



Перформанс идентичности в визуальных образах (живописи, фотографии)

К. Г. Антонян¹, Н. А. Соколова²

¹Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

²Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург, Россия

¹tursa@list.ru

²alonsa@inbox.ru

Аннотация. Цель работы – анализ перформативной природы идентичности, получающей свое отражение в визуальных образах. Материал исследования – живопись и фотография, которые отражают идентичность как автора (художника, фотографа), так и самого изображаемого объекта. Методологически исследование опирается на культурологический и перформативный подходы, позволяющие проанализировать проявления идентичности в зависимости от социокультурного и исторического контекста. Исследование способствует пониманию перформанса, исполняемого на «жизненной сцене», как средства проявления идентичности. Визуальные образы фиксируют эти проявления, позволяя расширить представления о культурной эпохе, их породившей, а также средствах и способах «управления впечатлением».

Ключевые слова: перформативность, идентичность, перформанс идентичности, перформативность изображения, визуальный образ, перформативный образ

Для цитирования: Антонян К. Г., Соколова Н. А. Перформанс идентичности в визуальных образах (живописи, фотографии) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2025. Вып. 4 (898). С. 127–134.

Original article

The Performance of Identity in Visual Images (painting, photography)

Karina G. Antonian¹, Nina A. Sokolova²

¹Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia

²Peter the Great Saint Petersburg Polytechnic University, St. Petersburg, Russia

¹tursa@list.ru

²alonsa@inbox.ru

Abstract. The purpose of the article is to analyze the performative nature of identity. Performativity is reflected in visual images. The research is based on the material of painting and photography. A painting and a photograph are a representation of the identity of the author (artist, photographer) and the depicted object. The image is now being presented as a new scientific tool, they contain socio-cultural meanings and are actors. Methodologically, the research is based on culturological and performative approaches. This methodology allows us to explore identity in the context of changing socio-cultural conditions. The research contributes to the understanding of the image as a «scene» in which the performance unfolds.

Keywords: performativity, identity, the performance of identity, performativity of the image, visual image, performative image

For citation: Antonian, K. G., Sokolova, N. A. (2025). The performance of identity in visual images (painting, photography). Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 4(898), 127–134. (In Russ.)

ВВЕДЕНИЕ

Целью работы является анализ перформативности, которая обнаруживается в визуальных образах репрезентации идентичности. К задачам исследования относятся, во-первых, выявление особенности репрезентации идентичности в живописи и фотографии. Для решения данной задачи используется семиотический метод анализа изображения. Во-вторых, выявление особенностей представления идентичности в визуальных образах, опираясь на герменевтический метод, который позволяет интерпретировать образы, исходя из той эпохи и культурной среды, в которой он был создан.

Концепция перформативности берет свое начало в теории британского лингвиста Д. Остина, выявившего слова (клятвы, приказание, приветствия и прощания, обещания и т. д.), которые, по сути, равнозначны действиям. Перформативные высказывания при соблюдении ряда условий влияют на реальность, изменяя ее. Самый известный пример такого высказывания – священник, объявляющий в церкви на церемонии бракосочетания пару мужем и женой. Д. Батлер применила данный подход при анализе гендера, который не столько существует объективно, сколько перформативно исполняется в соответствии с социокультурными конвенциями. Р. Шехнер синтезировал различные подходы к пониманию перформативности, обозначив это междисциплинарное направление как «performance studies».

Для понимания перформативности как основной категории данного исследования основополагающими могут считаться идеи, изложенные социальными интеракционистами. И. Гофман использовал театральные метафоры для объяснения логики социальных взаимодействий. Понятие И. Гофмана «управление впечатлением» применяется к визуальному образу, в котором идентичность собирается посредством знаков и символов, но также и посредством нарратива – истории, воплощенной при его создании [Гофман, 2000]. Визуальная репрезентация позволяет зафиксировать тот вариант идентичности, который будет отвечать личностным и социокультурным условностям. Так, повседневные семейные фотосессии перформативно отыгрывают идентичность мужа / жены и родителя, профессиональные модные – модели или бренда. Картина воплощает различные социокультурные идентичности как в самих образах, так и художника (например, выбор авторского стиля будет нести отпечаток личности).

Визуальный поворот в современной культуре, зафиксированный У. Дж. Т. Митчеллом, провозгласил примат изображения над другими способами коммуникации. Визуальные исследования,

опирающиеся на работы Дж. Элкинса, У. Дж. Т. Митчелла и других, ставят вопросы, выходящие за рамки семиотического анализа: кто субъект смотрения? на что смотрят? почему видят то или иное? Так, визуальная социология (П. Штомпка) предлагает обратиться к фотографии для анализа общества, визуальная антропология к кинематографу и фотографии. Исследование искусства инструментарием *visual studies* можно проследить в работах М. Баксандалла, С. Альперс, Д. Бергера. Фотография анализируется Р. Бартом, Н. Мирзоевым, Е. В. Петровской. Визуальные исследования изменяют сам объект искусства, включая широкий спектр визуального опыта, подчеркивая изменившиеся сегодня практики смотрения.

Идентичность выступает своего рода конструктом, который складывается из многих составляющих (психологическая, национальная, социальная, культурная, политическая, экономическая и т. д.) и перформативно проявляет себя вовне. Создаваемый визуальный перформанс включает идею (образ – абстрактную минимальную сущность [Митчелл, 2017]) и форму воплощения (собственно изображение – материализацию образа [там же]). А перформативный подход позволяет выявить динамическую сущность визуального образа. Как пишет Р. Шехнер, обосновавший данный подход: «A performance studies scholar examines texts, architecture, visual arts, or any other item or artifact of art or culture not in themselves, but as players in ongoing relationships, that is, “as” performances. <...> Briefly put, whatever is being studied is regarded as practices, events, and behaviors, not as “objects” or “things”» [Schechner, 2013, с. 2].

Методологически исследование опирается на культурологический подход, предполагающий анализ заявленной проблематики в культурно-историческом контексте. Перформативная оптика позволяет рассмотреть образ как внутренне динамическую силу, воздействующую на повседневность не всегда очевидным способом. Герменевтический метод в рамках данного подхода позволяет интерпретировать художественные образы как результат работы сознания, извлекая из них социокультурное перформативное значение. Используемый семиотический анализ осмысляет изображения в качестве социокультурного текста, а образы в качестве носителей кодов поведения и средства позиционирования себя вовне, воплощения собственной идентичности.

Сама идентичность рассматривается как цепочка перформативных актов, которая более или менее сознательно контролируется индивидуумом и корректируется в зависимости от ситуаций и внешних условий. Перформативность

предполагает подвижность и нестабильность: «... conceptions of performance and performativity give an overwhelming sense of instability and volatility – of identities, scientific facts, realities, etc. They put a lot of emphasis on contingency, messiness, and diversity of everyday micro practices <...> On one hand, they hold that there are no fixed, unquestionable entities to rely upon. <...> On the other hand, there is no acceptance for the “anything goes” attitude. Contrarily, it is very much highlighted that constructing and maintaining anything that resembles of an independent, stable entity is a matter of great effort, of constant learning from trials and errors, a struggle with no predictable ending» [Eyerman, McCormick, 2016, с. 134]. Другими словами, перформанс идентичности разыгрывается вовне каждый раз заново в зависимости от условий и ситуаций. В отличие от театрализации, которая есть создание иллюзии [Гофман, 2000], перформанс – это подлинное «я» в проживаемом событии. Идентичность не является чем-то раз и навсегда данным и определенным, попытки свести ее к стабильному набору свойств и качеств требует огромных ресурсов по их внедрению и поддержанию.

Практическая значимость проведенного исследования заключается в возможности применения предложенного способа анализа визуального материала для культурологов, а также профессиональных коммуникаторов, работающих с визуальными источниками (журналисты, политики и т. д.).

КАРТИНА

С точки зрения перформативности картины включают в себя различные аспекты: процесс создания произведения художником, который работает с материалом, реализуя в нем художественный образ, динамика самого изображения, нарратив, который реализован в работе. Любое произведение имеет цель и план исполнения, в нем проявлена творческая воля художника, персональный подход к исполнению, по формулировке С. М. Даниэля: «произведение представляет собой запечатленный образ действия» [Даниэль, 1990, с. 15], т. е., с одной стороны, произведение является носителем социокультурных и исторических смыслов, с другой – воплощает в себе творческую идентичность художника. Так, работы художников, принадлежащих к направлению абстрактного экспрессионизма, Виллема де Куннинга и Марка Ротко будут представлять совершенно различные варианты «исполнения себя» и способа создания своих произведений. Кроме того, сама работа создает вокруг себя перформативное пространство, обеспечиваемое зрительской реакцией, а также

персональной биографией произведения (от момента создания и дальнейшего существования в качестве объекта до различных практик участия в социокультурной жизни, и динамики его смыслов в различные исторические эпохи). Перформанс идентичности осуществляется либо внутри произведения – играет сам изображенный персонаж, либо можно говорить об идентичности мастера, который запечатлевает себя, свою личность и свое историческое время в процессе творения и его результате.

Описывая жанр портрета одной из наиболее «театральных» эпох в европейской культуре – XVIII века, – И. Е. Данилова пишет: «Человек в портрете XVIII века не раскрывает, но играет себя, так же, как он играет себя в жизни, творит свой собственный облик, подает себя миру не таким, каков он есть по природе, но таким, каким он хочет быть увиденным окружающими, таким, каков он по имитируемому облику. И в жизни, и в портрете человек выступает перед публикой, перед зрителями» [Данилова, 2005, с. 112]. Причем эта театральность свойственна манере держаться, жестам, внешнему облику, сформированному одеждой, в то время как лица на портретах XVIII века лишены информативности, по ним мало что можно сказать о внутреннем мире персонажа, его характере. На лица словно надета, мало говорящая о внутренней жизни, светская маска – полуулыбка, шаблонная трафаретная мимика. Начиная с XVII века постепенно разрушается интровертированность портрета, свойственная Ренессансу, его устремленность внутрь себя, и в портрет вторгается взгляд со стороны [Данилова, 2005], диктующий образу барочную театральность и игривость поведения, ношение типизированной социальной маски. Так, портреты и автопортреты Рембрандта и Ф. Халса словно примеряют различные выражения лица и мимики, рассматривая себя внешним взглядом. Идентичность персонажа представляется посредством социокультурных норм и правил в соответствии со светскими условностями. Фактически, социальная идентичность является доминирующей в данную эпоху существования портретного жанра, представая своего рода «одеждой», в которую облачаются на публике, чтобы дать знать миру о своем статусе и месте в существующей иерархии. Понятие «фасада» для обозначения носимых социальных личин уже в XVII веке используется Ф. де Ларошфуко: «Можно сказать, что у человеческих характеров, как и у некоторых зданий, несколько фасадов, причем не все они приятны на вид» [Ларошфуко, 1971, с. 173].

В 1656 году Диего Веласкес пишет «Менины», где в центре полотна перед зрителем предстает

юная инфанта Маргарита, в то время еще ребенок. Несмотря на свой возраст, инфанта изображена как взрослая женщина, будущая королева. Ее застывшая поза соответствует церемониалу: она отображает наложенные на нее регалии, включающие детскую непосредственность. Картина не иллюстрирует историю, она разыгрывает сцену, живыми свидетелями и участниками которой становятся зрители, пришедшие в музей, поскольку, как пишет С. Альперс: «...We all looked at by those at whom we are looking» [Alpers, 1983, с. 31]. А размер холста делает фигуры на нем соразмерными реальным телам: «This appeal at once to eye and to body is a remarkable pictorial performance which contradictorily presents powerful human figures by means of illusionary surfaces» [там же].

Различные типы идентичностей: властная – инфанты, подчеркнуто подчиняющаяся в церемониальном реверансе – фрейлин, свободная от условностей – карликов, профессиональная – самого художника, изобразившего себя за работой, отыгрываются на сцене, которую представляет собой холст. Статичная двумерность полотна оборачивается условностью, в пространстве которой разворачивается визуальный перформанс социокультурных иерархий, совпадающих с идентичностями изображаемых. Зритель не может ничего сказать о личностных характеристиках представленных персон, их идентичности представлены посредством запечатленных статусных ролей.

Идентичность изображенного персонажа конструируется посредством одежды, позы, мимики, жестов, которые отражены в полотне, т. е. на картине происходит то, что И. Гофман обозначил как «управление впечатлением» [Гофман, 2000] – представление себя в нужном социокультурном ракурсе. Однако изображенная модель не вполне самостоятельна в выборе антуража для своего «спектакля», который опосредован принятыми правилами и нормами. Также и сам художник представляет себя и свое «я» в процессе создания композиции. Так, в «Менинах» Веласкеса «...сам интерьер наделен “ролью”, и в этом пространстве действующие лица вольно или невольно представляют некую сцену» [Даниэль, 1990, с. 150], почти все лица обращены прямо к зрителям. Персонажи не статичны. И сам художник, срежиссировавший эту визуальную постановку, включил себя как место сборки, становясь тем, кто управляет всем представленным на полотне «спектаклем»: «...то, что он изображен именно как живописец, в самом процессе творчества, позволяет иначе истолковать его действительную роль, в которой он выступает господином положения, – тем, благодаря кому всё существующее на холсте и обрело

зримо действительное существование» [Даниэль, 1990, с. 155].

В XX веке картинная плоскость приобретает новые параметры и характеристики, внося перформативность в самую ткань произведения. В жестовой абстракции Виллема де Кунинга можно наблюдать движение кисти художника, его энергетический заряд. Джексон Поллок, уподобляющий творческий акт шаманству, возводит акт творчества – сам рабочий процесс – в статус искусства. В перфорированных работах Лучано Фонтана разрезы и проколы полотна важны не только сами по себе, но и позволяют реконструировать жест художника, а также включить в игру зрителя, который обнаруживает, благодаря разрезу, условность находящегося перед ним монохрома. Когда фигуративная живопись сменяется новыми образами, абстрактными или работающими с чистым цветом, перформативность продолжает присутствовать. Говоря о трансформациях живописи в XX веке И. Е. Данилова пишет: «Картины XX века становятся всё более безлюдными, все более бессюжетными. В них, взамен человеческих персонажей, господствуют либо вещи, ожившие, разыгрывающие драматические композиционные ситуации, либо – всё вытесняющая, всё заполняющая пустота» [Данилова, 2005, с. 74]. Абстракционизм в течение всей истории развития есть разворачивающийся перформанс, поскольку уходит от традиционного мимесиса и не служит для иллюстрации события или истории. Само полотно вскрывается, отказываясь следовать иллюзионизму. Объектное бытие картины обнаруживает самостоятельный самооценный характер, отрываясь от подчиненности сюжетности изображения и его символического содержания. Картина-объект, открытая модернизмом, демонстрирует свою поверхность и разоблачает инструменты создания иллюзии образов. Она живет, обретая материальную субъектность.

Таким образом, и в фигуративной живописи, и в абстрактных полотнах присутствует перформативно проставленная идентичность либо изображенного образа, либо художника, либо самой картины как объекта.

ФОТОГРАФИЯ

Исследование фотографии как перформанса и ритуала имеет свою научную традицию. Прежде всего, «перформативной фотографией» называют фотодокументирование перформанса как искусства. Причем фотодокументация воспринимается в качестве происходящего «здесь и сейчас», эти изображения не статичны, они являются

действиями (не то, что «было когда-то», а то, что происходит сейчас) [Auslander, 2006]. Так, анализируя и сравнивая фотообразы перформанса Криса Бурдена «Выстрел» (реального события 1971 года, в ходе которого художнику прострелили руку) и Ива Кляйна «Прыжок в пустоту» («мнимое выступление» 1960 года, псевдособытие выпрыгивания художника из окна второго этажа, организованное как запечатленное действие), П. Ауслендер различает «фотодокументацию» (точка доступа к реальности события) и «театрализацию» (действие существует только в пространстве документа, т. е. совпадение «события» и образа) [Auslander, 2006, с. 1]. В первом случае фотография играет подчиненную роль, поскольку служит лишь в качестве дополнительного инструмента, а главным объектом является само живое действие – перформанс.

Также под перформативностью фотографии подразумевают сам процесс фотографирования [Shusterman, 2012], при котором телесные практики фотографа и организация фотосессии занимают центральное место. Тогда фотография как конечный объект теряет свое доминирующее значение, в фокус внимания включается весь комплекс технико-технологических средств и обстоятельств, благодаря которым обретает свою материальную форму фотообраз: «What I wish to highlight as the photographic process of performance is essentially what goes on in the process of setting up, preparing, and taking the photographic shots in a photography session» [Shusterman, 2012, с. 68].

Далее перформативность обнаруживается в свойственных фотографии моментах случайности и непредсказуемости, независимости от авторского контроля [Taylor, 2017]. И, наконец, фотография (как и любой объект культуры) способна создавать вокруг себя событийное поле, порождать новые смысловые ситуации и форсировать социокультурные последствия (например, резонансные фотографии времен вьетнамской войны «Казнь в Сайгоне» Эдварда Адамса и «Напалм во Вьетнаме» Ника Ута, как считается, «остановившие войну», или фотография, сделанная во время теракта 11 сентября 2001 года в США, «Падающий человек» Ричарда Дрю, инициировавшая дискурс о кризисе репрезентации и др.). Фотообраз не безобиден, он существует в реальном мире, существенным образом воздействуя на него.

Перед объективом фотографа, делающим снимок позирующего человека, происходит вполне сознательная работа со своей идентичностью, ее сотворение перед объективом. Как пишет Р. Барт о роли фотоаппарата, инициирующего самоосознание: «...Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает

фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство. <...> я непрестанно имитирую самого себя, и в силу этого каждый раз, когда я фотографируюсь (позволяя себя фотографировать), меня неизменно посещает ощущение неаутентичности, временами даже поддельности...» [Барт, 2011, с. 32–33]. Фотоаппарат выводит индивида из обыденного неререфлексируемого проживания в перформативную «примерку» вариантов своего «истинного я», при котором внутреннее самоощущение может не совпадать с получившимся в кадре объективированным образом, что заставляет выбирать лучший свой кадр (причем «лучший» с точки зрения фотографа и портретируемого далеко не всегда тождественны). Весь этот процесс обостряет проблему идентичности, демонстрируя ее не эссенциалистский, а подвижный перформативный характер: «Ведь Фотография – это явление меня в качестве другого, ловкая диссоциация сознания собственной идентичности» [Барт, 2011, с. 31]. Кроме того, в таком портрете пересекаются идентичности фотографируемого и фотографа, выстраивающего мизансцену и корректирующего свой объект по заданным лекалам. Фотограф работает и с идентичностью фотографируемого, и в то же время перформативно воплощает свою – профессиональную, социокультурную, художественную и индивидуальную. Узнаваемость работ Р. Аведона, Ф. Халсмана и любого другого великого фотографа обеспечиваются умением запечатлеть свой неповторимый авторский стиль в чужих фотообразах.

XIX, XX и XXI века внесли существенные коррективы в способы визуализации идентичности. Новые технологии, наметившийся релятивизм социокультурных и моральных норм, до этого времени остававшихся веками неизменными, становление массовой культуры, трансформация социальной стратификации, выход молодежи на главные позиции в качестве активных творцов истории, появление новых научных данных и областей исследования (в частности, в области психологии) – всё это сказывалось на самоощущении человека. Травмы Первой мировой войны привели к тому, что «Я» больше не было в безопасности. Возможно, в каждом человеке скрывалось не одно «я», а несколько» [Мирзоев, 2019, с. 57]. Многие авангардные течения стали реакцией на текущие события. Марсель Дюшан делает фотографический «Автопортрет в пятистворчатом зеркале», а также представляет себя в образе своего женского альтер-эго Ррозы Селяви (Rrose Selavy). Фотообраз «Рроза Селяви» работы Ман Рэя – это гендерный перформанс, запечатленный на пленку. Подлинного Дюшана, человека современности, на самом деле не существует, всякий раз мы имеем дело с

его перевоплощениями: «И перевоплощение это происходит не раз и навсегда, оно может происходить снова и снова. Это не событие, а перформанс» [Мирзоев, 2019, с. 57–58]. Марсель Дюшан представляет лишь один из вариантов того перформанса идентичности, который художник осуществляет за свою творческую карьеру. Такие работы, целью которых является ревоплощение себя в различных ролях, позднее будут создавать такие авторы, как Синди Шерман («Кадры из фильмов без названия», 1970–1980-е), Никки С. Ли («Projects», 1997–2001) [Антонян, 2021]. Но не все художники, работающие с игрой образов, стремятся к перформансу идентичности. Так, фотопортреты В. Мамышева-Монро, скорее, мимикрия под воплощаемого персонажа, нежели примерка идентичности.

Селфи, при котором портретируемый сам выбирает какой вариант себя он желает транслировать вовне, в корне отличается от портрета, выполненного посторонним. Фотоизображение в целом и фотопортрет, в частности, представляют собой перформанс, в котором являет себя либо персональная, либо коллективная (национальная, субкультурная, профессиональная и т. п.) идентичность. Как пишет Н. Мирзоев: «Каждое селфи – это перформанс, где мы играем человека, которым хотели бы казаться» [Мирзоев, 2019, с. 71].

Селфи позволяет переключиться с субъектного взгляда и перенастроить восприятие себя в качестве объекта. Вернее, фотографируемый вступает одновременно в обеих ипостасях – и объекта, и субъекта. Если при создании художественного автопортрета традиционными средствами художник имеет контроль над изображением и зависим от своего мастерства, то при селфи происходит внутреннее самоконструирование, ощущение себя изнутри, что не всегда дает удовлетворительный результат в реальном фотообразе. Селфи оказывается инструментом самопознания, поскольку в нем буквально внутреннее самоощущение и внешний взгляд позволяют увидеть пограничность своей идентичности, ее балансировку.

Развитие интернета и цифровой фотографии способствовало развитию перформативных

практик воплощения своего «я» и обогатило инструментарий для управления впечатлением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Игра образов в современной культуре с появлением фотографии и кинематографа умножилась в разы, а далее с переходом аналоговых изображений в цифровой формат и с появлением персональных гаджетов, снабженных камерами, помогающими моментально транслировать изображение. Если ранее визуальная репрезентация своего «я» находилась в зависимости от другого – художника, то теперь появилась возможность взять под собственный контроль производство визуальных идентичностей, экспериментируя и примеряя различные варианты. Фотография и картина – представляют схожие, но, по сути, различные режимы восприятия мира.

Перформанс – конкретное проявление, «спектакль», в котором более или менее сознательно разыгрывает себя идентичность. Перформативность – качество, которое позволяет рассмотреть исследуемый феномен не как нечто стабильное и неизменное, а как динамичное и контекстуальное.

По сути, любая художественная репрезентация включает в себя в той или иной степени интенсивности перформативность в качестве составляющей образа. В изображении, в репрезентации исполняют свои роли люди, вещи, объекты, топосы (так, в картинах Ж.-Б. Шардена XVIII в. вещи буквально обретают индивидуальный характер, а в работах Д. Моранди XX в. вступают в диалогические отношения между собой). Перформативный подход раскрывает и процессуальность, и нарративность самого изображения, и манифестацию творческого «я» художника или фотографа, и биографию произведения в качестве объекта (сюда можно включать процесс создания, его судьбу, доделки и переделки работы, реставрационные работы и т. д. – всё то, что может в корне менять интерпретацию произведения и его суть). А также дальнейшую жизнь образа и его влияние (а порой и вмешательство) на социум и культуру.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / пер. с англ., вступ. ст. А. Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000.
2. Митчелл У. Дж. Т. Образ. Текст. Идеология. М.–Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.
3. Schechner R. Performance studies: An introduction. London; New York: Routledge Publ., 2013. 3th ed.
4. Eyerman R., McCormick, L. Myth, meaning and performance: Toward a new cultural sociology of the arts. New York: Routledge Publ., 2016.

5. Даниэль С. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990.
6. Данилова И. Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб.: Искусство – СПб, 2005.
7. Ларошфуко Ф. де. Мемуары. Максимум. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1971.
8. Alpers S. Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas // Representations. 1983. Vol. 1. P. 31–42.
9. Auslander P. The performativity of performance documentation // PAJ: a Journal of Performance and Art. 2006. Vol. 28. № 3. P. 1–10.
10. Shusterman R. Photography as Performative Process // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2012. Vol. 70, Issue 1. P. 67–77. DOI 10.1111/j.1540-6245.2011.01499.x.
11. Taylor A. S. Performance, Photography, Performativity: What performance "does" in the still image. London: University of the Arts and Falmouth University, 2017.
12. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.
13. Мирзоев Н. Как смотреть на мир. М.: Музей «Гараж»; Ад Маргинем Пресс, 2019.
14. Антонян К. Г. Перформанс идентичности // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 3 (44). С. 91–102. DOI 10.52173/2079-1100_2021_3_91.

REFERENCES

1. Goffman, E. (2000). The Presentation of Self in Everyday Life. Moscow: KANON-press-C, Kuchkovo pole. (In Russ.)
2. Mitchell, W. J. T. (2017). Iconology: Image, Text, Ideology. Moscow–Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj. (In Russ.)
3. Schechner, R. (2013). Performance studies: An introduction. 3rd ed. London; New York: Routledge Publishers.
4. Eyerman, R., McCormick, L. (2016). Myth, meaning and performance: Toward a new cultural sociology of the arts. New York: Routledge Publishers.
5. Daniel', S. (1990). Iskustvo videt': O tvorcheskikh sposobnostyakh vospriyatiya, o yazyke linii i krasok i o vospitanii zritelya = The art of seeing: About the creative abilities of perception, about the language of lines and colors and about the education of the viewer. Leningrad: Iskustvo. (In Russ.)
6. Danilova, I. E. (2005). Sudba kartiny v evropeyskoy zhivopisi = The fate of the painting in European painting. St. Petersburg: Iskustvo-SPB. (In Russ.)
7. La Rochefoucauld, F. de (1971). Memoires. Maximes. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otделение. (In Russ.)
8. Alpers, S. (1983). Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas. In Representations, 1, 31–42.
9. Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. PAJ: a Journal of Performance and Art, 28(3), 1–10.
10. Shusterman, R. (2012). Photography as Performative Process. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 70(1), 67–77. DOI 10.1111/j.1540-6245.2011.01499.x.
11. Taylor, A. S. (2017). Performance, Photography, Performativity: What performance "does" in the still image. London: University of the Arts and Falmouth University.
12. Barthes, R. (2011). Camera Lucida: Reflections on Photography. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)
13. Mirzoeff, N. (2019). How to see the world. Moscow: Muzej Garazh; Ad Marginem Press. (In Russ.)
14. Antonian, K. G. (2021). The performance of identity. International Journal of Cultural Research, 3(44), 91–102. DOI 10.52173/2079-1100_2021_3_91. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Антонян Карина Георгиевна

кандидат культурологии, доцент

доцент кафедры теории и истории культуры

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Соколова Нина Александровна

кандидат философских наук

доцент кафедры общественных наук

Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Antonian Karina Georgievna

PhD (Culturology), Associate Professor
Associate Professor at the Department of Theory and History of Culture
Herzen State Pedagogical University of Russia

Sokolova Nina Alexandrovna

PhD (Philosophy)
Associate Professor at the Department of Social Sciences
Peter the Great Saint Petersburg Polytechnic University

Статья поступила в редакцию	22.03.2025	The article was submitted
одобрена после рецензирования	16.04.2025	approved after reviewing
принята к публикации	25.04.2025	accepted for publication