

Осминкин Роман Сергеевич

## **КОЛЛЕКТИВНЫЕ ПЕРФОРМАНСЫ: ОТ ПАРТИЦИПАЦИИ К ПРОИЗВОДСТВУ СОЦИАЛЬНОЙ ЖИЗНИ**

Современное искусство давно снизило пафос исторического авангарда по переустройству мира, локализовав поле своего "прямого действия" до хеленингов, акций, перформансов, флэшмобов, ре-знакментов, включенных исследований и педагогических проектов. Новые арт-коллективы, задействуя стратегию контр-публичности и формы "конструктивной интервенции", стремятся не растворить искусство в жизни, а, наоборот, сделать его агентом социальных изменений, не опосредованным более арт-институциональной репрезентацией.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/12-3/32.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/12-3/32.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(74): в 3-х ч. Ч. 3. С. 121-126. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/12-3/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/12-3/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

положения об авторском сборе, лишь в деталях отличавшийся от своего предшественника. Его обсуждению на уровне законопроекта помешали война и последовавшие за ней революционные события.

Рассмотренная выше деятельность Общества музыкальных педагогов в области охраны авторских прав композиторов, равно как и деятельность других музыкальных обществ, свидетельствует, на наш взгляд, о начавшемся в конце XIX столетия процессе коммерциализации результатов творческого труда композиторов. Постановка реализации сочинителями музыки права на публичное исполнение их произведений на коммерческую почву встретила значительные препятствия, решающее значение среди которых имели сложности, связанные с учетом исполнения музыкальных произведений.

*Список литературы*

1. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 451. Оп. 1.
2. ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1.
3. ОР РНБ. Ф. 853. Оп. 1.
4. Отдел рукописей Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (ОР СПбГМТнМИ). ГИК 16310. ОРУ 17134.
5. ОР СПбГМТнМИ. ГИК 16320/2. ОРУ 17126.
6. ОР СПбГМТнМИ. ГИК 16320/3. ОРУ 17127.
7. ОР СПбГМТнМИ. ГИК 16320/4. ОРУ 17128.
8. ОР СПбГМТнМИ. ГИК 16320/6. ОРУ 17130 а, б.
9. ОР СПбГМТнМИ. ГИК 16320/7. ОРУ 17131.
10. ОР СПбГМТнМИ. ГИК 16320/8. ОРУ 17132.
11. ОР СПбГМТнМИ. ГИК 16320/9. ОРУ 17133.
12. ОР СПбГМТнМИ. ГИК 16320/12. ОРУ 17136.
13. Устав Общества музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей. СПб.: Тип. Глазунова, 1899. 16 с.

**THE COMMUNITY OF MUSIC TEACHERS AND OTHER MUSIC FIGURES AND PROTECTION  
OF COMPOSERS' RIGHTS TO PUBLIC PERFORMANCE OF THEIR WORKS  
IN RUSSIA AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

**Nikolaev Vladimir Evgen'evich**, Ph. D. in Law  
*Saratov State Academy of Law*  
*nivlev@list.ru*

The article analyzes the process of advancement of legislative initiatives in the field of protection of composers' rights to public performance of their works at the beginning of the XX century and participation of public organizations in it by the example of the Community of Music Teachers and Other Music Figures. The author examines a project of the statute on introduction of fees for public performance of musical works developed by the organization (legal nature, mechanisms of taking into account facts of performance and money distribution, etc.), reconstructs process of its discussion by concerned groups.

*Key words and phrases:* right to public performance; copyright protection; public organizations; musical composition; history of copyright.

---

УДК 7.011:7.038.531

**Искусствоведение**

*Современное искусство давно снизило пафос исторического авангарда по переустройству мира, локализовав поле своего «прямого действия» до хепенингов, акций, перформансов, флэшмобов, ре-знакментов, включенных исследований и педагогических проектов. Новые арт-коллективы, задействуя стратегию контр-публичности и формы «конструктивной интервенции», стремятся не растворить искусство в жизни, а, наоборот, сделать его агентом социальных изменений, не опосредованным более арт-институциональной репрезентацией.*

*Ключевые слова и фразы:* раннесоветский авангард; социально-ангажированное искусство; хепенинг; коллективный перформанс; партиципаторное искусство; К. Бишоп; интервенционистское искусство; Г. Шолетт.

**Осминкин Роман Сергеевич**

*Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург*  
*osminkin@gmail.com*

**КОЛЛЕКТИВНЫЕ ПЕРФОРМАНСЫ:  
ОТ ПАРТИЦИПАЦИИ К ПРОИЗВОДСТВУ СОЦИАЛЬНОЙ ЖИЗНИ**

Задачей данной статьи будет рассмотрение феномена перформанса со стороны таких вне-эстетических категорий, как коллективность и соучастие (партиципация), которые тем не менее, по нашему мнению, являются неотъемлемыми структурными элементами, определяющими генеалогию и форму производства и репрезентации перформанса с момента его возникновения и осмысления как отдельного направления искусства.

Феномен перформанса заявляет о себе в качестве автономной формы в искусстве с начала 60-х годов XX века в контексте общего «де-материального» поворота от произведения как вещи к произведению как процессу. Американская историк и теоретик искусства перформанса Роузли Голдберг (*RoseLee Goldberg*), изучая перформанс на протяжении вот уже полувека, в своей программной книге «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» [4] (в конце 70-х гг. XX века окончательно легитимировавшей перформанс в качестве магистрального направления современного искусства) утверждает, что именно тот факт, что перформанс не имеет своего медиа («дитя многих медиа»), и позволил ему заявить о себе как об «авангарде авангарда» всех искусств. Голдберг усматривает истоки современного перформанса в манифесте футуризма Филиппо Томмазо Маринетти (1909 г.), провокационных вечерах (ит. *serata*) и варьете футуристов в Пикколо театро ди Милано (*Piccolo Teatro di Milano*), дадаистском «Кабаре Вольтер», митингах французских сюрреалистов, раннесоветских постановках («Мистерия-буфф») и массовых реконструкциях («Взятие Зимнего дворца», 1920 г.) [Там же, с. 41-76].

Вышеуказанная история перформанса от Р. Голдберг с небольшими расхождениями в примерах совпадает с генеалогией так называемого «партиципаторного искусства» (*participatory art*), или «искусства участия», концепцию которого разрабатывает американская теоретик и критик Клер Бишоп применительно к наиболее значимым современным художественным тенденциям конца XX – начала XXI века. С начала 90-х гг. XX века, по мнению Бишоп и ряда других теоретиков (К. Краванья, Ж. Рансьер), область эстетического переживает этический поворот [Там же, с. 33-38], связанный с широким распространением после распада социалистического блока феномена «социально-ангажированного искусства» [14, р. 51-79]. Это подтверждается все возрастающим числом так называемых «художников взаимодействия», перешедших от производства материальных объектов к производству отношений в рамках «эстетики взаимодействия» (*Relational Aesthetics*), понятия, введенного в теоретический обиход в 1998 г. французским куратором и критиком Николя Буррио в одноименной работе [2, с. 33-39] и обобщившего под своим именем все подобные нематериальные практики.

К. Бишоп видит главными чертами партиципаторного искусства коллективность, коммуникативность и процессуальность. Показательно, что американский теоретик разделяет партиципаторное искусство не по формальным признакам, а по видам и способам вовлечения аудитории, по используемым медиа, а также по поставленным целям на аффирмативные, альтернативные, исследовательские, образовательные, терапевтические и др. проекты. Для партиципаторного искусства и его тематических исследований ключевыми категориями становятся, с одной стороны, художественная коллаборация и работа в соавторстве, а с другой – вовлечение и соучастие. Именно эти категории, как правило, наиболее сильно выражаются в живом взаимодействии социальных актеров в конкретных ситуациях, то есть в перформативном режиме коммуникации. От зрителя требуется уже не просто вовлеченное восприятие и даже не интерактивное взаимодействие с произведением, а становление одновременно со-участником и средством производства (медиумом) самого произведения [15, р. 2-3].

Таким образом, исходя из двух вышеуказанных концепций – искусства перформанса и партиципаторного искусства, – мы можем обнаружить несколько конститутивных тождеств между перформансом и партиципацией. Любой перформанс содержит в себе в той или иной степени партиципаторный элемент, так как вовлекает в процесс своего производства и представления множество разных людей – как художников, так и представителей других сфер деятельности: технических консультантов, помощников, работников масс-медиа, а также зрителей, перестояющих являться таковыми и переходящих (подчас вынужденно или неосознанно) в разряд участников творческого процесса. Но и любой партиципаторный проект на одном или нескольких своих этапах по необходимости задействует форму перформанса. Это не значит, что перформансная составляющая в партиципаторном искусстве всегда является доминантной – в исследовательских проектах она может быть менее проявлена, чем в аффирмативных, – но так или иначе ставка на процессуальность, исполнение своих социальных ролей в том или ином контексте, коллективное живое взаимодействие являются неотъемлемыми частями партиципаторного искусства.

Нашей гипотезой будет совмещение двух взаимонакладывающихся концепций – эстетического перформанса и партиципаторного искусства – в понятии «коллективного перформанса», который не только не имеет собственного эстетического медиа (выступает как интермедиа), но и преодолевает границы эстетической репрезентации как таковой, обнаруживая себя в качестве гетерогенного феномена – междисциплинарной единицы перформативной коммуникации в широком социокультурном контексте.

После всплеска первого авангарда и того, что выше мы обозначили как протоперформативные формы, выходящие вонне пространства эстетической репрезентации и экспериментирующие с вовлечением аудитории, наступает временной разрыв, когда все художественные провокации и коллективные постановки были скомпрометированы предельным цинизмом тоталитарных идеологий и трансформированы в сталинские парады физкультурников и нацистские военные демонстрации. Перформанс как коллективное символическое действие заново обретает себя в неоавангардных движениях 60-70-х, в 90-е годы все более утрачивает свой изначальный политизированный, или контрпубличный, потенциал и становится – в форме «эстетики взаимоотношений» и создаваемых в ее рамках партиципаторных проектов – повседневной институциональной практикой современного искусства. Всевозрастающее число коллективных арт-практик повлекло за собой создание целого ряда разных концепций в критике и теории искусства: «новое публичное искусство» (Кристиан Краванья), «социально-ангажированное искусство» (*socially-engaged art*, Жак Рансьер), «коллаборативное искусство» и «диалогическое искусство» (*collaborative art, dialogic art*, Грант Кестер), «пограничное искусство» (*littoral art*, Брюс Барбер), «интервенционистское искусство» (*interventionist art*, Грегори Шолетт) и др.

С другой стороны, такая актуализация запроса на коллективность и коммуникацию в искусстве совпала с практически завершенным в начале 90-х гг. переходом ведущих мировых экономик к пост-фордистскому (постиндустриальному) типу производства и крушением советского блока, окончательно похоронившего

под собой надежды на альтернативную неолиберальному капитализму модель общества. Теоретики итальянского пост-операизма (Пауло Вирно, Маурицио Лаззарато) и левые социальные философы (Андре Горц) за три последних десятилетия вполне спрогнозировали и описали характерные черты этой новой гегемонии нематериального труда. Такой труд, называемый еще креативным или даже аффирмативным трудом, заключается в постоянном воспроизводстве общественных отношений и основан на культе свободной (непостоянной) занятости, превращающей бывшего наемного работника в автономного самопредпринимателя. Это превращение предполагало постоянное исполнение субъектом публичных ролей, коммуникацию, языковые навыки, импровизацию, вовлеченность в процесс и т.д. От работника нового типа теперь требовалось не только создавать «продаваемые» продукты, но и самому являться аффирмативным их репрезентантом, задействуя все свои человеческие качества и способности, эмоции и чувства, выходящие далеко за узкие профессиональные рамки.

Идеальной ролевой моделью нового гибкого креативного работника становится художник, труд и образ жизни которого еще с конца XIX века являлся контрарным по отношению к нарастающей стандартизации и серийности производственных и общественных отношений. Ядром и протоформой сегодняшних креативных отраслей становится «Культуриндустрия», критикуемая еще теоретиками Франкфуртской школы как «фабрика души», рефрен которой – эконометрия чувств и эмоций [3, с. 64]. Сегодня такие «фабрики души» стали универсальными институтами креативного производства. Креативная функция включилась в биополитическое воспроизводство самих общественных отношений. На месте старых заводов и доков возникли арт-кластеры, дизайнерские ритейл-стрит и центры современного искусства. Художница и теоретик Хито Штайерль называет эти новые средства производства когнитивного капитализма «социальными фабриками», где «эксцентричность, интимность и прочие неофициальные формы творчества» перепутываются «в туманной зоне гиперпроизводства» [12]. Отсюда и менеджмент креативного производства становится априори партиципаторным – технологией «создания “процессов субъективности” и управления ими» [7, с. 42]. Ведь «раз ограничивать субъективность исполнительскими задачами более невозможно, то необходимо, чтобы субъект в сферах управления, коммуникации и креативности принял условия “производства ради производства”» [Там же]. Перформанс тогда обретает свое значение уже не только в качестве междисциплинарной формы искусства (*generic performance*), но и как принцип (вос)производства современных общественных отношений вообще (*General Performance*) [17].

Таким образом, этический, социально-ориентированный поворот в искусстве обозначает собой ответную реакцию на неолиберальную политику, активно проводимую в Европе и США, и приводит к проблематичному смешению двух разных дискурсов – искусства и креативности в форме бизнес-ориентированных моделей общественного дизайна. Но если партиципация и перформанс более не являются специфически эстетическими понятиями, то любая локализация проектов партиципаторного искусства по ведомству эстетики (будь то «эстетика взаимоотношений») также становится невозможна. К. Бишоп в своей книге «Искусственные ады: партиципаторное искусство и политика зрительства» [15], отталкиваясь от работ французского философа Ж. Рансьера, предлагает своеобразное решение этого парадокса через восстановление в правах эстетики. По Бишоп, нужно, прежде всего, «подчеркнуть эстетическое в смысле *aisthesis* – автономного режима восприятия, несводимого к логике, разуму и морали» [Ibidem, p. 18]. За искусством, говорит Бишоп, необходимо сохранить его критический и утопический потенциал, так как «художественная практика несет в себе элемент критического отрицания и способность поддерживать противоречие, которое невозможно разрешить количественно измеримыми императивами позитивистской экономики. Художники и произведения искусства могут действовать в пространстве антагонизма или отрицания общества, тогда как идеологический дискурс креативности сводит это напряжение к унифицированному контексту и инструментализирует его ради повышения прибылей» [Ibidem, p. 16].

Но Бишоп, как и более ранние западные критические теории авангарда и модернизма, учитывает только негативную сторону инструментализации авангардного искусства властью и капиталом (Т. Адорно), или ложное растворение в буржуазной жизненной практике (П. Бюргер). Конструктивный (жизнестроительный) элемент (который включал в себя, к примеру, левый раннесоветский авангард) с этой позиции защиты автономии искусства от посягательств государства и капитала и сегодня оказывается сознательно отброшен как потенциальный инструмент креативных бизнес-моделей, культурной политики и властных социо-техник.

Ниже в качестве одного из способов преодоления вышеуказанных противоречий современных коллективных арт-практик (автономия vs ангажированность) нами будет рассмотрена одна из таких «отброшенных» современной арт-критикой концепций – «интервенционистское искусство» (*interventionist art*). Интервенционизм как понятие был введен в теоретический обиход куратором Нато Томпсоном и художником и теоретиком Грегори Шолеттом (*Gregory Sholette*), в 2004 г. организовавшими в т.н. *Mass MoCA* (Массачусетском музее современного искусства) довольно радикальную в реалиях США того времени выставку «Интервенционисты» и выпустившими к ней одноименный каталог с подзаголовком «Учебник творческой деструкции повседневности» [20]. В своей статье, вошедшей в каталог, Г. Шолетт сравнивает современные коллективы интервенционистов с раннесоветскими конструктивистами и производственниками на экономическом и структурном уровне: «если конструктивисты и другие авангардные группировки развивали архитектурно-дизайнерские проектные концепции, направленные на рационализацию индустриального производства, которые затем распространялись на все сферы постреволюционного общества, <...> сегодняшние интервенционисты создают прагматические конструкции или креативные вторжения, призванные прерывать или затормаживать процессы почти глобальной гегемонии иррационального капиталистического производства» [19, p. 110]. Несмотря на историческую дистанцию и разницу производственных условий, Шолетт видит между советскими 20-ми и современностью двойное сходство: «актуальный контекст совершенно противоположен тому, что окружал советских художников, <...> но одновременно ему аналогичен, <...> так как

частные интересы капитала пронизывают сегодня все социальное устройство до такой же степени, до которой идеалы коллективизма наполняли советскую культуру» [10]. То есть видимое противоречие между рациональным конструированием советского авангарда и подрывным конструированием интервенционизма разрешается, по Шолетту, их общей прагматической направленностью (интервенционистская тенденция «включает в себя разработку и “выпуск в жизнь” различных объектов, акций, систем информации, которые, прежде всего, являются прагматически-тактическими в их социальных и политических интенциях. Художественные или эстетические категории для них откровенно второстепенны и занимают их лишь постольку поскольку» [Там же]) и ставкой на «идеологию коллективности» (если «модернизм в конечном счете всегда стремился к трансцендентальному» (создание нового коллектива или нового типа общества, технологических утопий либо, наоборот, их отторжение и прославление подсознания и примитивизма), «то современный коллективизм, напротив, объединен исключительно его обращением к коллективизму как таковому» [Там же]). Таким образом, интервенционизм, с одной стороны, делает нерелевантными модернистские категории новизны, эстетического вкуса, авторства и уникальности, а с другой – за интервенционистским коллективом стоит здоровый скептицизм по поводу самой групповой идентичности, так как он априори устроен по принципу «клеточной коллективной конструкции» и производит «солидарность через различие» [Там же].

Такое новое осмысление коллективности Г. Шолетт развивает в сборнике под совместной редакцией с историком искусства Блейком Стимсоном «Коллективизм после Модернизма: Искусство Социального Вображаемого после 1945 г.» [16]. Одно из программных утверждений сборника гласит, что «в мире, почти полностью подчиненном товарной форме и спектаклю в целом, единственным пространством для действия остается непосредственное взаимодействие с производительными силами» [Ibidem, p. 12]. Это «непосредственное взаимодействие» происходит в самых неожиданных местах и может принимать формы коллективных перформансов, акций или хепенингов, но, в отличие от акционизма и хепенинга, интервенционизм совершает подрыв на структурном уровне, выявляя таким образом экономические и социальные противоречия наличных институтов и производственных отношений. Процесс такой интервенции не простое вживание в тело институции, а само ее подвешивание, создание утопической (до поры до времени) альтернативы ей. Искусство интервенционизма как бы меняется местами с реальностью, становясь реальнее самой реальности, мимикрируя под нее в виде фиктивных масс-медиа и квазидиректорских структур, изнутри смещая устоявшиеся институциональные формы и остроя способы администрирования. На место перформанса как акта эстетической репрезентации становится коллективный перформанс как акт сопротивления, как единица контр-публичной коммуникации и вид культурной политики.

У Шолетта парадигмальными примерами такой культурной политики являются арт-активистские коллективные проекты, оперирующие в разных публичных средах и совершенно разными средствами. Так, американская группа “The Yes Men” («Соглашатели»), использующая тактику «культурного глушения» (*culture jamming*), или «партизанской семиотики», умело мимикрируя под настоящих политиков и топ-менеджеров креативных корпораций, задействует масс-медиа для шокирующих и разоблачающих заявлений [21]. Группа «Женщины на волнах» (*Women on Waves* (2001)) под руководством врача Ребекки Гомпертс (*Rebecca Gomperts*) переоборудовала небольшую мореходную шхуну в клинику, на борту которой в нейтральных водах (что позволяло группе находиться под юрисдикцией голландского законодательства) оказывала медицинскую помощь – от консультаций и рецептов на лекарства до нехирургического прерывания беременности – женщинам из стран, в которых аборты запрещены [22]. Канадская некоммерческая организация “Adbusters Media Foundation” – «глобальная сеть художников, активистов, писателей, шутников, студентов, преподавателей и предпринимателей, новые социальные движения информационного века» [13] – во время финансового кризиса 2011 г. предложила оккупировать Уолт-Стрит – главный бизнес-район Нью-Йорка, – создав первоначальную платформу для будущего движения “Occupy Wall Street”.

Художник и критик Евгений Фикс [11], прилагая концепцию «конструктивного интервенционизма» к постсоветскому контексту, видит большое значение интервенциональных практик именно для сегодняшних российских условий, где поле для критического высказывания предельно сужено и любая открытая конфронтация с властью и капиталом приводит к маргинализации и даже криминализации. Сегодняшние интервенционисты, пишет Фикс, «не имеют своей целью изменить общество, как это пытались сделать в свое время конструктивисты-продуктивисты, но в пределах отдельного локального проекта интервенционисты производят актуальные инструменты, с помощью которых сообщества и отдельные индивидуумы могут эффективно вести диалог с большими властными нарративами» [Там же, с. 35-37]. Таким образом, эти новые «активисты нерасчлененного бытия <...> выводят критическую практику из тупика деконструкции и имплантируют ее в тело больших властных нарративов. Конструктивизм-продуктивизм сегодняшнего дня отвергает Утопию первого авангарда, реализует, однако, на практике утопии 2000-х» [Там же].

В России подобные микро-утопии – нызовые самоорганизованные коллективы, выступающие агентами контрпубличности, – функционируют в основном пока буквально на микро-уровне «малых дел», но в последнее время их деятельность принимает все большее разнообразие форм и практик – от самба-бэндов и театральных кружков до экологических и ЛГБТ-движений, от анархистских уличных кухонь и швейных кооперативов до феминистских библиотек и независимых домов культуры.

Ниже мы приведем несколько самых характерных, на наш взгляд, примеров конструктивного интервенционизма в России, возникших в последние полторы декады.

“Partizaning” – подрывные урбанисты-перепланировщики, работающие на стыке уличного искусства и общественной деятельности, осуществляющие «несанкционированные интервенции в городскую или медиа среду, ориентированные на трансляцию нового бескомпромиссного видения будущего» [18].

«Монстрация» – ежегодная первомайская акция в форме демонстрации, впервые проведенная в Новосибирске и распространившаяся с разной степенью массовости также по другим городам России. «Монстрация как форма публич-арта располагается в пространстве между художественной деятельностью, социальной активностью и политическим жестом. Подвергая сомнению и травестируя “серьезные” политические демонстрации, Монстрация является отчетливым протестом против отсутствия публичной политики в стране, она не просто маркирует границы гражданских свобод, но и раздвигает эти границы, становясь школой солидарности, творческой активности и гражданской свободы» [9].

Московская платформа городских инициатив «Делай Сам», запустившая в 2016 г. свой собственный Дом Культуры, призванный стать базой для «низовых» инициатив и пространством «для взаимодействия и прямой передачи опыта представителей различных практик – исследовательских, активистских, художественных, повседневных, – нацеленных на изучение и улучшение среды города» [5].

Дом Культуры Розы, открывшийся в Петербурге в 2015 г. и ставший местом притяжения всевозможных арт-активистских практик и проектов. В ДК Розы на регулярной основе работает Школа Вовлеченного Искусства «Что Делать», швейный кооператив «Швемы», проходят семинары нового профсоюза IT работников и профсоюза «Учитель», репетиции театральных кружков и самба-бэндов, детские утренники, а также функционирует библиотека со свободным доступом к литературе [6].

МедиаУдар – международное сообщество и ежегодный фестиваль, «направленные на изучение, артикуляцию, документацию, поддержку и развитие активистского искусства» и включающие «художественные проекты в реальные социально-политические практики, такие, как участие в кампаниях по защите прав меньшинств, за освобождение политических заключенных, защиту окружающей среды, развитие системы альтернативного здравоохранения, борьбу с цензурой и диффамацией по отношению к деятелям культуры и др.» [8].

В качестве предварительных выводов мы можем предположить, что конструктивный интервенционизм является, таким образом, не только актуальной формой современного «коллективного перформанса», выходящего за рамки простого вовлечения и соучастия зрителей в производство отношений, но и коллективным конструированием общего (контр-публичного) пространства. Учреждая местом перформанса улицы, площади, супермаркеты, дома культуры, эко-коммуны, социальные сети, интервенционисты совершают своего рода серию топологических и медиальных микрореволюций. Интервенционные перформансы своей активностью олицетворяют общую тенденцию к переходу от креативного к когнитивному (умному) городу как заповеднику неутилитарного мышления, когда само понятие производства преодолевает свою сугубо экономическую логику и станет олицетворением творчества и заботы о будущем.

#### Список литературы

1. **Бишоп К.** Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. 2005. № 58/59. С. 33-38.
2. **Буррио Н.** Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 1999. № 28/29. С. 33-39.
3. **Вирно П.** Грамматика множества: к анализу форм современной жизни / пер. с ит. А. Петровой; под ред. А. Пензина. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 176 с.
4. **Голдберг Р.** Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
5. **Делай сам. Платформа городских инициатив** [Электронный ресурс]. URL: <http://delaisam.org/> (дата обращения: 13.07.2016).
6. **ДК РОЗЫ (Дом Культуры Розы)** [Электронный ресурс]. URL: [https://chtodelat.org/category/ar\\_8/?lang=ru](https://chtodelat.org/category/ar_8/?lang=ru) (дата обращения: 14.07.2016).
7. **Лаззарато М.** Нематериальный труд [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2008. № 69. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/nmtrln-trd/> (дата обращения: 07.08.2016).
8. **МедиаУдар** [Электронный ресурс]. URL: <http://mediaудар.net/> (дата обращения: 12.07.2016).
9. **Монстрация-2010** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ncca.ru/innovation/shortlistitem.jsp?slid=69&contest=6&nom=4> (дата обращения: 12.07.2016).
10. **Сорокина Е.** От модернизма к интервенционизму: «темная материя» для светлого будущего [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2006. № 61/62. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/temnaya-materiya/> (дата обращения: 17.09.2016).
11. **Фикс Е.** Эстетика интервенционизма // Художественный журнал. 2008. № 67/68. С. 35-37.
12. **Штайерль Х.** Является ли музей фабрикой? [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2011. № 79/80. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/museum-factory/> (дата обращения: 12.05.2016).
13. **Adbusters** [Электронный ресурс]. URL: <https://www.adbusters.org/> (дата обращения: 13.06.2016).
14. **Bishop C.** Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. № 110. P. 51-79.
15. **Bishop C.** Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. L.: Verso, 2012. 382 p.
16. **Collectivism after Modernism: the Art of Social Imagination after 1945** / ed. by B. Stimson and G. Sholette. L. – Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007. 312 p.
17. **Lütticken S.** General Performance [Электронный ресурс] // E-flux Journal. 2012. № 31 (January). URL: <http://www.e-flux.com/journal/general-performance/> (дата обращения: 10.06.2016).
18. **Partizaning. Participatory Urban Replanning** [Электронный ресурс]. URL: <http://eng.partizaning.org/> (дата обращения: 12.07.2016).
19. **Sholette G.** Interventionism and the Historical Uncanny // The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life / ed. by N. Thompson, G. Sholette. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. P. 109-114.
20. **The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life** / ed. by N. Thompson, G. Sholette. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. 134 p.
21. **The Yes Lab** [Электронный ресурс]. URL: <http://yeslab.org/> (дата обращения: 13.06.2016).
22. **Women on Waves** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.womenonwaves.org/> (дата обращения: 13.06.2016).

## COLLECTIVE PERFORMANCES: FROM PARTICIPATION TO SOCIAL LIFE PRODUCTION

**Osminkin Roman Sergeevich**  
*Russian Institute of Art History in Saint Petersburg*  
osminkin@gmail.com

Contemporary art has lowered pathos of historical avant-garde on the world reconstruction and limited the field of its “direct action” to happenings, actions, performances, flash mobs, re-enactments, included researches and pedagogical projects. New art collectives, using the strategy of counter-publicity and forms of “constructive intervention”, tend not to dissolve art in life, but on the contrary, make it an agent of social changes no longer mediated by art-institutional representation.

*Key words and phrases:* early Soviet avant-garde; socially engaged art; happening; collective performance; participatory art; K. Bishop; interventional art; G. Sholette.

УДК 330.83

**Исторические науки и археология**

*Статья раскрывает исторические аспекты взаимодействия купцов из Персии с астраханскими таможенными властями в первой половине XIX века, когда российское правительство стремилось к созданию режима благоприятствования для всех агентов российско-азиатской торговли как средства продвижения товаров российского производства на восточных рынках. В этой связи большой интерес представляет астраханское направление, которое на протяжении столетий являлось ведущим в торговле с Персией, а в рассматриваемый период стало одним из приоритетных, в контексте расширения границ Российской империи в Закавказье.*

*Ключевые слова и фразы:* персидское купечество; внешняя торговля; таможня; торговая политика; подданство.

**Пирова Рена Низамиевна**, к.и.н.

*Дагестанский государственный университет народного хозяйства*  
pirova1969@mail.ru

**ПЕРСИДСКОЕ КУПЕЧЕСТВО И АСТРАХАНСКАЯ ТАМОЖНЯ  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА**

В первой половине XIX века Астрахань являлась центром русско-азиатской торговли, складочным местом для товаров, идущих из Средней Азии и Ирана. Через Астраханскую таможню и карантин, приписанные к ней, в период навигации (с марта по ноябрь каждого года) привозили товары армянские, персидские, среднеазиатские и русские купцы. Так, например, по запросу начальника Астраханской портовой таможни только в одном 1824 г. астраханская гражданская полиция выдала около 1500 паспортов бухарским, хивинским, персидским и русским купцам, приезжавшим для торговли в Астрахань [11, с. 210].

Среди торговцев, осуществлявших взаимодействие с территориями и странами, прилегающими к Каспийскому морю, особенно большой вес и значение имели купцы-персияне, как принявшие подданство России, так и оставшиеся подданными шаха. Несмотря на то, что купцы эти были этнические азербайджанцы, в официальных документах их было принято называть персами, данной терминологии будем придерживаться и мы. Дело в том, что для российских чиновников в рассматриваемый период значимыми были не этнические корни торговавших, а подданнические отношения. Поэтому азербайджанцы – подданные иранского шаха – автоматически становились «персами». Точно так же, после того как Закавказье станет неоспоримой составной частью Российской империи, азербайджанцев станут называть закавказскими татарами (в силу близости тюркских языков и конфессиональной принадлежности).

Персы (в первую очередь, этнические азербайджанцы) в качестве торговцев появились в Астрахани в XVIII столетии, а в начале XIX, сразу вслед за падением «значительных торговых домов хивинцев и индийцев здесь, овладели торговлей ее вместе с армянами» [12, с. 57]. Зная языки, нравы и обычаи Востока, персияне стали главными посредниками «в передаче произведений земель, их окружающих» в Астрахани [15, с. 107-108].

Осуществляя внешнеторговые операции, они использовали рекомендательные письма и «охранительные грамоты» высокопоставленных лиц, личные знакомства, проверенные связи со своими иностранными контрагентами и т.д. [10, с. 104]. Из-за опасения открыто вести свои дела, они не делали больших товарных запасов, старались как можно скорее обернуть капитал и получить быструю прибыль.

Тем не менее с каждым годом количество персидских купцов в Астрахани увеличивалось. Например, в 1825 г. из 10 купцов 1 и 2 гильдии, торговавших с границей, персами называли себя 4 [7, д. 3136, л. 44 – 58 об.]. В следующем, 1826 г., из 14 гильдейских купцов персов уже было 7 [6, д. 48, л. 45-62].

От продажи русских товаров в Персии персидские купцы получали заметную выгоду. Они сбывали получаемые ими от русских купцов товары по покупной их цене, а барыш старались получить от «вымененных на оные товары, которые, привозя к нашим купцам, сдают им с повышением первоначальной цены» [1, д. 11, л. 299 об. – 300], нередко получая от этих двух оборотов почти рубль на рубль прибыли [13, с. 246]. Тем более что весьма часто персияне вели отнюдь не добросовестную торговлю: «...нарушение прав торговых и в высшей степени замечается относительно торгующих в Астрахани и через оную персиян» [1, д. 216, л. 1 – 1 об.].