



**The Garage Journal:  
Studies in Art,  
Museums & Culture**

## **Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях**

Светлана Кондратьева  
Независимая исследовательница, Москва

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Кондратьева С (2021) Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 131–157. DOI: 10.35074/GJ.2021.82.48.008

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.82.48.008>

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534  
[thegaragejournal.org](http://thegaragejournal.org)

18+

## Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях\*

Светлана Кондратьева

Статья посвящена сайт-специфичному танцу и перформансу в исторических местах и в музеях, связанных с наследием. А также аспектам, с которыми они работают: память, коммеморация, интерпретация, архитектурная ценность и т.п. В первой части автор обращается к феномену перформативности в гуманитарных науках, который сформировал концепцию «наследие как перформанс». Во второй части расширяет эту концепцию с помощью художественных перформативных практик, таких, как променады в наушниках,

сайт-специфичный танец и перформанс. Затем демонстрирует на примере сайт-специфичных перформансов основные стратегии, которыми пользуются авторы, и описывает их особенности. Ее интересует, как танец используется для работы с наследием, и как наследие используется для создания танца? В конце автор делает выводы о потенциале сайт-специфичного танца и перформанса для музеев, работающих с историей и наследием, и пытается обозначить аспекты, которые могли бы быть еще более углублены и развиты.

**Ключевые слова:** интерпретация наследия, наследие как перформанс, партиципация, перформативная коммеморация, перформативные практики, сайт-специфичный танец

Танец и перформанс как часть выставки или ее параллельной программы, как часть музейного архива или исследовательский инструмент, — уже довольно привычные явления в стенах музеев современного искусства. Яркими примерами могут быть проекты Департамента медиа и перформанса в MoMA, деятельность музея американского искусства Уитни, галереи Тейт, работы артистов в ротонде музея Соломона Гуггенхайма и другие направления, которыми занимается институция. Например, инициатива *Guggenheim Social Practice*, направленная на поиски новых форм вовлечения сообществ и работы с острыми социальными темами, в том числе с помощью перформанса.

В России можно отметить выставочные и исследовательские проекты Музея современного искусства «Гараж». Среди последних, в кон-

\*Материал опубликован в рамках грантовой программы The Garage Journal для начинающих и независимых исследователей.

тексте данной статьи, интерес представляет исследование «Советский жест», в котором танц-кооператив «Айседорино горе» работал с архивом двигательной культуры начала XX века. Также к перформативным практикам обращаются Галерея ГРАУНД Солянка, фонд V-A-C, Мультимедиа Арт Музей и некоторые другие. Благодаря деятельности подобных институций накоплен существенный опыт места и возможностей перформанса в музее, формулируются и обсуждаются проблемы, разрабатываются новые подходы.

Однако когда речь заходит об исторических музеях, или других институциях, работающих с прошлым, ситуация иная.

Во-первых, хореографы и танцовщики часто считают такие площадки старомодными и косными.

Во-вторых, сами организации зачастую не видят возможных связей между современным танцем и своей темой и территорией, а в крайних случаях относятся к нему настороженно или даже враждебно. Например, автор данной статьи как-то раз получила отказ на предложение арт-интервенции от сотрудника одного исторического парка. Он опасался, что перформеры испортят посетителям эстетическое впечатление от парка или шокируют их. И сожалел, что ему предложили танцевальную импровизацию, а не классический балет — тогда возражений бы не было (так как разговор не был записан, эпизод воспроизводится по памяти).

Тем не менее, несмотря на такие взаимные предубеждения, в последние 15—20 лет стали появляться примеры «танцев о наследии» — работ, созданных в исторических местах или музеях, посвященных памяти, архитектуре, осмыслению артефактов или выражению своего мнения через движение. Например, в Западной Европе с 2015 года действует крупный проект «Танцующие музеи» [*Dancing Museums*]. Российские исторические и краеведческие музеи проводят творческие мероприятия во время городских праздников и все чаще приглашают современных художников в рамках арт-исследований. К тому же несколько последних десятилетий развивается парадигма «наследие как перформанс», которая тоже способствует новым экспериментам.

Возрастающее количество таких примеров и их слабая изученность дали повод к написанию данной статьи. В силу исследовательских интересов автора, указанная проблематика будет рассмотрена в рамках западного контекста (Европа, США, европейская часть постсоветского пространства). Мы собираемся показать, в чем специфика понятия перформативности в наследии, и какое место в этой области занимает сайт-специфичный танец и перформанс. Затем обобщить и описать наиболее яркие и показательные примеры работ, созданных в этих жанрах и связанных с наследием, так как ранее они не рассматривались подробно как группа. Возможно, главная причина в том, что танец и перформанс изучают на факультетах, относящихся к театру, изобразительному искусству, хореографии, иногда социологии, и в фокусе внимания там — другая проблематика. Например, отличия между спектаклями, созданными для сцены и для нетеатральных пространств, роль перформанса как инструмента

социальной и иной критики, особенности хореографии, специфика работы со зрителем или с сообществом.

В статьях, описывающих интересующие нас примеры (на которые мы будем ссылаться далее), обычно рассматриваются отдельные случаи, и пишут эти тексты, как правило, хореографы. Мы же попробуем, используя сравнительный метод и интерпретационный анализ, собрать примеры «танцев о наследии» и взглянуть на них через оптику *Heritage Studies* — дисциплины, изучающей вопросы сохранения, развития и понимания материального и нематериального наследия, а также социальных, культурных и иных отношений, складывающихся вокруг него. Главным образом, проанализировать, как танец используется для работы с наследием и как наследие используется для создания танца. Описывая примеры и сравнивая их между собой, мы надеемся выяснить, можно ли выделить общие стратегии, и предположить, какую роль играют такие практики, что нового и ценного они могут привнести в места и институции, связанные с историей.

Выбранный подход может дать более подробную картину, раскрывающую специфику и возможности сайт-специфичных перформативных практик в сфере наследия. Что может быть полезно для преодоления предубеждений и непонимания, зачем институциям (музеям, библиотекам, галереям и т.п.) идти на такие эксперименты. Знание существующей практики и знакомство с разнообразием потребностей, на которые она отвечает, может помочь институциям формулировать свое отношение к явлению и находить собственные запросы, с которыми можно работать в описываемом ключе.

## 1. Концепция «наследие как перформанс»

Перформативный поворот, произошедший в 1960—70-х годах, повлиял на многие гуманитарные дисциплины. Концепция перформативности разрабатывалась в лингвистике [Austin 1955], антропологии [Turner 1969], театроведении [Fischer-Lichte 2004; Schechner 1976], исследованиях искусства [Goldberg 1979], повседневности [Gofman 1959] и гендере [Butler 1988]. Многие из работ в этих областях стали классикой и регулярно переиздаются (Фишер-Лихте 2015; Шехнер 2020; Голдберг 2019; Гофман 2000 и др.). При этом каждая дисциплина, в которой перформативная оптика оказывалась востребована, понимала ее немного по-своему. Культуролог Дорис Бахманн-Медик даже видит в этих несовпадениях важное условие развития и актуальности перформативности и саму природу этого явления (Бахманн-Медик 2017: 128).

Большинство перечисленных исследований не дают перформативности единого определения, а называют общие признаки. По их мнению, процесс или действие присутствует в центре внимания перформативного подхода в большей степени, чем вербальная составляющая, либо понимание вербального как перформативного. Причем этот процесс

или действие имеют инсценировочную, близкую к спектаклю, природу, происходит «здесь и сейчас» и совершается в присутствии *Другого* (зритель, прохожий, социум, дух, коллега-перформер и др.). Зритель понимает как соучастник процесса, влияющий на его ход и ответственный за собственный индивидуальный опыт и полученные впечатления. Кроме того, важную роль играют телесные действия, ощущения, эмоции.

Исследования наследия не были в авангарде перформативного поворота, но на них он тоже сказался. Начиная с 1990-х годов стали появляться работы (Гароян 2020; Casey 2003; Haldrup and Bærenholdt 2015; Kirshenblatt-Gimblett 1998; Smith 2006), авторы которых формулировали, как понимается перформативность в данной сфере. В целом, главные характеристики совпадают с описанными выше. По мнению исследователей, наследие — это не физические предметы, памятники или здания, а отношения, практики и процессы, которые вокруг них складываются. Что посетители музеев и других мест наследия не должны восприниматься как пассивные слушатели, которым от экспертов передаются знания. Они могут сами участвовать в конструировании смыслов и постигать наследие через опыт. Телесный опыт и полисенсорный подход стали рассматриваться как средства конструирования знаний (Sather-Wagstaff 2017).

Проанализировав практики и области, которые исследователи рассматривают в рамках концепции «наследие как перформанс», мы предлагаем разделить их на несколько групп:

1) Перформативные практики коммеморации, или воспоминание действием. Примером может быть акция «Возвращение имен», организуемая Российским обществом «Мемориал», во время которой люди собираются в установленном месте и читают имена жертв репрессий. Или акция «Тайна света и тьмы» [*Misterium Swiatta i Ciemności*] в Люблине, которая проходит ежегодно в день ликвидации гетто, в арке ворот, когда-то отделивших гетто от остального города, под единственным горящим фонарем (Popescu 2017). Или «Ночь расстрелянных поэтов» в Беларуси, проходящая в Куропатах в память о массовом расстреле в ночь с 29 на 30 октября 1937 года, унесшем жизни в том числе многих представителей творческой и интеллектуальной элиты: участники акции читают стихи поэтов, погибших здесь, тем самым вспоминая их.

На первый взгляд, такие способы воспоминания действием могут показаться эфемерными, недолговечными и менее «надежными» по сравнению с физическими памятниками, монументами, мемориальными досками или музейными экспозициями. Однако исследователи отмечают, что в последние годы возрастает потребность не сохранить, а деятельно прожить прошлое и ощутить причастность к нему через публичные и коллективные действия (Архипова et al. 2017). Социолог Елена Рождественская говорит про новую мемориальную эстетику антимонументальности, соразмерную человеку, которую обеспечивают перформативные практики, а также подчеркивает еще один запрос, на который такие практики отвечают. Она анализирует акцию «Протест среды», связанную с памятником вианбу («женщинам для утешения»), жертвам военных борделей во время

Японо-корейской войны. «Исторические события, которым посвящен памятник, все еще не имеют консенсуса в национальной и интернациональной исторической памяти, поэтому требуют перформативного формата коммеморации как постоянно переопределяемого и подтверждаемого нарративами ее соучастников», — пишет исследовательница (Рождественская 2018: 91).

Исследовательница культурного наследия Лораджин Смит тоже обращает внимание на то, что при каждом повторении подобных коммеморативных ритуалов их участники имеют возможность принять практику без изменений, скорректировать или вообще оспорить (Smith 2006: 69), а значит это гибкий и быстрый способ реагировать на изменения в обществе.

2) Различные виды исторической реконструкции. Например, музеи живой истории. Одним из ярких примеров может быть музей «Плимутская плантация», где максимально воспроизводится историческая среда и уклад жизни первых поселенцев региона, вплоть до исторических диалектов. Впрочем, реконструкция может быть и частичной, например, представлены только технологии. Так, в Музее кораблей викингов в Осло сотрудники показывают, как строится лодка, и даже спускают ее на воду (Haldrup and Værenholdt 2015: 58—61). Но они не позиционируют себя как викинги или люди из прошлого, оставаясь исследователями и реставраторами.

Возможны упрощенные варианты, например, если экскурсовод исполняет роль исторического персонажа и рассказывает о прошлом города (который, конечно же, не может быть в этот момент стилизован под прошлое). Кроме того, как исторические перформансы могут рассматриваться реконструкции сражений или других исторических событий.

Многие из перечисленных в этом пункте практик выполняют важную роль развития нематериального наследия, которое по своей сути является перформативным: ритуалы, праздники, технологии, танцы и т.п. Некоторые из них уже не существуют внутри сообществ, либо труднодоступны, и такая реконструкция решает задачу их сохранения, демонстрации и распространения. Кроме того, живая реконструкция дает зрителю возможность охватить прошлое и настоящее в одном пространстве, практически без дистанции. Это может стимулировать сравнение (буквально поставить себя на место исторического персонажа, или сравнить «сейчас» и «тогда»), анализ собственных эмоций, рефлексии.

3) «Перформативная музеология». Используя этот термин, авторы подразумевают разные аспекты работы музея, меняющуюся роль музейных объектов и процесса их представления посетителям, а также роль самих посетителей. Так, музейвед Барбара Киршенблат-Гимблетт одна из первых использовала этот термин применительно к историческим музеям. Она выделила два способа показа: средовой (диорамы; комнаты, воссоздающие среду и т.д.) и контекстный (объекты, расположенные в экспозиции в соответствии с той или иной логикой или иерархией). В первом случае перформативность объектов достигается за счет погружения в среду, иллюзию

воссоздания реальной жизни. А во втором важна «драматургия артефакта». Объект «оживляется» с помощью рассказа о нем, интерпретации, связи с общим нарративом экспозиции (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 3).

Исследовательница музейного дизайна Валери Кейси через роль экспоната и способ его демонстрации описывает эволюцию музеев. По ее мнению, изначально музей существовал как вместилище коллекций, часто экзотических, и площадка для их демонстрации. Затем появился тип интерпретирующего музея, в котором экспонат превратился из предмета научной работы в средство коммуникации, а музей стал площадкой для обсуждений и общения. В третьем, перформативном типе музея, в центре внимания оказался не сам объект и его особенности, а то, как он будет показан, и какой опыт приобретет посетитель от процесса этого показа (Casey 2003: 20).

Ряд авторов в описании перформативного музея обращают внимание на приемы дизайна, стимулирующие эмоциональный и чувственный опыт и вовлечение зрителей (Tolia-Kelly, Waterton and Watson 2017), и на музейную медиацию. Другие говорят о новых педагогических стратегиях музея, задача которых — создание открытого диалога между публичными нарративами музея и личными нарративами зрителей (Гароян 2020).

4) «Перформансы с наследием», как их называют Майкл Халдруп и Йорген Оле Бэрэнхольдт (Haldrup and Værenholdt 2015: 61—64). Они исследуют повседневное, часто неосознаваемое поведение и пользовательский опыт людей в местах наследия. На примерах популярных достопримечательностей они пытаются разобраться, какие потребности стоят за желанием сделать фото, купить магнитик или сувенир. И делают вывод, что через это люди стремятся материализовать и зафиксировать связь с местом и опыт его посещения, забрать кусочек места домой. А еще авторы обращают внимание на массовую культуру, диктующую определенную моду на поведение у памятников. Туристы, гуляющие у Пизанской башни, знают, что популярно делать фотографии ее «спасения», а египетские пирамиды на фотографиях модно «держат на ладони» и т.п.

Как видим, общая рамка перформативного взгляда на наследие, обозначенная в начале раздела, может выражаться в довольно разнообразных позициях и конкретных практиках. Это вызывает любопытство и косвенно доказывает слова Ричарда Шехнера о том, что перформативность — это особый режим поведения, «качество», способное возникнуть в любой ситуации, а не обособленный жанр (Шехнер 2020: 43). Различные сферы наследия способны использовать этот режим поведения. Впрочем, хотелось бы видеть больше коммуникации, обсуждения и обмена опытом внутри описанной концепции. Подобные дискуссии могли бы способствовать большей рефлексии по поводу границ понятия и его развития в настоящее время.

## 2. Новые тенденции: сайт-специфичные художественные практики

В последние 15—20 лет стали активно развиваться практики, которые

не вписываются в перечисленные категории, но при этом тоже работают с наследием в перформативной парадигме. Это аудиопроменады в наушниках, документальные спектакли, гибридные жанры экскурсий (экскурсия-спектакль, танцевальная экскурсия, иммерсивная экскурсия и др.) и подобные творческие мероприятия. Они создаются на стыке наследия и креативных индустрий (особенно театра, танца и перформанса) и объединяют историю и драматургию, хореографию и интерпретацию, прогулку и спектакль.

Эти практики сайт-специфичны, то есть в их основе лежит глубокая работа с конкретным местом, как правило, изначально не предназначенным для театральной, танцевальной и подобной деятельности. Это может быть улица, общественный транспорт, заброшенный дом, бывшая или действующая церковь, музейная экспозиция. В этих местах нет разделения на сцену и зрительный зал, что дает возможность заново определять отношения между выступающими и зрителями (Фишер-Лихте 2015: 203). И в самом буквальном, пространственном смысле слова поощряет наличие разных точек зрения на происходящее (Hunter 2015: 35).

Еще одна важная особенность описываемых практик — исследовательский компонент. Прежде чем создать работу, ее автору приходится идти в архивы, собирать воспоминания, изучать теорию и придумывать собственные методологии, которые трансформируют этот материал в художественное произведение.

В качестве показательного примера можно привести спектакль-променад «Наполнитель» [Glaistas, 2019], посвященный Вильнюсскому гетто, память о котором постепенно стирается из города (Juraitė 2020). Джентрификация и туризм меняют облик районов, а свидетели гетто уже давно живут не в Литве, а в Израиле. Авторы променада стремились собрать воспоминания этих людей и зафиксировать в местах, с которыми они связаны. Формат променада в наушниках позволял сделать это в более эмоциональном и рефлексивном ключе, нежели памятные стенды или книга-путеводитель. Люди могли послушать истории жизни очевидцев в тех самых местах, где они произошли, одновременно находясь в группе и наедине с голосом в наушниках.

Другой пример — перформанс «Страсти по Мартену», получивший Золотую маску в 2018 году. Авторы собирали истории рабочих, искали символы, связанные с производством, меняли промышленные контексты на культурные. Например, создали танец подъемных кранов, в котором краны выполняли роль кинетических скульптур; или посадили в бывшем рабочем инвентаре молодые деревья. В определенной степени перформанс играл роль ритуала перехода от индустриального прошлого города, связанного с мартеновской печью, к постиндустриальной эпохе.

Сайт-специфичный танец, которому посвящена данная статья, тоже относится к группе художественных перформативных практик, связанных с наследием. Кроме описанных выше особенностей всей группы добавим еще две, характерные именно для танца и перформанса.

Во-первых, невербальность коммуникации. Как правило, испол-



нителю минимально используют слова в работах, они выражают мысли и создают образы с помощью тела, хореографии, действий. С одной стороны, это делает танцевальные работы лингвистически универсальными. С другой — сам язык танца или перформанса не всегда легко понять без должной насмотренности и подготовки.

Во-вторых, танец сильнее, чем спектакль или променады в наушниках, задействует кинестезию — чувство движения (Сироткина 2014), ощущение положения тела в пространстве. Исследователь телесной культуры Ирина Сироткина отмечает важное значение кинестетической (телесной) эмпатии: когда человек смотрит на чужие движения или танец, он способен испытывать подобные ощущения в своем теле. Например, при взгляде на то, как люди с усилием толкают застрявший грузовик, можно обнаружить напряжение в собственных мышцах. При взгляде на грациозный, красивый танец тело наблюдателя может расслабляться или слегка двигаться. То же самое касается эмоций, выражаемых исполнителем через движение. Благодаря этой особенности танец и перформанс способны быть инструментом коммуникации и сильно воздействовать на зрителя на телесном уровне.

Несмотря на то, что популярность художественных сайт-специфичных практик растет, они еще не нашли должного отражения в литературе и исследованиях, посвященных наследию. Одними из главных причин могут быть междисциплинарность тенденции и ее «молодость»: ее еще не признали заслуживающей внимания, не пытались обобщить этот новый опыт. Именно поэтому мы предпримем попытку рассмотреть тенденцию подробнее на примере сайт-специфичного танца и перформанса.

Следует отметить, что не всегда возможно провести четкую и однозначную границу между перформансом и танцем. Относительно перформанса нам близка позиция историка искусства Р. Голдберг о том, что сама природа жанра «не допускает точных или удобных дефиниций помимо того нехитрого заявления, что это — живое искусство в исполнении художников. Более строгое определение свело бы на нет саму возможность перформанса» (Голдберг 2019: 10). Танцу, в отличие от перформанса, присуща большая проработанность и хореографичность движений (Лашенков 2017), и именно эти качества обусловили использование дефиниций в данной статье. Учитывалось также, как сами авторы работ определяют их. В остальном танец и перформанс считаются синонимами. Для рассматриваемых вопросов о возможности и специфике их использования в работе с наследием гораздо важнее, что и танец, и перформанс относятся к живому искусству. То есть их главное выразительное средство — сам исполнитель, его тело и действия. А также их сайт-специфичность, то есть глубокая связь с местом, о которой было сказано выше.

### 3. Потенциал использования сайт-специфичного танца для работы

### с наследием: основные стратегии

Для анализа и обобщения опыта сайт-специфичного танца, работающего с наследием, были отобраны работы, посвященные одному из тематических аспектов рассматриваемой сферы. Например, истории места или сообщества, архитектурной уникальности, интерпретации и осмыслению предмета искусства или исторической среды. Часть из них были заметными явлениями (проходили в крупных музеях, номинировались на премии, обсуждались в публикациях, участвовали в фестивалях и т.п.), часть — камерными и малоизвестными. Также был использован собственный практический опыт автора данной статьи как в области создания и проведения танцевальных мероприятий, так и в области работы с историческими музеями. Примеры, созданные автором, будут отмечены в тексте значком «\*». В данной статье не рассматриваются работы, созданные в исторических местах или музеях, но посвященные другим темам и проблемам.

При анализе нас интересовало, как в работе используется наследие, и какую роль играет танец для работы с ним, можно ли выделить общие приемы. Какую основную цель преследуют авторы или заказчики, кто выступает инициатором и площадкой, кто — исполнителем, и какая роль у зрителя. В итоге было выделено три основных стратегии, или цели, каждая из которых подразумевает свои приемы, принципы отбора материала и работы с ним. Безусловно, они могут сочетаться в рамках одной работы, однако даже в этом случае легко различимы. Они будут описаны ниже, после чего мы попробуем обобщить, какие задачи музеи могут с помощью них решать, какие аспекты исследовать, как могут развиваться через эту новую для себя практику.

#### 3.1. Танец как язык-посредник

Это, пожалуй, самая популярная стратегия из выявленных. Ее главная цель — подчеркнуть одним искусством красоту другого, либо «перевести» значения и смыслы с языка архитектуры, живописи, скульптуры на язык танца. В таких работах редко используются исторические факты о месте или объекте, больший акцент уделяется форме и впечатлению. Для исполнения чаще всего приглашаются профессиональные танцовщики.

Довольно часто объектом «танцевального перевода» становится архитектура и пространство. Например, в Каунасе в рамках программы «Культурная столица Европы 2022» с помощью хореографии попытались повысить популярность архитектуры модернизма. Был сделан цикл видеороликов «Танец + Город» [*Šokis + Miestas*, 2019] с участием артистов театра танца «Аура». Они сняты в пяти самых известных зданиях межвоенного модернизма: доме Пранаса Гудавичюса и Александры Ильинене, фуникулере Жялякальниса, Каунасской государственной филармонии, Клубе офицеров Каунасского гарнизона армии Литвы и в здании по адресу улица Гедимина, 48. Создатели роликов говорят, что они ставили целью с помощью этого проекта говорить о наследии для более широкой аудитории (клипы транслировались на Литовском национальном телевидении), использовать танец как способ сторителлинга, подчеркивать эстетику мест

(*Synergy of Dance and Architecture*, 2019).

В этих роликах артисты часто взаимодействуют со знаковыми элементами зданий, стараясь дополнить или обыграть их, создать с их помощью художественный образ. Круглое окно дома 48 и витраж Дома офицеров стали фоном, в который стремились вписаться танцоры, а механизмы фуникулера диктовали ритмичные, «механические» движения одного из участников, как будто он своими пальцами, как кукловод, управлял шестеренками. Форма лестницы в Филармонии задавала круговые движения танцоров. Активно задействовались перила, а камера специально создавала эффект легкого головокружения от взгляда вниз в лестничный проем.

В Танцевальной лаборатории Сады Мамедовой «Импровизация в музее», организованной журналом *DOZADO* в Ночь музеев в Царицыно, использовали несколько другой подход. Не исключая акцента на деталях, участников в большей степени учили работать с пространством и осваивать его, вовлекая зрителей. При этом экспозиция и история места отошла на второй план, что в целом характерно для этой стратегии. По словам организатора Светланы Польской, причиной проведения лаборатории в музее было желание предложить новый интересный опыт сообществу танцовщиков, которое сложилось вокруг журнала и постоянно ходит на его мастер-классы (личная коммуникация 2021). Музей отнесся к идее с энтузиазмом, но для сотрудников была важна эстетика происходящего и привязка к зданию — чтобы оно использовалось не просто как фон. Участники начали с группового танца в атриуме, привлекая внимание посетителей. Потом разошлись по другим пространствам, стараясь подчеркнуть их форму, включать в танец взаимодействие друг с другом и со случайными зрителями; а также работать с собой, своими ощущениями и переживаниями. Лаборатория завершилась танцем в главном зале. Многие посетители не были предупреждены о перформансе заранее, но все же с интересом наблюдали за ним и следовали за танцовщиками. Хотя были и те, кто смеялся или скептически отзывался о происходящем (реплика: «Решили помыть пол», — во время танца на полу и т.п.).

Танцевальная интерпретация пространства может быть основана не только на реальных элементах среды, но и на метафорах. Так, в танцевальной экскурсии «В гостях у Шехтеля»\* Павла Алехина и Светланы Кондратьевой была выделена важная особенность архитектуры особняка, где жил известный архитектор. Пространство дома разворачивалось от публичного зала и рабочего кабинета до более камерной гостиной и личных комнат членов семьи, расположенных на втором этаже. Для создания танцевальной зарисовки об этой архитектуре была реализована метафора постепенного уменьшения дистанции между людьми. Ведь в публичном зале могли находиться люди, едва знакомые с хозяином дома, в кабинет приходили заказчики. Чай пили с друзьями, а на втором этаже было пространство для самых близких людей. Это читалось в архитектуре, и это было возможно выразить с помощью парного взаимодействия в танце.

Любопытно, что в танцевальных работах с архитектурой в фокус

внимания артистов и хореографов чаще всего попадают элементы, которые составляют аутентичность и подлинность здания, которые стали «иконическими», и утрата которых будет ощущаться как потеря самого памятника. Именно они обычно фиксируются в охранных документах, реставрируются и сохраняются. Это может быть архитектурно-художественное оформление интерьеров, лестницы, крыльца; подлинная мебель, форма окон; силуэт, видовые раскрытия и объемно-пространственная композиция. В качестве примера можно сравнить комментарий режиссера Андреса Арочи, автора работы *Dancing about Architecture: Ecos* (2018), сделанной в доме-студии мексиканского архитектора Луиса Баррагана, и мнение экспертов ЮНЕСКО по поводу того же здания. Режиссер отмечал, что при работе с памятником ему было любопытно изучить с помощью танца дизайн и характеристики пространства. И что во время съемок свет, падающий из окон, сильно влиял на творческий процесс. И в описании этого памятника на сайте ЮНЕСКО подчеркиваются не только аутентичные элементы (материалы, мебель, предметы), но и взаимосвязь света и пространства, а также воздействие пространства на все органы чувств (*UNESCO. World Heritage List*, 2021). Получается, что режиссер интуитивно строил свою работу, используя особенности места, выделенные специалистами по наследию, в какой-то степени эмпирически подтверждая их мнение.

Танец используется как язык-посредник не только для работы с архитектурой. В качестве примера можно привести ряд резиденций проекта *Dancing Museums*, финансируемого программой «Креативная Европа». В 2015—2017 годах в нем участвовали пять европейских танцевальных организаций и восемь всемирно известных музеев, в том числе Лувр в Париже, Арте Селла в Италии, Национальная галерея в Англии, Музей Бойманса-ван Бёнингена в Нидерландах. У проекта был подзаголовок «Старые мастера — новые пути», а цель — «использовать физическое движение не как перформанс, а как инструмент интерпретации и понимания культуры особым способом, помогающим трансформировать отношения между посетителем и выставкой» (*Creative Europe*, 2018).

Так, в Лондонской национальной галерее танцовщица Люси Суггат создала этюд *Venus Clip*, связанный с картиной «Венера с зеркалом» Диего Веласкеса. Хореограф сначала стоит в зале, затем начинает двигаться, как будто впервые осознает свое тело в музейном пространстве и осваивается в нем. Она в кедах и плотно облегающем костюме, имитирующем татуировки — артисты не стилизовали внешний вид «под прошлое», хоть и работали со старыми шедеврами в исторических пространствах. Люси обращается к туристам, присевшим на скамейку в центре зала и снимающим ее на телефоны: «Вы говорите по-английски? Мне кажется, в 2016-м году Венера, скорее всего, носила бы кроссовки и имела много татуировок». Потом она обращает внимание на картину Веласкеса и как будто «зеркалит» ее, ложась на полу в ту же позу, что и Венера. Зрители могут сравнить двух героинь и почувствовать телесность нарисованного образа в зале, несмотря на все отличия между изображением и перформером. На других занятиях в Национальной галерее танцовщица

также много работали с движениями, изображенными на полотнах. Они пробовали привнести их в пространство зала; не рассмотреть на картине, а телесно повторить и прочувствовать, будь то борьба, задумчивость или грациозная поза.

### 3.2. Танец как средство художественной коммеморации

Работы этой группы стремятся с помощью танца и перформанса сделать видимой, воплощенной и даже заново прожитой память о сообществах или отдельных людях. Как правило, авторы работают с локацией, историей которой их заинтересовала или взволновала. И воплощают забытое или проблемное прошлое с помощью телесного архива: телесных паттернов, профессиональных движений, специфического поведения людей, чью историю предлагается вспомнить или переосмыслить.

Отметим, что такие работы крайне редко инициируются историческими музеями. Хотя могли бы стать для них дополнительным способом работы с городской средой, наравне с экскурсиями и другими более традиционными форматами. Также отметим, что среди мест, выбранных для перформансов, редко встречаются мемориалы. Более того, в России бывали случаи, когда за танец рядом с мемориалом или вечным огнем исполнитель обвинялся в хулиганстве или получал штраф («Жительницу Брянская оштрафовали за танец», 2019; «За танец у мемориала в Новороссийске», 2015). Правда, номера никак не были связаны с памятью места или с осмыслением опыта прошлого. Но причина еще и в том, что на постсоветском пространстве монументы и памятники воспринимаются как места сакральные, а танец и перформанс — как профанные практики, и их объединение вызывает конфликт. Тем не менее перформативные практики оказываются эффективным способом в работе с памятниками, чей статус стремятся переопределить и переосмыслить. И с местами, связанными с историей, но не имеющими мемориального статуса. Посмотрим на конкретных примерах, как это может воплощаться.

В перформансе «Призрачная архитектура» [*Ghost Architecture*, 2004], сделанном в Центре искусств Йерба Буэна в Сан-Франциско, хореограф Джоанна Хейгуд работала с темой джентрификации и изгнания местного сообщества. Она воссоздала в пространстве Центра здания, находившиеся на этом месте около тридцати лет назад. В том числе здание отеля, где жили, как в общегитии, больше ста пожилых мужчин. Во время джентрификации между ними и девелоперами был конфликт, и все они были вынуждены искать новые дома. Чтобы временно проявить историю этого места и людей, хореограф изучала их жизни, фотоматериалы, общалась с местными жителями. Она решила не воссоздавать реальный облик отеля, а сделать условные декорации, «призраки» комнат, лестниц и т.п., разрозненные как остатки разбившегося самолета (Walthall 2015: 233). Затем предложила двум перформерам воссоздать типичные движения, которые мог совершать пожилой человек, живший в отеле. Показать своеобразный архив телесных повседневных практик, те паттерны, которые, по мнению автора, незаметно формируются жилищем,

а затем влияют на привычки и характеры людей.

В другой работе, «Уплывшие» [*Sailing away*, 2008], Хейгуд поднимает проблему миграции. В середине XIX века больше половины среднего класса афро-американцев, живших в Сан-Франциско, уехали из-за давления и социальной несправедливости. На основе документов и фольклора автор создала восемь персонажей, через которых пыталась показать жизни около восьмисот людей. Выбрала место в городе, где раньше находился пирс, а значит, именно оттуда уплывали мигранты. Восемь участников работы использовали действия и движения, связанные с телесным опытом миграции, которые каждый уплывший переживал и, возможно, потом вспоминал. Тяжелый чемодан в руке, качка на палубе, взгляд вдаль, прощальный жест оставшимся на берегу людям.

Стефан Коплович в работе *Kokerei Projekt: Kohle Körper* в Эссене обращается к профессиональной памяти. Ремесло, будь то работа фонарщика, ткачество или выплавка стали, благодаря мышечной памяти остается с человеком на всю жизнь, а отточенные верные движения составляют основу профессионализма. Чтобы рассказать о жизни рабочих одного из бывших крупных заводов, хореограф использовал повседневные предметы из их среды и их предполагаемые типичные трудовые движения. С помощью этих средств он показывал отношение к труду, а иногда и беспомощность перед большим производством.

Сильный и при этом лаконичный способ работы с телесной памятью был придуман хореографом Тамар Рогофф в работе «Проект Ивье» [*The Iyve Project*, 1994]. В лесу в местечке Ивье во время Второй мировой войны произошло массовое убийство евреев. Предки Рогофф жили в этом городе, к тому же еще остались свидетели той трагедии и выжившие жертвы. В качестве «сцены» был выбран лес и памятный мемориал. Хореограф перенесла туда бытовые зарисовки из жизни местных евреев, в некоторых сценах принимали участие местные жители. Кульминацией была тема массового убийства, и включение публики было сделано в том числе через простой, но многозначный жест. В начале перформанса зрителям предлагали облачиться в зеленые накидки, а в конце, перед мемориалом, они должны были одновременно снять их. Сам жест связан с общим местом в воспоминаниях выживших жертв трагедии: им было тяжело вспоминать о том, что перед казнью людям приказывали раздеться, и все видели друг друга в последние минуты нагими и совершенно беззащитными. Но кроме общего места памяти людей из прошлого, этот же жест символизировал беззащитность и хрупкость самих зрителей перед лицом трагедии и смерти. Это простое движение меняло статус зрителей и их эмоциональное состояние (Kloetzel 2016).

Так как главная цель описанных работ — актуализация памяти, в том числе вытесненной или «неудобной», они сближаются с практиками перформативной коммеморации, описанными в первом разделе данной статьи. Однако между ними есть несколько существенных различий, которые важно обозначить. Практики перформативной коммеморации предполагают повторяемость, а поэтому простоту как символического мате-

риала, так и способов действенного включения. Повязать Георгиевскую ленточку, напечатать портрет предка и пройти с ним по Красной площади в акции «Бессмертный полк», прочитать имена погибших — эти действия не требуют репетиций или особенных навыков. И в их исполнении важна массовость и заменяемость участников. Не смогли или не захотели прийти одни — обязательно подхватят другие.

В случае художественной коммеморации перформансы редко рассчитаны на регулярное повторение, они проводятся один раз. Их участников вряд ли удастся заменить на любых других без предварительной подготовки. И сам материал, который представляет хореограф, более сложен для восприятия. Своими работами художники не создают регулярные ритуалы, они скорее делают интервенции, стимулирующие диалог и размышление, и формируют символический материал, который имеет потенциал дальнейшего использования в более простых памятных мероприятиях.

При этом художнику может быть позволено больше, чем, например, экскурсоводу или автору музейной экспозиции. Он может быть более субъективным или провокативным. На это обращает внимание исследовательница сайт-специфичного танца Каролин Уолтхолл. Она называет работы, описанные в данном разделе, «социально-историческим танцем». «Как историческая диорама, этот поджанр, который я буду называть “социально-исторический сайт-специфичный танец”, берет документальные материалы как стартовую точку». Но «в отличие от более институционализованных музеев живой истории (*living history*), художники могут отойти от традиционных сложностей, связанных с требованием подлинности, в пользу создания подрывных воздействий на наше чувство времени, которые допускают провокационные высказывания, объединение множества историй, чувств и даже исторических эпох в одном месте». Она считает, что подобные работы, сделанные в общественных пространствах, имеют больший потенциал стать стимулом к неформальному диалогу о сложном прошлом, чем это позволил бы музей или другая культурная институция. И подчеркивает, что «социально-исторические хореографы хотят стимулировать демократию участия и создать пространство для диалога о социальных изменениях», а также сравнивает хореографа с публичным историком (Walthall 2015: 223—226).

В заключение данного раздела хотелось бы вновь вернуться к вопросу, почему исторические музеи крайне редко выступают инициаторами анализируемых работ. Возможно, дело в нехватке ресурсов на коллаборацию с артистами и разработку творческого выхода в город: подобные работы, в отличие от городских экскурсий, затруднительно создать только силами сотрудников музея. А может быть, причина в непонимании, чем такая практика может быть полезна музею. Чтобы ответить на этот вопрос, полезно обратиться к понятию повседневной исторической культуры и роли памяти тела в ее формировании, ведь в данном случае опыт прошлого воспроизводится именно за счет телесных практик. Исследователь Андрей Линченко так описывает эту взаимосвязь: «Если смотреть на повседневную историческую культуру с точки зрения памяти

тела, то перед нашим взором разворачивается пространство воспоминаний, транслируемых посредством самого тела (как носителя следов прошлого), мира вещей, выступающих материальными носителями памяти, посредством пространства дома и, наконец, тех «мест памяти», с которыми связана историческая идентичность человека. Если же смотреть на память тела с точки зрения повседневной исторической культуры, то перед нами открываются те практики, которые выступают способами интериоризации социального исторического опыта в личный исторический опыт человека» (Линченко 2016). Автор в основном говорит о практиках труда, быта и досуга, однако не ограничивается ими.

Таким образом, телесный архив связан с исследованиями повседневности и частной памяти, которые в последние годы находятся в фокусе внимания многих исторических музеев. Однако телесную память достаточно сложно зафиксировать и экспозиционировать. Ее не передать в полной мере ни предметами, ни фото, ни видео документацией — необходимо заново телесно ее представить, и для этой задачи перформативные практики могут стать эффективным инструментом.

### 3.3. Танец как инструмент партиципации и зрительской интерпретации

Главная цель работ этой группы — расширить возможные роли и способы соучастия посетителей мест наследия или людей, им интересующихся; дать им возможность стать авторами собственной работы или танцевальной интерпретации, стимулировать творчество. В примерах этой группы очень часто работают с любителями или людьми без специальной танцевальной подготовки. Часто это сказывается на качестве исполнения: в сравнении с работами первой описанной нами стратегии они проигрывают. Однако их цель — не в уровне хореографии, а в партиципации.

Интересным примером такой стратегии может быть инклюзивный проект *Dancing to art* (2019) Британской галереи Тейт и организации *Coral*. Несколько людей, имеющих особенности ментального развития, но регулярно занимающихся танцем, пригласили в музей и предложили выбрать работы, которые больше всего им понравились. Затем попросили объяснить свой выбор и создать танец-интерпретацию художественного произведения и впечатления от него. Так, Бетан Кендрик выбрала абстрактную работу Виктора Пасмора: ей понравились формы и цвета на картине, они улучшали ее настроение и состояние. В ее танце тоже использованы геометрические четкие движения. Танцор Хаусни Хассан (DJ) выбрал картину Иоганна Генриха Фюссли «Титания и Оберон» из-за драматического контраста света и тьмы и положений персонажей на полотне. Эти детали он постарался передать и обыграть через движение.

Другой пример — двигательная экскурсия для детей по выставке «Игра с классиками» в Еврейском музее и центре толерантности, созданная Татьяной Фатеевой и Александрой Налетовой. По словам Налетовой, предложение о сотрудничестве поступило от самих авторов выставки, тема которой была связана с телом, восприятием и детской аудиторией. Во время экскурсии «все инструкции были про то, насколько способ, которым



мы добираемся до произведения искусства, влияет на наше восприятие увиденного. Про то, что есть разные способы узнавать и добывать, учиться. Не только через непосредственную передачу знания в виде готового рассказа из фактов. А «что» — мы можем вообще не знать, что это за произведение и что за автор», — объясняет Александра (личная коммуникация 2021). Авторам было важно, что в экскурсии не было экспертов, все участники на равных добывали знания, делясь опытом, и наблюдали, как по-разному люди могут переживать эту встречу; а также, что после занятия многие дети стали показывать и рассказывать родителям что и как происходило, сами вести для них экскурсию, придумывать новые творческие задания.

На танцевальной экскурсии в музее городского освещения «Огни Москвы»\*, сделанной Светланой Кондратьевой в рамках арт-исследования Басманного района, работали со специфическим, бестелесным экспонатом — светом, в частности с темой интенсивности освещения, связывая ее с историей развития и совершенствования фонарей, и с темой значений света и тьмы для каждого из участников. Их просили обозначить, какие смыслы несут эти два состояния, а затем воплотить их, танцуя попеременно то в светлой, то в темной части зала. Для кого-то это был танец про отдых и активность, для кого-то — про камерность и общение.

Вариант танцевального высказывания читателей о тексте — работа «Мастер и Маргарита. Танцевальная версия»\* Павла Алехина и Светланы Кондратьевой, сделанная при участии музея-театра «Булгаковский дом». Танцоров просили воплотить в движении образы героев романа — Маргариту, Иешуа, Воланда, Аннушку — так, как они их понимают. Подтвердив тем самым смысл строки «Ваш роман прочитали» и поместив героев в те места действия романа, где они впервые появились (Патриаршие пруды, подъезд «Нехорошей квартиры» и т.д.). На примере этой работы стоит рассмотреть одну особенность данного подхода. Интерпретации, созданные участниками, порой сильно отличались от фактов и признанных трактовок. Например, две участницы выбрали образ Маргариты. Их этюды существенно различались между собой. Каждая смогла выразить то, что важно в книге именно ей. При этом у героини романа есть реальный прототип и прописанные в тексте черты характера. На классической экскурсии эти составляющие были бы центральными. Участники танцевального проекта знали предысторию образа Маргариты, но не захотели или не смогли воплотить ее в танцевальных этюдах. Создатели ролика подчеркивали, что работа посвящена именно читательским интерпретациям, но в других контекстах это несовпадение созданного произведения и реальности могло оказаться более критичным.

В качестве последнего примера покажем особенности работы со зрителями в городской исторической среде, которая также проходила в рамках арт-исследования Басманного района. Участникам лаборатории предстояло найти в вернакулярных локациях Басманного точки, образы и истории, которые их вдохновляют. Подобрать музыку, одежду и создать свой «танец с городом». В отличие от музея, в городской среде нет продуманного нарратива выставки, фактура более хаотичная. Чтобы познакомить

танцоров с местом, но не диктовать общую для всех историю, модератор использовала прием «перевернутой экскурсии». Сначала участникам было предложено пройти по локации и заметить, какие объекты, звуки, запахи их заинтересуют, с какими предметами захочется взаимодействовать. Затем озвучить эти точки интереса. Далее модератор-гид рассказывала про те точки, которые выбрали участники, и помогала им развить собственные истории. Например, перформера Ольгу Шершневу заинтересовала надпись на белой стене «Память места стерта». Модератор в ответ рассказала, что локация, в которой они находятся, уже давно развивалась как творческий кластер. Ее визитной карточкой были граффити, но недавно их закрасили, именно поэтому появилась и белая стена, и комментарий про стертую память. Участницу заинтересовала эта история, она стала размышлять: похоже ли место со стертой памятью на человека со стертой памятью, и что это значит. Из этого размышления и развился ее перформанс, вошедший в итоговый танцевальный фильм «Страницы улиц. Город, танец и любовь»\* (2021).

Интересным кажется анализ обратной связи участников этой лаборатории. Они воспринимали полученный опыт как исследование, причем в двух аспектах: во-первых, в контексте взаимодействия с местом; во-вторых, по отношению к собственным реакциям и эмоциям. Никто не делился «безличным» рассказом, близким по формату к оценкам «это хорошо», «это плохо», «это интересно». И даже варианты «Я раньше не знала столько всего про уличное освещение» или «Это очень красивое здание» встречались редко, тогда как на «классических» экскурсиях и городских прогулках это самая распространенная обратная связь. Во всех рассказах участников лаборатории акцент был на прожитом опыте, а объект наследия был неотделим от самого танцора. Иными словами, не было тех, кто описывал место или явление само по себе. Все описывали себя и место, себя и явление. Именно рассказы о процессе присвоения, о проживании опыта оказались общими для всех участников, при том, что локации, с которыми они работали, и их финальные образы в танцах сильно отличались друг от друга. Получается, что самыми интересными и ценными в прожитом эксперименте оказались не места сами по себе, а процессы образования связи с ними, взаимодействия, собственного уникального опыта.

## Выводы

Как видим, перформативная оптика в наследии, активно развивающаяся с 1990-х годов, реализуется в разнообразных практиках. Среди наиболее востребованных — перформативная коммеморация, историческая реконструкция и интерпретация, отдельные музейные практики и поведение посетителей или пользователей места. Они оказываются востребованными во многом потому, что дают возможность признания и проработки не только знаний о прошлом, но и связанных с ним эмоций и ощущений. Они могут создавать контекст, в котором прошлое и настоящее соприсут-

ствуют в одном пространстве. Также ценится их доступная и интерактивная подача материала, гибкость и демократичный взгляд на роль посетителей. Впрочем, границы понятия «наследие как перформанс» подвижны. Художественные перформативные практики, сайт-специфичный танец и перформанс, — показательные примеры развивающегося явления, которое может расширить палитру перформативного наследия. При их анализе выяснилось, что можно выделить три наиболее востребованных стратегии, каждая из которых дает свои возможности в работе с наследием, памятью и историей, и имеет свой дальнейший потенциал развития.

Во-первых, танец может выступать как язык-посредник, перформативный способ коммуникации о наследии. В этом случае на первое место выходят не события, произошедшие в локации, а ее архитектурные, физические особенности. Дело танцоров (как правило, профессиональных) — «перевести» ценности места или впечатления от него на язык движения. Впрочем, объектом такого перевода могут стать и произведения искусства, и тексты. Данную стратегию часто использует для популяризации места и привлечения новой аудитории. Однако она может быть рассмотрена шире. Ведь за счет фокуса на восприятии через органы чувств танец может дополнить музейные форматы, ориентированные в большей степени на интеллектуальную и вербальную деятельность (лектории, экскурсии, круглые столы и т.п.), стать отправной точкой для экспериментов и исследовательских лабораторий. Например, посвященных архитектуре, ведь многие зодчие создавали здания, учитывая чувственное, интуитивное восприятие людей. Поэтому может быть любопытно сравнить результаты перформативного исследования архитектуры и мнение экспертов по поводу ценности и аутентичности одного и того же здания, как было показано в примере с домом Луиса Баррагана.

Во-вторых, танец и перформанс могут обращаться к памяти сообществ или отдельных людей, обращать внимание на забытые эпизоды и буквально возвращать их в места, где они происходили, стимулируя с помощью этого дискуссию и выступая в роли практик коммеморации. В отличие от музейных экспонатов, танец работает с памятью места или сообщества через телесный архив воспоминаний, навыков, паттернов. То есть наглядно демонстрирует повседневную историческую культуру далекого или близкого прошлого. Причем художественная, символическая природа, присущая танцу и перформансу, отличает их и от музейной истории (которые тоже обращаются к повседневной исторической культуре, но стремятся к документальности), и от вербальных нарративов экскурсий. Эту особенность отметила театральная критик, культуролог Елена Гордиенко в одной из учебных дискуссий в Облачном институте современного танца: «Иногда спорные, сложные исторические моменты интересно смотреть именно через призму художественных практик, потому что они не дают однозначного нарратива. И дают возможность прожить опыт, не заставляя делать выводов. Там, где мы не очень-то знаем, что говорить, можно попробовать сначала пойти перформативным путем и прожить телесный опыт. И уже из него попытаться сделать выводы и даже, возмож-

но, оспорить однозначность» (личная коммуникация 2021). И тот факт, что на данный момент музеи редко обращаются к этой стратегии, говорит скорее об упущенных возможностях, чем об отсутствии потенциала.

В-третьих, танец и перформанс возможно использовать как соучаствующие практики. В этом случае художественная и профессиональная сторона получившейся работы могут быть слабее, чем в первых двух стратегиях. Гораздо важнее, что в этом случае посетители могут стать авторами работ, проживать эмоциональный опыт и формировать индивидуальный нарратив с помощью двигательной импровизации, а также проживать процесс, который мы называем самоисследованием через наследие. То есть во время создания и исполнения работы интуитивно находить индивидуальные связи между собой и местом или темой. Важно также, что перформанс, созданный вместе с посетителями, становится для них практикой присвоения социального пространства музея или городской среды. Дает не только интеллектуальное, но и телесное право быть соавторами того, что происходит в этом месте.

И этот тезис имеет отношение в целом ко всем перечисленным стратегиям. Не важно, стремятся ли использовать танец как новый канал коммуникации, делают ли видимой с помощью него историю, или делают видимым зрителя-соавтора — во всех случаях происходит расширение «музейной хореографии», то есть правил поведения и выражаемых через них отношений, сложившихся в музее, которые по мере развития институций требуют переосмысления. Так, Тони Беннетт в статье *The exhibitionary complex* отмечает, что музей до конца XIX века имел не только просветительскую, но и дисциплинарную функцию. В его залах проявлялась сила и право власти организовывать вещи и тела в пространстве публичного показа. Посетители же воспринимались в массе, а не индивидуально, и скорее как субъекты, а не объекты знания (Bennett 1998). Поль Валери в 1923 году тоже сетовал на чувство принудительности, авторитарные жесты, ощущаемые им при посещении музея, и необходимость следования в залах хореографии, напоминающей хождение пьяного между барными столиками (Валери 1976).

Изменения, которые произошли в музеях с тех пор, сказались на практиках поведения и проявляемых через них ценностях и качествах среды. Например, это отмечает архитектурный критик Григорий Ревзин в серии эссе «Как устроен город»: «В Россию волна музейных реконструкций пришла очень поздно и совпала по времени с трансформацией городской среды. А в других местах эти процессы шли не параллельно, а последовательно. <...> Музей был в течение 20 лет главной лабораторией для выработки ценностей и принципов городской среды, и лишь в последние десять лет эти ценности и принципы были перенесены в парки, на улицы и площади» (Ревзин 2018). Однако критик отмечает, что эти же ценности крайне сложно, а иногда и невозможно, воплощать в самих музейных залах, особенно если в них находятся дорогие, уникальные, старинные экспонаты. В качестве примера он вспоминает случай в Третьяковской галерее, когда в 2018 году преподавателей МГУ, обсуждавших

со студентами картины, обвинили в проведении незаконной экскурсии. Случай дал повод к дискуссиям, что можно и что нельзя делать в музее.

В этом отношении предложение посетителям проявлять себя неконвенционально (особенно в залах), импровизировать с движениями и положением в пространстве выглядит довольно смелым. Музей идет на некоторый риск и ситуацию неопределенности. Ведь танцующий человек, теоретически, имеет больше шансов повредить музейное имущество или получить травму, чем не танцующий в случае обычного посещения музея. Но, идя на этот риск, институция получает другое качество отношений с посетителями, особенно если перформативные практики для места — новый опыт. После таких мероприятий участники, как правило, считают институцию более лояльной, инклюзивной и открытой, а себя — более значимыми, ведь они получили много свободы выражения и проявления себя, в определенной степени больше прав и власти над пространством (пусть даже и временных), а также эксклюзивную возможность делать то, что обычно нельзя. Даже если участники просто наблюдают за современным танцем в историческом музее, они оказываются в новых отношениях с пространством, танцором и, возможно, друг с другом. Не случайно в обратной связи часто встречается фраза, что место ощущается «своим». В «своем» месте можно решать, что и как делать, формулировать смыслы и устанавливать правила.

Впрочем, правила обычно обсуждают коллективно в самом начале, отмечая в том числе ответственность за сохранность помещения, корректное отношение друг к другу и собственную безопасность. То есть эти практики накладывают на участников большую ответственность и поэтому могут выступать не только яркими событиями для культурных программ, но и практикой, постепенно развивающей в посетителях осознанное отношение к месту и своему в нем присутствию. К тому же, если институция будет смотреть на танцевальные работы в своих стенах как на исследовательскую ситуацию, она сможет получить обратную связь о себе; ту, которую не получила бы с помощью вербальной коммуникации.

Такой подход кажется особенно актуальным в связи с двумя крупными поводами вновь задать вопросы о ценностях и функциях музеев, а также нормах, принятых внутри. Первой причиной стало предложение альтернативного определения понятия «музей», сформулированное Международным советом музеев в 2019 году. В частности, его авторы смещают акцент с работы с коллекцией на полифоничность, инклюзивность, взаимодействие с сообществами, критическое обсуждение прошлого и будущего. Определение вызвало массу дискуссий и до сих пор не является закрепленным. Вторым фактором стал опыт пандемии, во время которой люди оказались отчуждены и от физического пространства культурных институций, и друг от друга. По мере того, как жизнь стала возвращаться в привычное русло, посетителей встречали новые правила поведения, в том числе новые запреты. К тому же развитие коммуникации в онлайн, произошедшее за пандемию COVID-19, может стать предпосылкой к переосмыслению ценности самой возможности прийти в музей — не важно,

насколько традиционным или экспериментальным будет проявление в его стенах. Описанные события могут стать поводом заново прояснять и формулировать ценности, смыслы и возможности музея не только на уровне вербальной коммуникации, но и через перформативные практики, разворачивающиеся в самих институциях или инициированные ими в городе. Таким образом, будут создаваться ситуации, стимулирующие поиск новой «музейной хореографии», соответствующей роли музея, его ценностям и способам коммуникации с посетителями.

1. Guggenheim Social Practice. *Guggenheim*, <https://www.guggenheim.org/guggenheim-social-practice> (6.07.2021).
2. Танц-кооператив «Айседорино горе». Советский жест. *Garagemca.org*, <https://garagemca.org/ru/event/dance-cooperative-isadorino-gore-soviet-gesture> (6.07.2021).
3. Permanent activities. *The «Grodzka Gate — NN Theatre» Centre*, <https://teatrnn.pl/brama-edukacja/en/permanent-activities/> (6.07.2021).
4. Харитонов С (2019, 30 октября) «Ночь расстрелянных поэтов». В урочище Куропаты под Минском прошла акция памяти жертв сталинских репрессий. *Настоящее время*, <https://www.currenttime.tv/a/belarus-kurapaty-repressions/30244737.html> (6.07.2021).
5. The Filler Sonic experience at the Vilna ghetto. *Operomanija*, <http://operomanija.lt/bazilikas.serveriai.lt/en/repertoire/the-filler/> (6.07.2021).
6. Перформанс «Страсти по Мартену» (2018, 1 ноября). *Youtube-канал Vykusa Festival*, [https://www.youtube.com/watch?v=Jlbmvz3dZGo&ab\\_channel=VykusaFestival](https://www.youtube.com/watch?v=Jlbmvz3dZGo&ab_channel=VykusaFestival) (14.01.2021).
7. Synergy of Dance and Architecture Coming to Television (2019, 15 ноября). *Lithuanian Dance Information Centre*, <http://dance.lt/new/en/2019/11/15/synergy-of-dance-and-architecture-coming-to-television/> (14.01.2021).
8. Лаборатория «Импровизация в музее» Сады Мамедовой и перформанс в Царицыно (2019, 21 мая). *DOZADO dance magazine*, <http://dozado.ru/improvizaciya-v-tzaritzino/> (6.07.2021).
9. Польская С (2021, 27 февраля). Личная коммуникация, телефонный разговор, лаборатория в музее Царицыно.
10. Танцевальная экскурсия «В гостях у Шехтеля» (2021, 7 июля). *Youtube-канал Svetlana Kondratyeva*, [https://www.youtube.com/watch?v=We--TAN0eO8&ab\\_channel=SvetlanaKondratyeva](https://www.youtube.com/watch?v=We--TAN0eO8&ab_channel=SvetlanaKondratyeva) (7.07.2021).
11. Dancing through the Architecture of Luis Barragan (2018, 24 апреля). *Youtube-канал NOWNESS*, [https://www.youtube.com/watch?v=B319Fpu7wEo&ab\\_channel=NOWNESS](https://www.youtube.com/watch?v=B319Fpu7wEo&ab_channel=NOWNESS) (14.01.2021).
12. Venus Clip (2018, 26 ноября). *Vimeo*, канал *Lucy Suggate*, <https://vimeo.com/302889110> (28.02.2021).
13. Ghost Architecture (2019, 20 ноября). *Vimeo*, канал *Zaccho Dance Theatre*, <https://vimeo.com/374555225> (14.01.2021).

14. Sailing Away (excerpts) (2011, 24 августа). *Youtube*-канал *Zaccho*, [https://www.youtube.com/watch?v=MSOzVuPyRХо&ab\\_channel=Zaccho](https://www.youtube.com/watch?v=MSOzVuPyRХо&ab_channel=Zaccho) (14.01.2021).
15. Kokerei Projekt: Kohle Körper Essen 1999 Excerpts — Stephan Koplowitz. (2017, 20 марта). *Youtube*-канал *Stephan Koplowitz*, [https://www.youtube.com/watch?v=GcbVAFg0pEc&ab\\_channel=StephanKoplowitz](https://www.youtube.com/watch?v=GcbVAFg0pEc&ab_channel=StephanKoplowitz) (14.01.2021).
16. *Tamar Rogoff Performance Projects*, <https://tamarrogoff.com/the-ivy-project> (7.07.2021).
17. Dancing to Art (2020, October 22). *Vimeo*, канал *Coral dance company*, <https://vimeo.com/470920161> (7.07.2021).
18. Двигательная экскурсия для детей 4—6 лет (2019, 10 апреля). *Jewish-museum.ru*, <https://www.jewish-museum.ru/events/dvigatel'naya-ekskursiya-dlya-detey-4-6-let2/> (26.02.2021).
19. Налетова А (2021, 28 февраля). Личная коммуникация, переписка в Фейсбуке, опыт создания танцевальной экскурсии для детей.
20. Город как высказывание. Басманный палимпсест. Басмания. *Basmania.ru*, <https://basmania.ru/projects/gorod-kak-vyskazyvanie-basmannyj-palimpsest/> (7.07.2021)
21. «Мастер и Маргарита». Танцевальная версия (2020, 10 марта). *Site-specific лаборатория «Танец с городом»/Танцевальные экскурсии*, <https://www.facebook.com/100002491377427/videos/2799856106774074/> (14.01. 2021).
22. Страницы улиц. Город, танец и любовь (13 февраля 2021). *Youtube*-канал *Svetlana Kondratyeva*, [https://www.youtube.com/watch?v=4X2LvYHR5Uw&ab\\_channel=SvetlanaKondratyeva](https://www.youtube.com/watch?v=4X2LvYHR5Uw&ab_channel=SvetlanaKondratyeva) (28.02.2021).
23. Гордиенко Е (2021, 24 апреля). Личная коммуникация, учебная дискуссия, сайт-специфичный танец, наследие и музеи.

## Библиография

1. Архипова А et al. (2017) Война как праздник, праздник как война: перформативная коммеморация Дня Победы. *Антропологический форум*: 33, 84—122.
2. Бахманн-Медик Д (2017) *Культурные повороты*. Новые ориентиры в науках о культуре. Москва, Новое литературное обозрение.
3. Валери П (1976) *Об искусстве*. Москва, Искусство.
4. Возвращение имен. *October29.ru*, <https://october29.ru/> (6.07.2021).
5. Гароян ЧР (2020) Перформативный музей. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*: 1, 28—47. DOI: <https://doi.org/10.35074/GJ.2020.1.004>.
6. Голдберг Р (2019) *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. Москва, Ad Marginem.
7. Гофман И (2000) *Представление себя другим в повседневной жизни*. Москва, «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле».
8. «Жительницу Брянска оштрафовали за танец у мемориала Великой Отечественной» (2019, 27 июня). *РБК*, <https://www.rbc.ru/rbcfree-news/5d1478a09a794721ca6a9155> (20.07.2021).

9. «За танец у мемориала в Новороссийске девушкам дали сроки» (2015, 26 апреля). *BBC News Русская служба*, [https://www.bbc.com/russian/russia/2015/04/150426\\_russia\\_memorial\\_dance\\_convictions](https://www.bbc.com/russian/russia/2015/04/150426_russia_memorial_dance_convictions) (20.07.2021).
10. «Как устроен город: музей» (2018, 17 августа). *Коммерсантъ*, <https://www.kommersant.ru/doc/3712210> (29.04.2021).
11. Лещенов В (2017) Танец — это не айфон. *Художественный журнал Moscow Art Magazine*: 103, <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347> (14.01.2021).
12. Линченко А (2016) Память тела в пространстве повседневной исторической культуры: философско-методологический аспект. *Вестник Вятского государственного университета*, 12: 14—20.
13. Рождественская Е (2018) Перформативная память и памятник вианбу в Южной Корее. *Интеракция. Интервью. Интерпретация*, 10(15): 91—101. DOI: <https://doi.org/10.19181/inter.2018.15.6>.
14. Сироткина И (2014) *Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*. Спб., Европейский университет в Санкт-Петербурге.
15. Фишер-Лихте Э (2015) *Эстетика перформативности*. Москва, Международное театральное агентство «Play&Play», Издательство «Канон+».
16. Шехнер Р (2020) *Теория перформанса*. Москва, V—A—C Press.
17. Bennett T (1988) The exhibitionary complex. *New Formations*, 4: 73—103.
18. Casey V (2003) *The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum*. International Cultural Heritage Informatics Meeting, Proceedings from ICHIM 3. Paris, École de Louvre.
19. Creative Europe: rediscovering our cultural heritage (2018). Luxembourg, Publications Office of the European Union.
20. Dancing about Architecture: Ecos (2018, 23 апреля). *NOWNNESS*, <https://www.nowness.com/series/dancing-about-architecture/ecos-andres-arochi> (14.01.2021).
21. Dancing Museums. Old Masters — New traces (2015—2017). *Dancingmuseums.com*, <https://archive.dancingmuseums.com/> (13.01.2021).
22. Dancing to Art (2019, 3 декабря). *Tate*, <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/dancing-art> (14.01.2021).
23. Haldrup M and Bærenholdt JO (2015) Heritage as Performance. In: Waterton E and Watson S (eds) *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. UK, Palgrave Macmillan: 52—68.
24. Hunter V (2015) *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London, Routledge, 2015.
25. Juraitė R (2020, 30 июня) Site-specific Theatre as a Way of Seeing the Vilna Ghetto from Today's Perspective. *Menu faktūra*, <http://menufaktura.lt/en/?m=23613&s=62604> (14.01.2021).
26. Kirshenblatt-Gimblett B (1998) *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Oakland, University of California Press.
27. Kloetzel M (2016) Location, Location, Location: Dance Film and Site-Specific Dance. In: Arendell T and Barnes R (eds) *Dance's Duet with the Camera*:



- Motion Pictures*. London, Palgrave Macmillan: 19—47.
28. Popescu DI (2017) The aesthetics and ethics of performative Holocaust memory in Poland. *Nordisk judaistik. Scandinavian Jewish Studies*, 28(1): 22—37.
  29. Sather-Wagstaff J (2017) Making polysense of the world: affect, memory, heritage. In: Tolia-Kelly DP, Waterton E and Watson S (eds), *Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures*. London, Routledge: 12—30.
  30. Smith L (2006) *The uses of heritage*. Oxford, Routledge.
  31. Synergy of Dance and Architecture Coming to Television (2019, 15 ноября). *Lithuanian Dance Information Centre*, <http://dance.lt/new/en/2019/11/15/synergy-of-dance-and-architecture-coming-to-television/> (14.01.2021).
  32. Tolia-Kelly DP, Waterton E and Watson S (eds) (2017) *Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures*. London, Routledge.
  33. UNESCO. World Heritage List. Luis Barragán House and Studio, <http://whc.unesco.org/en/list/1136> (14.01.2021).
  34. Walthall C (2015) Dancing the history of urban change in the Bay and beyond. In: Hunter V (ed), *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London, Routledge: 223—238.

## Bibliography

1. Arkhipova A et al. (2017) Vojna kak prazdnik, prazdnik kak vojna: performativnaya kommemoraciya Dnya Pobedy [War as Festival and Festival as War: Performative Commemoration of Victory Day]. *Antropologicheskij forum*: 33, 84—122.
2. Bahmann-Medik D (2017) *Kul'turnye povoroty. Nove orientiry v naukah o kul'ture* [Cultural Turns. New Landmarks in Cultural Studies]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.
3. Bennett T (1988) The exhibitionary complex. *New Formations*, 4: 73—103.
4. Casey V (2003) *The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum*. International Cultural Heritage Informatics Meeting, Proceedings from ICHIM 3. Paris, École de Louvre.
5. Creative Europe: rediscovering our cultural heritage (2018). Luxembourg, Publications Office of the European Union.
6. Dancing about Architecture: Ecos (2018, 23 апреля). *NOWNESS*, <https://www.nowness.com/series/dancing-about-architecture/ecos-andres-arochi> (14.01.2021).
7. Dancing Museums. Old Masters — New traces (2015—2017). *Dancingmuseums.com*, <https://archive.dancingmuseums.com/> (13.01.2021).
8. Dancing to Art (2019, 3 декабря). *Tate*, <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/dancing-art> (14.01.2021).
9. Fischer-Lichte E (2015) *Estetika performativnosti* [The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics]. Moscow, Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo «Play&Play», Izdatel'stvo «Kanon+».
10. Garoian CR (2020) Performativnyj muzei [Performing the Museum]. *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*: 1,

- 28—47. DOI: <https://doi.org/10.35074/GI.2020.11.004>.
11. Goffman E (2000) *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoj zhizni* [*The Presentation of Self in Everyday Life*]. Moscow, «KANON-press-C», «Kuchkovo pole».
  12. Goldberg R (2019) *Iskusstvo performansy. Ot futurizma do nashih dnei* [*Performance Art: from Futurism to the Present*]. Moscow, Ad Marginem.
  13. Haldrup M and Bærenholdt JO (2015) Heritage as Performance. In: Waterton E and Watson S (eds) *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. UK, Palgrave Macmillan: 52—68.
  14. Hunter V (2015) *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London, Routledge, 2015.
  15. Juraite R (2020, 30 июня) Site-specific Theatre as a Way of Seeing the Vilna Ghetto from Today's Perspective. *Menu faktūra*, <http://menufaktura.lt/en/?m=23613&s=62604> (14.01.2021).
  16. «Kak ustroen gorod: muzei» [How Cities Function: Museums] (2018, August 17). *Kommersant*, <https://www.kommersant.ru/doc/3712210> (29.04.2021).
  17. Kirshenblatt-Gimblett B (1998) *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Oakland, University of California Press.
  18. Kloetzel M (2016) Location, Location, Location: Dance Film and Site-Specific Dance. In: Arendell T and Barnes R (eds) *Dance's Duet with the Camera: Motion Pictures*. London, Palgrave Macmillan: 19—47.
  19. Lashchenov V (2017) Tanec — eto ne ajfon [Dance is not an iPhone]. *Hudozhestvennyj zhurnal Moscow Art Magazine*: 103, <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347> (14.01.2021).
  20. Linchenko A (2016) Pamyat' tela v prostranstve povsednevnoj istoricheskoy kul'tury: filosofsko-metodologicheskij aspekt [Body Memory in the Space of Everyday Historical Culture: philosophical and methodological aspects]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 12: 14—20.
  21. Popescu DI (2017) The aesthetics and ethics of performative Holocaust memory in Poland. *Nordisk judaistik. Scandinavian Jewish Studies*, 28(1): 22—37.
  22. Rozhdestvenskaya E (2018) Performativnaya pamyat' i pamyatnik vianbu v Yuzhnoj Koree. [Performative Memory and the Vianbu Monument in South Korea]. *Interaktsiya. Interview. Interpretatsiya*, 10(15): 91—101. DOI: <https://doi.org/10.19181/inter.2018.15.6>.
  23. Sather-Wagstaff J (2017) Making polysense of the world: affect, memory, heritage. In: Tolia-Kelly DP, Waterton E and Watson S (eds), *Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures*. London, Routledge: 12—30.
  24. Schechner R (2020) *Teoriya performansy* [*Performance Studies*]. Moscow, V—A—C Press.
  25. Sirotkina I (2014) *Shestoe chuvstvo avangarda. Tanec, dvizhenie, kinesteziya v zhizni poetov i hudozhnikov* [*The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Movement, Kinaesthesia in the Life of Poets and Artists*]. Spb., Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge.
  26. Smith L (2006) *The uses of heritage*. Oxford, Routledge.
  27. Synergy of Dance and Architecture Coming to Television (2019, 15 ноября). *Lithuanian Dance Information Centre*, <http://dance.lt/new/en/2019/11/15/>

- synergy-of-dance-and-architecture-coming-to-television/ (14.01.2021).
28. Tolia-Kelly DP, Waterton E and Watson S (eds) (2017) *Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures*. London, Routledge.
  29. UNESCO. World Heritage List. Luis Barragán House and Studio, <http://whc.unesco.org/en/list/1136> (14.01.2021).
  30. Valery P (1976) *Ob iskusstve [Pièces sur l'art]*. Moscow, Iskusstvo.
  31. Vozvrashchenie imen [Reestablishment of names]. *October29.ru*, <https://october29.ru/> (6.07.2021).
  32. Walthall C (2015) Dancing the history of urban change in the Bay and beyond. In: Hunter V (ed), *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London, Routledge: 223—238.
  33. «Za tanec u memoriala v Novorossijske devushkam dali sroki» [A group of girls were arrested for dancing near a memorial in Novorossiysk] (2015, April 26). *BBC News Russkaya sluzhba*, [https://www.bbc.com/russian/russia/2015/04/150426\\_russia\\_memorial\\_dance\\_convictions](https://www.bbc.com/russian/russia/2015/04/150426_russia_memorial_dance_convictions) (20.07.2021).
  34. «Zhitel'nicu Bryanska oshtrafovali za tanec u memoriala Velikoj Otechestvennoj» [A resident of Bryansk was fined for dancing at the memorial of the Great Patriotic War](2019, June 27). *RBK*, <https://www.rbc.ru/rbcfreenews/5d1478a09a794721ca6a9155> (20.07.2021).

## Об авторе

Светлана Кондратьева — бакалавр филологии (Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2010), магистр гуманитарных наук (Европейский гуманитарный университет, 2021). Работала экскурсоводом, внештатным журналистом и автором специальных проектов, посвященных городу, архитектуре, истории и памяти. Текущие интересы лежат в области новых и экспериментальных подходов к изучению и развитию наследия, особенно в сфере креативных практик. Автор экспериментальных форматов, посвященных этой теме, например, танцевальных экскурсий. Куратор исследовательской части и публичной программы арт-исследования «Город как высказывание. Басманный палимпсест» и его финальной выставки «Читая город. Арт-Басмания». Автор лаборатории «Наследие как перформанс».

E-mail: [svetlana.kondratyeva.21@gmail.com](mailto:svetlana.kondratyeva.21@gmail.com).

ORCID: 0000-0001-7593-7103.

ISSN-2633-4534

[thegaragejournal.org](http://thegaragejournal.org)