



Светлана Кондратьева

бакалавр филологии, выпускница магистерской программы ЕГУ «Развитие культурного наследия». Исследует экспериментальные подходы к изучению и развитию наследия, особенно в сфере креативных практик. Сокуратор арт-исследования «Город как высказывание. Басманный палимпсест», автор лаборатории «Наследие как перформанс».

Фото Анны Тарабуриной

От молчаливого присутствия к главным ролям Креативные практики работы с наследием как стратегия соучастия

Светлана Кондратьева

From Silent Presence to Leading Roles Creative Heritage Practices as a Strategy for Participation

The article of EHU's graduate Mgr. Svetlana Kondratyeva examines site-specific creative participatory practices of working with cultural heritage. While the given approach is highly praised by the leading heritage experts nowadays and examples of corresponding projects gives us a great portion of inspiration, the real attempts of its implementation are very difficult. However, they can be really successful if used as a research or creative tool. The article is a part of MA thesis, defended in EHU in 2021 and based on the author's own research and creative project, implemented in Moscow.

Креативные практики в последние несколько десятилетий стали востребованным инструментом развития наследия. Об этом можно судить по содержанию крупных европейских программ, поддерживающих культуру, таких как Creative Europe для стран ЕС и Culture&Creativity для стран Восточного партнерства. С 2015 года в странах Западной Европы действует проект «Dancing Museums», объединяющий европейские танцевальные организации и всемирно известные музеи. Его цель – «использовать физическое движение не как перформанс, а как инструмент интерпретации и понимания культуры особым способом, помогающим трансформировать отношения между посетителем и выставкой» [8]. В Литве существует аналогичный проект «Танец плюс город» (Šokis plius miestas), посвященный танцевальной интерпретации архитектурного наследия советского модернизма [9].

При этом внутри описываемой тенденции все чаще появляются примеры использования креативных практик в качестве инструмента участия, то есть включения отдельных пользователей или сообществ в процесс творчества. Участники таких проектов чаще всего не являются профессиональными творцами. Эти инициативы вписываются в более широкую рамку participatory форматов.

Исследователи видят в них альтернативу авторитарному дискурсу наследия. Лора Джейн Смит рассматривает наследие не столько как вещи или места, сколько как отношения и эмоции, возникающие вокруг них. Она считает наследие «эмоционально заряженным актом, или [...] практикой перформативного использования прошлого для создания смысла в настоящем и для настоящего» [15, 29–34]. При этом посетители мест наследия не являются пассивной аудиторией для кураторских интерпретаций. Правильнее говорить о партнерстве между посетителями и организаторами в создании новых смыслов [16, 4]. Музейный исследователь Нуала Морс видит в участии способ демократизации музея, ответ на запрос работать с сообществами и вариант социальной заботы [12, 29–65]. Даже альтернативное определение понятия «музей», предложенное Международным советом музеев в 2019, при всей его дискуссионности, также смещает акценты с музейных коллекций на взаимодействие с сообществами, инклюзию и полифонию мнений [10].

В качестве конкретных форматов креативных процессов и мероприятий, включающих посетителей, довольно часто используют так называемые перформативные жанры: спектакли, аудио-променады в наушниках, иммерсивные программы, перформанс и танец. Они оказываются удобными в силу самой своей модели взаимодействия между исполнителями и зрителями. По словам театрального исследователя Эрики Фишер-Лихте, зрители воспринимаются в перформативных жанрах

как партнеры по игре, чье физическое присутствие, реакции, восприятие формируют спектакль наравне с действиями актеров. Она также отмечает, что «творческое участие зрителя понимается не только как работа воображения [...] а скорее как процесс, в котором участвует все тело: восприятие осуществляется не только на зрительном и слуховом уровне, но и на «телесно-чувственном» [6, 63].

Процитированные строки относятся к театру и перформансу, и в данной статье в качестве примеров будут приводиться именно они. Однако стоит отметить, что подобные тенденции можно встретить и в других жанрах, связанных с культурой и творчеством.

Описываемые явления чаще всего сначала появлялись в Западной Европе, а затем перенялись в Восточной. Но все же будет неверным считать, что при заимствовании практик происходит их простое копирование. Наоборот, в силу особенностей исторического развития региона и специфики его социальной и культурной сферы местные participatory инициативы существенно отличаются и от Запада, и между самими странами региона [1; 2; 3]. Это является дополнительным поводом исследовать локальные примеры и описывать существующие кейсы, в том числе в рамках данной статьи.

Статья посвящена креативным participatory практикам, используемым как инструмент работы с наследием. Специфика этого инструмента будет рассмотрена на примерах театра, перформанса и танца, созданных в нетеатральных пространствах. В частности, будут показаны возможности работы с пространством и создания ситуаций, объединяющих исторические события и состояние «здесь и сейчас», а также располагающих зрителей к рефлексии. Работа со зрителями через творчество помогает присваивать место и находить индивидуальные смыслы, связанные с ним. В качестве примеров я буду опираться на опыт стран постсоциалистической Европы, а также на собственный опыт курирования

арт-лаборатории, посвященной историческому району Москвы, и созданию перформативной работы совместно с участниками-любителями.

Сайт-специфичные практики:
место как архив и перформативная работа с прошлым

Сайт-специфичными называют те спектакли, танцы или перформансы, которые происходят не в специальных помещениях – театрах или культурных центрах, а в местах, для них изначально не предназначенных. Это может быть улица, общественный транспорт, больница, коридор, заброшенный дом, квартира, библиотека и т. д. Во время создания таких произведений происходит глубокая и внимательная работа с конкретным местом, в которой используются его физические реалии, история, особенности повседневной жизни и другие уникальные характеристики. В идеале сайт-специфичное произведение не может существовать в другой локации без потери смысла, ведь место в нем – практически действующее лицо.

Литовская исследовательница Рута Мажейкене говорит, что художник, делающий сайт-специфичную работу о прошлом, «неизбежно должен превратиться в историка, собирающего достоверные данные, анализирующего материальное и нематериальное наследие социокультурного ландшафта». Пространство перформанса видится ей как «дискурс, содержащий множество культурных, социальных и исторических слоев и открытый для разнообразных художественных прочтений» [11].

Действительно, художник, по сути, предлагает зрителям архив знаний о месте, проявленный через перформативные практики. Примером может быть спектакль *Pro Memoria sv. СТЕРОНО*, 7, созданный в 1995 году. Его авторов заинтересовал дом в

центре Вильнюса, настолько разрушенный, что даже вызывал ассоциации со шрамом на лице города. Они решили выяснить его историю. Оказалось, что это место прошло путь от зажиточного района до еврейского гетто, было и конным двором, и жилым домом, и школой. Нынешние жители района говорили на четырех языках и хранили воспоминания о доме. Создатели спектакля собрали материал и нашли способы «оживить» их рассказы (например, показать эпизод из воспоминаний о свадьбе) либо создали метафоры, чтобы через них рассказать о прошлом (страницы школьных учебников, которые могли тут читаться, зажженные свечи и еврейская музыка). Некоторые роли в спектакле играли сами местные жители.

Другая важная особенность сайт-специфичных работ – балансирование между прошлым и моментом «здесь и сейчас». Этот прием можно рассмотреть на другой, более современной работе *Наполнитель (GLAISTAS)*, созданной в 2019 году в жанре спектакля-променада и также посвященной бывшему вильнюсскому гетто. Несмотря на жанр, в спектакле нет актеров. Действующими лицами считаются сами зрители, а сам формат можно считать очередным способом исследовать город через прогулку. В его основе – перемещение участников от одной точки к другой с короткими остановками. По этим характеристикам жанр близок к экскурсии, а отличает его от экскурсии отсутствие гида или другого присутствующего на маршруте человека – носителя знаний и информации. Группе может помогать ориентироваться и идти по маршруту модератор или актер, но он даже не имеет права говорить с участниками. Это помогающая, часто деперсонализированная фигура. Вся информация и инструкции участники получают с помощью наушников, через которые транслируется специально записанный трек.

В *Наполнителе* участники слышали в наушниках голоса людей, живших когда-то в



гетто (на момент создания спектакля все они находились в Израиле). Бывшие жители вели участников по улицам города, заводили во дворы, на лестничные клетки домов и рассказывали о своей жизни, городе и тяжелых событиях, связанных с Холокостом. Спектакль дал возможность зафиксировать устную речь носителей памяти и сделать ее доступной для аудитории именно в том месте, где происходили события. По сути, временно вернуть эту память в город. Но при этом авторы не стремились воссоздать псевдо-аутентичное пространство города времен гетто (что сделать невозможно!). Напротив, они честно показали, как мало осталось от большой еврейской общины, ее культуры и наследия, от тех, кто жил в городе и формировал его всего 70–80 лет назад [17].

Таким образом, люди слушали рассказы о прошлом и представляли услышанное на фоне города в состоянии «здесь и сейчас», с

машинами, прохожими, велосипедистами, музыкой из кофеен на первых этажах и т. п. Это побуждало их проводить параллели и сравнивать услышанное с современностью, задавать определенные вопросы, а не «нырять» в историю и потом выходить в современный город, разделяя прошлое и настоящее, как произошло бы в случае классического театрального представления со сценой и декорациями.

Данный эффект представляется наиболее важной чертой описываемых практик. Также довольно часто их авторы – специально или непреднамеренно – затрагивают социальную проблематику, и в этом случае улица может оказаться более полифоничным и открытым пространством, чем стены музея [18]. Именно в таком пространстве авторы работ выстраивают отношения со зрителями. Ниже будет показано, по каким сценариям может идти такая работа и какие эффекты иметь.

Звуковые впечатления GLAISTAS
Фото Modestas Endriuška

Модели соучастия: от активного
«зрительствования» до авторства

Говоря о соучастии в перформативных работах, стоит помнить об описанном в начале статьи базовом принципе восприятия зрителя как соавтора собственного опыта и впечатлений. А для более детального описания приемов и целей партиципации можно воспользоваться классификацией, предложенной Ниной Саймон, куратором и экспертом в области организации взаимодействия музеев с публикой. В книге *ПАРТИЦИПАТОРНЫЙ МУЗЕЙ* [4] она описывает три основных модели соучастия:

1) *собирательство* – посетителям предлагается привносить строго определенные объекты, действия и идеи, например, оставить отзыв или воспоминание;

2) *сотрудничество* – людям предлагается выступить в роли активных партнеров в деятельности учреждения, например, проголозовать за фотографии, которые окажутся на выставке;

3) *сотворчество* – посетители с самого начала работают совместно с представителями музея, придумывая программу, экспонат или даже определяя цели выставки.

Также Саймон упоминает четвертую, гостевую модель, в которой учреждение передает ряд своих помещений и/или ресурсов под нужды программ, разработанных и осуществляемых любительскими группами или случайными посетителями.

В соответствии с этой моделью работу со свидетелями гетто в Наполнителе можно отнести к собирательству, а приглашение местных жителей сыграть в спектакле – к сотрудничеству. К сотворчеству может быть отнесен пример из польского города Сейны, описанный исследовательницей Холокоста Дианой И. Попеску. Спектакль *Хроники Сейн* (*KRONIKI SEJNEŃSKIE*) был создан фондом «Пограничье» [*Ośrodek Pogranicze*] в 1999 году в здании бывшей синагоги, занимаемой тогда этой организацией. В нем участники-

любители не только получали роли, но и влияли на сюжет. Работа создавалась для того, чтобы, с одной стороны, актуализировать многогранное прошлое города, связанного с как минимум тремя культурами: польской, литовской и еврейской. А, с другой стороны, дать молодым людям, живущим здесь сейчас, возможность совместно создать новый нарратив, не разъединяющий, а объединяющий их и прошлое. Участников попросили поговорить со своими родителями, бабушками и дедушками и из рассказанных историй, а также фольклорных песен, танцев и сказок создали сюжет. Центральным физическим элементом спектакля была модель довоенного города, вокруг которой выступали участники, в том числе рассказывая истории собственных семей.

Попеску считает, что этот перформанс имел терапевтический эффект, так как за счет своей концепции подчеркнул совместное владение непростым прошлым и бросил вызов еврейско-польскому «столкновению мартирологических воспоминаний». Также исследовательница предполагает, что перформативная модель взаимодействия, предполагающая приглашение непрофессионалов к участию в работе с памятью, подкрепляет мотивацию сохранять память живой. Она может привносить как критическую, так и моральную повестку, например привести к более сложному пониманию истории [13, 23–24].

Арт-исследование Басманного района:
проверка на открытость и опыт
присвоения места через творчество

В 2020 году у меня появилась возможность не только исследовать теоретические стороны описываемого подхода, но и проверить его на практике в качестве куратора арт-исследования одного из исторических районов Москвы и автора собственной творческой



работы в рамках этого исследования. Проект Город как высказывание. БАСМАННЫЙ ПАЛИМПСЕСТ, посвященный созданию комплексного портрета места, проводился Музеем Басманного района, открытым в 2016 году в качестве НКО и позиционирующим себя как уникальный проект основания музея под открытым небом силами местного сообщества. Данный акцент позволил мне быть очень открытой при подборе участников исследования.

Во-первых, мы объединили художников, родившихся в Басманном, и тех, кто только знакомился с ним.

Во-вторых, следуя идее полисенсорного подхода к наследию [14], мы решили работать с территорией через разные медиумы: саунд-арт, танец и движение, фото, скетчи, инсталляции и т. д.

В-третьих, в исследовании участвовали как профессиональные художники, так и любители. Среди них были представители и со-

временного искусства, и более «классических» жанров. Такое решение вряд ли поддержали бы институции, связанные с искусством. Но так как мы делали это от лица городского музея, созданного силами сообщества, мы решили, что высказаться имеют право не только признанные профессионалы.

К сожалению, на деле эта идея принесла массу сложностей. Некоторые профессиональные художники не были рады видеть на итоговой выставке свои работы рядом с любительскими. Также оказалось крайне сложно гармонично объединить 19 итоговых проектов, выполненных в разных жанрах и на разном профессиональном уровне. Руководители партнерского музейного центра (у Музея Басманного района нет своего здания) сказали, что готовы предоставить нам место только в том случае, если мы будем называться не выставкой, а исследовательско-выставочным проектом. Возможно, это можно воспринимать как ошибку нашей команды и

Арт-исследование Басманного района «Город как высказывание. Басманный палимпсест». Проект «Страницы улиц», раскрывающий взаимоотношения людей и города через танец

результат очень скромного бюджета. А может, дело в том, что сами музеи, даже если они посвящены городу и позиционируют себя как исследовательское место (как было с нашими партнерами), все равно ждут «красивых», профессиональных и сильных работ. Да и публика привыкла видеть в музее мастеров и экспертов, а не самих себя.

Если же говорить об итоговых работах художников и методах их создания, часть из них подразумевала взаимодействие с горожанами. Саунд-артистка Елизавета Труханова попросила жителей собрать для нее звуки района, а портниха Женя Яуза сделала текстильное панно из ненужной одежды местных жителей [7].

Моя собственная работа тоже была основана на участии. Я пригласила людей, увлекающихся танцем и городом, создать сайт-специфичные танцевальные зарисовки о районе и разработала приемы, призванные помочь им в творческом процессе. Например, мы приходили в определенное место, и я просила участников обозначить свои «точки интересов» по каждому из органов чувств. Какие формы, звуки, цвета их привлекают, с чем хочется взаимодействовать. Затем комментировала их выбор, приближаясь к роли экскурсовода. После этого мы выполняли упражнения, позволяющие «обжиться» в локации и воспринять ее через движение. Также иногда мы обсуждали, с чем это место ассоциируется у участников. Эти наблюдения становились материалом для их танцев, а танцы – материалом для видео-ролика Страницы улиц [5].

В этом индивидуальном проекте содержался ряд сложностей. Даже при том, что я сама предложила горизонтальную модель участия, в процессе работы мне не всегда лег-

ко было воздерживаться от советов, как именно следует работать с пространством. Также я задавалась вопросом, насколько красивым и интересным получится итоговый ролик, что тоже является не совсем верным акцентом в партиципаторных проектах. Еще один тезис, реализовать который на практике оказалось сложнее, чем в теории – демократичность и полифоничность публичных пространств. Мне приходилось учитывать некоторый риск того, что танцы участников могут принять за хулиганство или провокацию, поэтому я старалась работать с ними в тихих дворах, а не на открытых площадках.

Однако положительные результаты все равно оказались вдохновляющими. Например, я заметила, что даже когда несколько участников работали на маленьком пространстве одновременно, их интерпретации и прочтения места все равно были абсолютно разными. Это наблюдение показывает, насколько по-разному люди отвечают на вопросы о ценности места и точках своего интереса. Также важно, что ответы на эти вопросы участники формулировали не через анкетирование, глубинное интервью или формализованный опрос, а через решение творческой задачи. Другое интересное наблюдение дал анализ обратной связи. Оказалось, что самым ценным и запоминающимся для участников были не места сами по себе, а процесс их освоения (по сути – присвоения!). Типичные формулировки звучали так: «объект становится более родным, вызывает эмоции», «оставляешь здесь часть себя», «было ценно прожить историю», «когда по-взаимодействуешь с пространством, когда ты проживешь, прочувствуешь, то становишься частью этого, и уже сложно остаться равнодушным».

Арт-исследование Басманного района «Город как высказывание. Басманный палимпсест»
Проект «Страницы улиц»

Выводы

Даже те немногие примеры, описанные в данной статье, демонстрируют разнообразие задач, решаемых с помощью креативных participatory практик. Они хотя бы временно могут вернуть память в городскую среду, даже если сообщество ее носителей оттуда уже исчезло. Эти практики могут выступать как триггер и поднимать неудобные темы либо, наоборот, стать терапией. Могут помочь выяснить отношение к месту или теме, не задавая при этом прямых вопросов. С помощью них можно раскрывать драматургию пространства, а также искать метафоры и символы, которые впоследствии продолжают работать на образ места. Во многих из этих задач художник будет дополнять труд историка, особенно если они работают бок о бок, например, в случае сотрудничества режиссера с музеем.

Впрочем, чтобы эффективно использовать эти практики, их участникам и инициаторам может потребоваться перестроить собственную оптику. Например, начать ставить на первое место не качество получившейся работы, а качество контакта и взаимодействия с людьми, ее создающими. Ведь процессы, происходящие с наследием, такие как мемориальный бум или экономика опыта, смещают акцент с молчаливого присутствия в музее или другом месте наследия на потребность испытывать в этом месте эмоции и деятельно проживать новый опыт. Этот процесс может быть непредсказуемым и для посетителей, и для институции, но именно поэтому в нем есть большой потенциал для переосмысления, работы с кризисами и поиска новых путей развития.

Еще одна существенная особенность соучастующих творческих практик заключается в их позиционировании. Очень часто при первых опытах в них видят способ развлечь публику или заработать, а также увеличить посещаемость места. И, не достигнув этих целей, испытывают разочарование. Ведь описанные работы редко окупаются (поэтому часто создаются на гранты или в качестве символических жестов), не рассчитаны «на поток» и не всегда приносят только положительные впечатления. Безусловно, этот необычный жанр может повысить популярность места или привлечь новую аудиторию. Но все же, инициируя создание спектакля или перформанса о наследии, гораздо эффективнее смотреть на него как на исследование и относиться соответствующим образом как к процессу, так и к результатам.



Использованная литература

- [1] Демехина Д. 5 книг о том, как развивался перформанс в Восточной Европе // Горький Медиа, <https://gorky.media/books-collection/5-knig-o-tom-kak-razvivalsya-performans-v-vostochnoj-evrope/?fbclid=IwAR2AQ6GJZb0qxM7Wb3qkoBCnCESIjhl-yYbRdz9XZnGY-kueKGEhYo7WGS0> (5.08.2021).
- [2] Дискуссия «Память в городе: Культура участия» (7.06.2017) // Youtube-канал Библиотека Достоевского, <https://www.youtube.com/watch?v=9PjnxUSgs48> (5.08.2021).
- [3] Мизиано В. Чудо или недоразумение // Чудо или недоразумение: социально вовлеченное искусство в странах сети Арт Проспект. Нью-Йорк, Санкт-Петербург: CEC ArtsLink, 2019. С. 9–12.
- [4] Саймон, Нина. Партиципаторный музей. Москва: Ад Маргинем, 2017. 368 с.
- [5] Страницы улиц. Город, танец и любовь (13.02.2021) // Youtube-канал Svetlana Kondratyeva, https://www.youtube.com/watch?v=4X2LvYHR5Uw&ab_channel=SvetlanaKondratyeva (28.02.2021).
- [6] Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», Издательство «Канон+», 2015. 376 с.
- [7] Выставка «Читая город Арт-Басмания» (2020) // <http://artbasmania.tilda.ws/> (5.08.2021).
- [8] Creative Europe: rediscovering our cultural heritage. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2018. 40 p.
- [9] Dance your way through Lithuania's socialist modernist buildings (19.04.2021) // The Calvert Journal, <https://www.calvertjournal.com/articles/show/12697/lithuania-socialist-modernist-architecture-dance> (2.08.2021).
- [10] ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote (25.07.2019) // International Councils of museums, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (2.08.2021).
- [11] Mazeikiene R. Animating Genius Loci: Historical Memory and Site-Specific Performance // Art History and Criticism, № 6, 2010. P. 88–93.
- [12] Morse, Nuala. The Museum as a Space of Social Care. New York: Routledge, 2020. 224 p.
- [13] Popescu D. I. The aesthetics and ethics of performative Holocaust memory in Poland // Nordisk judaistik. Scandinavian Jewish Studies, № 28(1), 2017, P. 22–37.
- [14] Sather-Wagstaff J. Making polysense of the world: affect, memory, heritage // Tolia-Kelly D., Waterton E. and Watson S. (ed.), Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures. London: Routledge, 2017. P. 12–30.
- [15] Smith, Laurajane. The uses of heritage. Oxford: Routledge, 2006. 368 p.