». Перформативные высказывания, в отличие от константивных, способствуют исполнению последующих действий, которые они подразумевают, осуществляя их в действии и определяя сущность смыслов (Остин).

Понятие «перформативности» находит сходство у Д. Батлер, которая исследует данный феномен через призму не речевых актов, как у Дж. Остина, а телесных. Она подчеркивает, что телесная «культурная интерпретация» зависима напрямую от гендера, который «материализуется в соответствии с исторически ограниченной возможностью и становится устойчивым и повторяющимся телесным проектом» (Butler 522). Исходя из вышеизложенного, возможно говорить о перформативных высказываниях или «воплощенных действиях», формируемых через пластику тела, при наблюдении за которыми учитывается и гендерное различие. Видеоперформанс Н. Зубович «Русалочка» (1995) — яркий акт проявления женской боли на пути к воплощению мечты. Само действие было основано на телесной практике перформера, когда ее обнаженные ноги в танце подвергались различным порезам от бритв, привязанных к подолу платья. Акт служил не только преодолением и принятием физических страданий через ритуальность пластических элементов, а также некой изобразительностью гендерной стойкости перформера.

Определения «перформативный» и «перформанс» довольно часто используют как синонимы. Тождественность значений основана на взаимосвязи с исполнителем, представлением, включающей в себя такие понятия, как ритуал, действие, выражение, искусство и др. Если перформанс представляет собой акт, действие через слово,

то перформативность, которая формирует структуру этого акта, есть действие через тело. Особенно этот термин широко стал употребляться в теории нового авангардного экспериментального театра в 1960-х годах. По мнению М. Шуваковича, «перформативность есть культурное событие, а перформанс — художественный контекст» (Артимович). Если «перформанс» — это событие, диалектика «потока», в котором действие и осознание едины, то воздействие, которое оказывает представление на зрителя, делая его соавтором и разделяя с ним ответственность за происходящее, является перформативным аспектом.

Текстологические исследования в отношении термина «перформативность» означают, что текст не только говорит о чем-то, но и показывает, сопровождая исполнением, подтверждая сказанное, открывая более глубокие смыслы. Перформативность пластического языка, воплощаемая при помощи выразительных движений, может не только демонстрировать художественный текст, но и насаивать всевозможные визуальные паттерны.

Перформансы прерываемы, могут меняться по прихоти исполнителя или кого-то — в этом и состоит главное отличие от понятия «перформативный»: отсутствие или наличие «интенционально действующего субъекта», меняя зрителя через высказывание и вовлекая его в активное действие (Мироненко 73).

Дискуссия

Исследования о теле в различные культурные эпохи можно наблюдать у К. Будариной, которая рассматривает тело через историко-культурную экспозицию, в частности, исследуя худое тело, его смыслы в разные исторические эпохи (Бударина). Культурно-историческая ретроспекция

проблем человеческого тела анализируется в статье М. Тимошенко, Т. Э. Цветус-Сальхова концентрирует свое исследование на понятиях тела и телесности в культурологических исследованиях, а историческое развитие телесной красоты исследовано в работе С. Виляева (Тимошенко, Цветус-Сальхова, Виляева). Все они, так или иначе, подводят научную мысль к динамике осмысления тела в современном пространстве культуры и науки. А. Топорова рассматривает проблемы тела через телесные практики перформанса: «поскольку тело с позиций постмодернистской философии не имеет собственной сущности, то оно открыто для конструирования и производства» (Топорова 172). Перформативность пластического языка как способа телесного проявления в пространстве перформанса, идентификатора существования во времени является не менее актуальным направлением для исследователей современного искусства в различных аспектах. Например, у С. Шепарда и М. Уоллиса «радикализация культурного самовыражения» происходит через пластику тела перформера, который разворачивает материальное тело для столкновения «буквальных изображений с символическими» (Shepherd and Wallis 145). В перформансе «What if» (Алматы, 2021) лаборатории «VisLab» синтез визуальных и медиа эффектов с телесностью перформера разворачивал перед зрителями потоки импровизированных символов, которые рождались как проекции на стене при различных движениях исполнителя. Символы, получаемые при таком взаимодействии, считывались зрителями на разных уровнях: на живом присутствии перформера и его дублировании на проекции. Природу взаимодействия тела и субъекта рассматривает Н. Абалакова, определяя создателя перформативных высказываний как

способ напомнить зрителям о том, «что мы давно о себе уже забыли: о нашем рождении, страдании, уходе, о том, что происходило, происходит или будет происходить», а с помощью пластического языка он воплощает «целый сонм прообразов, выявляющий неведомые темные знаки, наполненные беспокойством и тревогой, записи подчас герметичные, непроницаемые меты, следы, рассеянные в пространстве и времени» (Абалакова 111). Н. Колин говорит о «контекстуализированных движениях», которые позволяют быть реальному телу в гармонии с перформативным. Пластический язык тела выводит тело исполнителя и зрителей на «передний план расширенного переживания времени» (Colin29). А. Ватакис, Х. Сгоурамани, А. Гореа, В. Хатзитаки утверждают, что воплощенное восприятие и воплощенное познание может осуществляться посредством пластических движений, поскольку они обладают динамическими качествами и могут вызывать эмпатические реакции зрителей (Vatakis et al. 17). В Казахстане примером может служить перформанс «Пилигрим» (2021) от танцевального проекта «Jolda», повествующий о блужданиях и странствиях человека, сталкивающегося с трудностями. Спектакль об обществе, о поисках себя в этом мире. Для некоторых участников это был первый сценический опыт, в котором говорить нужно было телом, потому как перформеры этого действия — люди различных возрастов и профессий, мировоззрения которых имеют специфический жизненный и телесный опыт. Таким образом, пластическое выражение перформера являлось внешним способом самоидентифицироваться. И. Антилла, Р. Мартин, Ш. Свендер считают, что таким образом «отвергая тенденцию одинаковости, или стирания различий», основанных на культурных конструкциях,

исследователи видят возможностью решения проблем отчуждения человека в обществе (Antilla, Martin and Shvendler 210). Тело перформера — сложный материал, и он исследуется в потоке. Возможности безграничного тела и перформативность пластического языка можно было наблюдать на перформансе «Бордерлайн» (театр ФриДа, Алматы, 2021), где взаимодействие художницы и хореографа было насыщено сценическими знаками. Слово, рождающееся в тишине, в перерыве между музыкальными произведениями певицы Земфиры, выразительные жесты художницы и танцевальные практики актрисы создавали впечатление существующего трио на сцене. Перформативность телесного воплощения в перформансах К. Поттер характеризует как постоянный процесс создания и «преобразования в целую серию моментов, связанных с коллективным вниманием к другим и с ними» (Potter 248).

Когда используется тело во взаимосвязи с другими телами, фиксируется история этого тела, «отражающая конкретный физический и культурный фон человека» (Leach and Stevens 100). Во всех этих исследованиях прослеживается тенденция определить пластический язык перформера, воплощающего свое тело с позиции его воздействия на зрителя, на самого исполнителя, частично рассматриваются «архетипы» тела. История проявлений тела через призму пластического воплощения на протяжении истории искусства и культуры, которые привели к эпохе тела в перформативном аспекте, в науке изучены мало. Телесный язык изложения в дискурсе перформативных актов привлекает визуальными наслоениями. Давая отсылки к лежащим в основе древним, укорененным в данной культуре понятиям, пластический язык представляет собой «матрицу, которая сама по себе является пусковым

механизмом аффективных реакций. Они проникают через структурную решетку вербального и через «прочувствованное» достигается воображаемое (Абалакова 115).

Заключение

Подводя итоги, следует отметить, что пластическое является способом существования тела в пространстве и объединяет все качества телесного в выразительных движениях, позах, жестах. Они придают любому проявлению телесного существования действенность, динамичность, воплощение, что актуализирует перформативную функцию пластического языка. Перформативность пластических высказываний является активным средством выражения художественного контекста, потому как выполняет необходимую «висцеральную функцию, притягивающую чувства через глаза к пальцам» (Уваров 1–2). Исследование тела, телесности и пластического языка методом культурно-исторического анализа определяет феномен перформанса как культурного направления и устанавливает значимость настоящего исторического этапа.

Культурная ценность пластического языка в перформативном аспекте обуславливается:

- 1) содержанием в себе культурных кодов, маркирующих особое отношение к миру, опыт и мировоззрение;
- 2) идентификацией индивида;
- 3) транслированием нравственных и эстетических ценностей в культурное сознание зрителя нового времени, с помощью

которых воспитывается и развивается вкус.

Интерес к телу, его пластическим коннотациям, телесным практикам можно наблюдать в динамике и в Казахстане. Об этом свидетельствуют перформансы: «Time», «Transformation», «Stronger than death», «Under the wave» проекта «Collaboration» (2021), целью которых является сфера объединения художников различных видов искусств; музыкально-танцевальные спектакли-перформансы «Любовница» (2017), «Другая Дюймовочка» (2019) театра «Interius»; драматические спектакли, в которых одним из главных выразительных средств выступает перформативный пластический язык актеров: «Если я человеком зовусь» (Государственный корейский театр, Алматы, 2020), «Гроза» (Казахский театр имени Н. Жантурина, Актау, 2021), «Женщина в песках» (АРТиШОК, Алматы, 2021), «Жусан» (Государственный корейский театр, Алматы, 2021) и др. Во-первых, перформанс дает зрителю возможность увидеть, как работает то или иное искусство, как происходят процессы при создании художественного произведения. Во-вторых, изучение и осмысление природы телесных проявлений в перформансах необходимо для дальнейшего развития перформативного движения Казахстана. Результаты настоящего исследования о перформативе пластического языка будут способствовать формированию определенного стиля, особого почерка в этом направлении, что поможет «выражать различия и даст возможность присоединиться к более широкому дискурсу глобальной международной культуры» (Уваров и Новикова 18).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Anttila, Eeva, et al. "Performing difference in through dance: The significance of dialogical, or third spaces in creating conditions for learning and living together?" *Thinking Skills and Creativity*, vol. 31, 2019, pp. 209–216. DOI: 10.1016/j.tsc.2018.12.006.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, Johns Hopkins University Press, 1988, pp. 519–531, DOI: 10.2307/3207893.

Colin, Noyale. "Choreographic presence: Time, memory and affects". *The materials of conference proceeding "How performance thinks"*. London, The Psi performance and philosophy group, 2012, pp. 24–31.

Deriu, Fabrizio. "Performance Studies Floating Free of Theatre. Richard Schechner and the Rise of an Open Interdisciplinary Field." *Alicante Journal of English Studies*, vol. 26, 2013, pp. 13–25. DOI: 10.14198/raei.2013.26.02.

Leach, James and Catherine J. Stevens. "Relational creativity and improvisation in contemporary dance". *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 45 (1), 2020, pp. 95–116. DOI: 10.1080/03080188.2020.1712541.

Potter, Caroline. "Beauty in Motion: Collective Creativity in Contemporary Dance." In *Anthropology and Beauty: From Aesthetics to Creativity*. London, Routledge, 2018, pp. 248–261. DOI: 10.1080/03080188.2020.1712541

Shepherd, Simon and Mick Wallis. *Drama/Theatre/Performance. The New Critical Idiom*. Oxfordshire, Routledge, 2004.

Vatakis, Argiro, et al. "Time to Act: New Perspectives on Embodiment and Timing." *Procedia social and behavioral sciences*, vol. 26, 2014, pp. 16–22. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.02.302.

Абалакова, Наталья. «Между субъектом и телом. Перформанс. Попытка определения жанра». *Человек. RU*, № 6, 2010, с. 108–116.

Айламазьян, Аида. «Роль пластического образа в формировании идентичности личности: исторический аспект». *National Psychological Journal*, № 4 (20), 2015, с. 37–48.

Артимович, Татьяна. «Искусство перформанса и новые теории искусства». *Европейское кафе*. www.eurocafe.by/lecture/2012/06/15/lektsiya_mishko_shuvakovicha/. Дата доступа 29 марта 2021.

Баженова, Екатерина. «Тело человека как территория столкновения природы и культуры». *Человек в мире культуры*, № 3, 2012, с. 3–8.

Брандт, Галина. «Тело»: культурные метаморфозы». *Петербургский театральный журнал*, №3 (77), 2014. www.ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/telo-kulturnye-metamorfozy/. Дата доступа 13 февраля 2021.

Бударина, Ксения. «Тело: опыт историко-культурной экспозиции». *Основы экономики, управления и права*, №1 (13), 2014, с. 84–88.

Виляева, Софья. «Историческое развитие понимания телесной красоты». *Аналитика культурологии*, № 29, 2014, с. 185–201.

Волошин, Максимилиан. «Лицо, маска и нагота». *LiveLib*, www.livelib.ru/book/139932/read-litso-mask-a-i-nagota-maksimilian-voloshin/. Дата доступа 13 февраля 2021.

Гоббс, Томас. *Основы философии. Сочинения в 2 т. Т. 1. Часть 1. О теле*. Москва, Мысль, 1989.

Голдберг, Роузли. *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. Москва, Ад Маргинем Пресс, 2020.

Делёз, Жиль. *Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза*. Перевод с французского. Москва, ПЕРСЭ, 2001.

Костюк, Екатерина. «Телесность как характеристика музыкальной культуры XX – начала XXI века». *Вопросы культурологии*, № 12, 2012, с. 62–66.

Купцова, Ольга. «Театральный жест в русской практике конца XVIII – первой трети XIX веков». *Европейский университет в Санкт-Петербурге*, 2015, eusp.org/news/kouptsova-gesture. Дата доступа 21 марта 2021.

Лессинг, Готтольд. *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Избранные произведения*. Перевод с немецкого. Москва, Художественная литература, 1953.

Мироненко, Светлана. «Определение понятий «Перформативность» и «Перформанс» в научно-исследовательском дискурсе». *Вестник Адыгейского государственного университета*, № 1 (134), 2014, с. 69–74.

Остин, Джонс. *Избранное*. Перевод с английского. Москва, Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999.

Остин, Джонс. *Три способа пролить чернила*. Санкт-Петербург, Алетейя, 2006.

Петров, Владислав. «Исторические истоки современного перформанса». *Культура и искусство*, №2 (26), 2015, с. 198–208. DOI: 10.7256/2222-1956.2015.2.13983.

Сорокин, Питирим. *О русской общественной мысли: Сочинения*. Санкт-Петербург, Алетейя, 2000.

Тимошенко, Мария. «Культурно-историческая ретроспекция проблемы человеческого тела». *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, № 3, 2008, с. 113–120.

Топорова, Анастасия. «Конструирование перформативной телесности в современном искусстве». *Манускрипт*, № 10 (84), 2017, с. 170–172.

Труспекова, Халима. «Постмодернистские тенденции в искусстве Казахстана». *Вестник КазНУ*, № 1 (34), 2010, с. 201–204.

Уваров, Виктор и Людмила Новикова. «Перформанс и костюмная таписсерия как формы художественного выражения в современном мире». *Бизнес и дизайн ревью*, № 2 (6), 2017, с. 14–22.

Цветус-Сальхова, Татьяна. «Дистинкция понятий «тело» и «телесность» в культурологических исследованиях». *Вестник Кемеровского государственного института культуры и искусств*, № 13, 2010, с. 70–73.

Шюц, Альфред. *Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии*. Москва, Общественное мнение, 2003.

References

Abalakova, Natal'ya. "Mezhdu sub'ektom i telom. Performans. Popytka opredeleniya zhanra." ["Between the subject and the body. Performance. An attempt to define the genre."] *Chelovek.RU*, no. 6, 2010, pp. 108–116. (In Russian)

Ailamaz'yan, Aida. "Rol' plasticheskogo obraza v formirovanii identichnostil ichnosti: istoricheskii aspekt." ["The role of the plastic image in the formation of personality identity: the historical aspect."] *National Psychological Journal*, no. 4(20), 2015, pp. 37–48. (In Russian)

Anttila, Eeva, et al. "Performing difference in through dance: The significance of dialogical, or third spaces in creating conditions for learning and living together?" *Thinking Skills and Creativity*, vol. 31, 2019, pp. 209–216. DOI: 10.1016/j.tsc.2018.12.006.

Artimovich, Tat'yana. "Iskusstvo performansa I novye teorii iskusstva". ["Performance art and new art theories"]. *Evropeiskoe kafe*, eurocafe.by/lecture/2012/06/15/lektsiya_mishko_shuvakovicha. Accessed 29 March 2021. (In Russian)

Austin, John L. *Selected works*. Moscow, Idea-Press, Dom intellektual'noi knigi, 1999. (In Russian)

Austin, John L. *Tri sposoba prolit' chernila*. [*Three ways of spilling ink*]. Saint Petersburg, Aletheia, 2006. (In Russian)

Bazhenova, Ekaterina. "Telo cheloveka, kak territoriya stolknoveniya prirody i kul'tury." ["The human body as the territory of the collision of nature and culture."] *Chelovek v mire kul'tury [Man in the world of culture]*, Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University, 2012, pp. 3–8. (In Russian)

Brandt, Galina. "'Telo': kul'turnye metamorfozy." ["'Body': Cultural Metamorphoses."] *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal [Petersburg theater magazine]*, no. 3(77), 2014. www.ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/telo-kulturnye-metamorfozy. Accessed: February 13, 2021. (In Russian)

Budarina, Kseniya. "Telo: opyt istoriko-kul'turnoi ekspozitsii". ["The body: the experience of historical and cultural exposition"]. *Osnovy ekonomiki, upravleniya i prava [Fundamentals of Economics, Management and Law]*, no. 1(13), 2014, pp. 84–88. (In Russian)

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, Johns Hopkins University Press, 1988, pp. 519–531, DOI: 10.2307/3207893.

Colin, Noyale. "Choreographic presence: Time, memory and affects". *The materials of conference proceeding "How performance thinks"*. London, The Psi performance and philosophy group, 2012, pp. 24–31.

Deleuze, Gilles. *Empirizm i sub"ektivnost': opyt o chelovecheskoi prirode po Yumu. Kriticheskaya filosofiya Kanta: uchenie o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza. [Empiricism and Subjectivity: Hume's Experience of Human Nature. Kant's Critical Philosophy: The Study of Ability. Bergsonism. Spinoza]*. Moscow, Perse, 2001. (In Russian)

Deriu, Fabrizio. "Performance Studies Floating Free of Theatre. Richard Schechner and the Rise of an Open Interdisciplinary Field." *Alicante Journal of English Studies*, vol. 26, 2013, pp. 13–25. DOI: 10.14198/raei.2013.26.02.

Goldberg, RoseLee. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei. [Performance art. From futurism to the present]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2020. (In Russian)

Hobbes, Thomas. *Osnovy filosofii. Sochineniya v 2 t. T.1. Chast' 1. O tele. [Fundamentals of Philosophy. Compositions in 2 volumes. Vol. 1. Part 1. About the body]*. Moscow, Mysl', 1989. (In Russian)

Judith, Butler. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol. 40(4), 1988, pp. 519–531. (In Russian)

Kostyuk, Ekaterina. "Telesnost' kak kharakteristika muzykal'noi kul'tury XX–nachala XXI veka". ["Physicality as a characteristic of the musical culture of the 20th–early 21st centuries"]. *Voprosy kul'turologii [Cultural issues]*. Moscow, Panorama, no. 12, 2012, pp. 62–66. (In Russian)

Kuptsova, Ol'ga. "Teatral'nyi zhest v russkoi praktike kontsa XVIII– pervoi treti XIX vekov". ["Theatrical gesture in the Russian practice of the late 18th– first third of the 19th centuries"]. *European University at Saint Petersburg*, 2015, eusp.org/news/kouptsova-gesture. Accessed 21 March 2021. (In Russian)

Leach, James and Catherine J. Stevens. "Relational creativity and improvisation in contemporary dance". *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 45 (1), 2020, pp. 95–116. DOI: 10.1080/03080188.2020.1712541.

Lessing, Gotthold. *Laokoon, ili o granitsakh zhivopisi i poezii. Izbrannye proizvedeniya. [Laocoon, or on the boundaries of painting and poetry. Selected works]*. Transl. from German/ Moscow, Khudozh. lit., 1953, pp. 385–516. (In Russian)

Mironenko, Svetlana. "Opredelenie ponyatii 'Performativnost' i 'Performans' v nauchno-issledovatel'skom diskurse". ["Definition of the concepts 'Performativity' and 'Performance' in scientific research discourse"]. *Bulletin of the Adyghe State University*, no. 1(134), 2014, pp. 69–74. (In Russian)

Petrov, Vladislav. "Istoricheskie istoki sovremennogo performansa." ["Historical origins of contemporary performance"]. *Kul'turaiiskusstvo [Culture and art]*, no. 2(26), 2015, pp. 198–208. (In Russian)

Potter, Caroline. "Beauty in Motion: Collective Creativity in Contemporary Dance." In *Anthropology and Beauty: From Aesthetics to Creativity*. London, Routledge, 2018, pp. 248–261. DOI: 10.1080/03080188.2020.1712541

Schütz, Alfred. *Smyslovaya struktura povsednevnogo mira: ocherki po fenomenologicheskoi sotsiologii. [The Semantic structure of the everyday world: essays on phenomenological sociology]*. Moscow, Obshchestvennoe mnenie, 2003. (In Russian)

Shepherd, Simon and Mick Wallis. *Drama/Theatre/Performance. The New Critical Idiom*. Oxfordshire, Routledge, 2004.

Sorokin, Pitirim. *O russkoi obshchestvennoi mysli: Sochineniya. [About Russian public thought: Essays]*. Saint Petersburg, Aletheia, 2000. (In Russian)

Timoshenko, Mariya. "Kul'turno-istoricheskaya retrospektiya problem chelovecheskogo tela". ["Cultural and historical retrospection of the problem of the human body"]. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, vol. 3, 2008, pp. 113–120. (In Russian)

Toporova, Anastasiya. "Konstruirovaniye performativnoi telesnosti v sovremennom iskusstve". ["The construction of performative corporeality in contemporary art"]. *Manuscript*, no. 10(84), 2017, pp. 170–172. (In Russian)

Truspekova, Khalima. "Postmodernistskie tendentsii v iskusstve Kazakhstana". ["Postmodern tendencies in the art of Kazakhstan"]. *Bulletin of the KazNU. Almaty, Qazaq universiteti*, no. 1(34), 2010, pp. 201–204. (In Russian)

Tsvetus-Sal'khova, Tat'yana. "Distinktsiya ponyatii 'telo' i 'telesnost'" v kul'turologicheskikh issledovaniyakh". ["The distinction of the concepts of 'body' and 'physicality' in cultural studies"]. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, vol. 13, 2010, pp. 70–73. (In Russian)

Uvarov, Viktor and Lyudmila Novikova. "Performans I kostyumnaya tapisseriya kak formy khudozhestvennogo vyrazheniya v sovremennom mire". ["Performance and Costume tapisserie as forms of artistic expression in the modern world"]. *Biznes i dizain revyu [Business and design review]*, no. 2(6), 2017, pp. 14–22. (In Russian)

Vatakis, Argiro, et. al. "Time to Act: New Perspectives on Embodiment and Timing." *Procedia social and behavioral sciences*, vol. 26, 2014, pp. 16–22.
DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.02.302.

Vilyaeva, Sof'ya. "Istoricheskoe razvitie ponimaniya telesnoi krasoty". ["The historical development of the understanding of bodily beauty"]. *Analitika kul'turologii*, no. 29, 2014, pp. 185–201. (In Russian)

Voloshin, Maksimilian. Litso, maska I nagota [Face, Mask and Nudity]. *LiveLib*.
www.livelib.ru/book/139932/read-litso-mask-a-i-nagota-maksimilian-voloshin.
Accessed 13 February 2021. (In Russian)

Анна Цой

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

«ПЛАСТИКАЛЫҚ ТІЛДІҢ» ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ҚАБІЛЕТІ: ТАРИХИ-МӘДЕНИ КОНТЕКСТІ

Аңдатпа. Заманауи перфоманс денені орындаушылық тұжырымдаманы жеткізу құралы ретінде қолдана отырып, бейнелік қатарды қамтиды. Бұл зерттеудің мақсаты – мәдени-тарихи дәуірлердің дүниетанымына және оны орындаушылық оқиғаларына сәйкес бекіте түсетін дене мен оның пластикалық тіліне деген көзқарасты талдау. Бұл мақаланың өзектілігі автордың қазіргі өнерді зерттеуге деген ерекше қызығушылығынан туған пластикалық тілдің орындаушылық аспектісіне назар аудару әрекеті болып табылады.

Мәдени-тарихи дискурстың призмасы арқылы пластикалық тілдің мәні мен табиғаты, оның дене мен дене тәжірибесі арқылы қалыптасуы зерттеледі. Пластикалық тілдің «орындаушылық» және «орындаушылық» ұғымдарының дифференттілігін анықтау бойынша салыстырмалы талдау дене құбылысына деген қызығушылықтың артуын тереңірек түсінуге ықпал етеді.

Әлемдік мәдениет пен өнер тарихы тұрғысынан пластикалық тілдің мәні мен табиғатын зерттеу оның спектакльдің визуалды құрылымын дамытудағы рөлін анықтауға көмектеседі. Пластикалық тіл – бұл дене қимыл-қозғалысының сыртқы көрінісін көрсететін қасиеттерінің бірі және спектакльдің ерекше мәнін құрайды, ал орындаушылық белгілер бұл мәтіннің тиімді болуына және жүзеге асырылуына көмектеседі.

Мәдени дәуірлер арқылы пластикалық тілді қайта ойластыру іс-әрекеттің өндіріс пен процеске бөлінбеуі орын алатын көптеген мағыналары бар жалпы процесс болып табылатын орындаушылық ағымның қалыптасуында шешуші мәнге ие. Пластикалық тілдің перформативтілігі жаңа заман көрерменін тәрбиелеуде Қазақстандағы заманауи орындаушылық өнердің (оқиғалардың) дамуына себепші болады.

Спектакльдің көрерменмен қарым-қатынасының заманауи формасы орындаушының пластикалық тілі арқылы жүзеге асырылатын визуалды-кинестикалық энергияның жұмысын қамтиды. Орындаушылықтың арқасында көркемдік нышандар, белгілер және ым-ишара әрекеттік мәртебеге ие болады. Бұл зерттеудің нәтижелері театр, хореография өнерінің тәжірибесінде, пластикалық тіл негізгі роль атқаратын орындаушылық оқиғалардың барлық түрлерінде қолданылуы мүмкін.

Тірек сөздер: орындаушылық, перформанс, пластикалық тіл, дене тәжірибесі, дене.

Дәйексөз үшін: Цой, Анна. «Пластикалық тілдің» орындаушылық қабілеті: тарихи-мәдени контексті». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 6, №3, 2021, 89–107 б. DOI: 10.47940/cajas.v6i3.423.

Anna Tsoy

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

PERFORMATIVITY OF “PLASTIC LANGUAGE”: HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT

Abstract. This article addressed modern performance works with visual aspects, using the body as a tool for conveying performative formulations. The purpose of this study is to analyze the attitude to the body and its plastic language depending on the worldviews of cultural and historical epochs and its approval in the course of performative events. The relevance of this article lies in the author's attempt to draw attention to the performative aspect of plastic language, which is of particular interest for the study of contemporary art.

Through the prism of cultural and historical discourse, the essence and nature of plastic language and its formation through the body and bodily practices are investigated. A comparative analysis to determine the difference between the concepts of “performativity” of plastic language and “performance” will contribute to a deeper understanding of the growing interest in the phenomenon of the body.

The study of the essence and nature of plastic language in the context of the world history of culture and art contributes to the definition of its role in the development of the visual structure of performance. Plastic language is one of the qualities of bodily manifestations and forms a special text of performance, and the signs of performativity help this text to be effective and to be embodied.

The reinterpretation of plastic language through cultural epochs is of crucial importance in shaping the flow of performance, which is a general process with many meanings, where the event is not divided into production and process. The performativity of the plastic language determines the development of modern performative events in Kazakhstan in the education of the viewer of the new time.

The modern form of communication between the performer and the viewer involves the work of visual-kinematic energy, carried out through the performance of the performer's plastic language. Thanks to performativity, expressive symbols, signs, and gestures acquire the status of effective ones. The results of this study can be applied in the practice of theater, choreographic arts, all types of performative events, where the plastic language of the performer plays a fundamental role.

Keywords: performativity, performance, plastic language, body practices, body.

Cite: Tsoy, Anna. “Performativity of ‘plastic language’: historical and cultural context.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 89–107. DOI: 10.47940/cajas.v6i3.423.

Автор туралы мәлімет:

Анна Вадимовна Цой –
Т. Қ. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер
академиясының 2 курс
докторанты, балетмейстерлік
өнер кафедрасы, өнер магистрі
(Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Анна Вадимовна Цой –
магистр искусств, докторант
2-го курса кафедры
балетмейстерского искусства
Казахской национальной
академии искусств
имени Т. К. Жүргенова
(Алматы, Казахстан)

Author's bio:

Anna V. Tsoy – Master
of Arts, 2nd year Doctoral
Student, Department of Art
of Choreography, T. K. Zhurgenov
Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)