

7/21

ПРЕПРИНТЫ



Ж. В. Васильева, А. О. Дунаева
В. В. Золотухин, Ю. Г. Лидерман

**МЕСТА ЗРЕЛИЩ И ПРОСТРАНСТВА ПЕРФОРМАНСА
В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ
(РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ)**

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»
(РАНХиГС)

ПРЕПРИНТ

МЕСТА ЗРЕЛИЩ И ПРОСТРАНСТВА ПЕРФОРМАНСА
В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ
(РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ)

Ж.В. Васильева

Научно-исследовательская лаборатория историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, ИОН, Старший научный сотрудник, кандидат культурологии, 0000-0002-1753-9710, vasilieva-zv@ranepa.ru

А.О. Дунаева

Научно-исследовательская лаборатория историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, ИОН, Старший научный сотрудник, 0000-0001-6757-8526, dunaeva-ao@ranepa.ru

В.В. Золотухин

Научно-исследовательская лаборатория историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, ИОН, Старший научный сотрудник, кандидат искусствоведения, 0000-0001-7084-0564, zolotukhin-vv@ranepa.ru

Ю.Г. Лидерман

Научно-исследовательская лаборатория историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, ИОН, Старший научный сотрудник кандидат культурологии, доцент 0000-0003-4599-9818, liderman-yg@ranepa.ru

Москва 2021

Аннотация

Предметом исследования стали различные практики искусства живого исполнения и пространственная рефлексия в них.

Цель исследования – выявления корреляции между «пространственными поворотами» истории русского искусства живого исполнения и социальными идеологическими контекстами.

Актуальность исследования связана с изучением функции рефлексии пространства в новой все больше виртуализирующейся культурной ситуации, развивающейся в ответ на ограничения, устанавливаемые в связи с условиями пандемии.

Новизна данного исследования связана с введением в научный оборот различных архивных документов из истории новейших форм искусств живого исполнения в России 1990-2010 годов. Также новизной обладает кроссинституциональное

Постструктуралистская теория искусств и теория культурной памяти стали ключевыми теориями, на основе которых разрабатывались аналитические подходы к пониманию актуального художественного процесса.

Результатом работы стали теоретические разработки для изучения пространственных аспектов новейших практик искусств живого исполнения, а также выявление ключевых для истории искусств in situ в России обстоятельств социального и культурного контекстов.

Негативная эстетика театральных событий, осваивающих нетеатральные пространства: улицы, фойе, крыши, площади, природные ландшафты открывает возможность анализа театрального процесса и его авто-рефлексивной функции.

Театральные и перформативные события, искусства живого исполнения оказываются тесно вписанными в такие общественные процессы как культурная демократизация (включение все новых и новых групп в процессы культурных взаимодействий), коммеморация (создание новых ритуалов и нарративов памяти и сохранения культурного наследия), а также в процессы создания и привлечения внимания к публичным пространствам современного города.

Мы полагаем необходимым шагом для развития теории современного искусства включение кроссдисциплинарного понимания объекта исследования, в котором искусства живого исполнения, инсталляционные искусства, визуальные искусства, видео и аудио эксперименты в выставочных проектах рассматривались бы в совокупности и таким образом идеи и понятия постструктуралистской критики культуры могли бы быть применимы в отношении современного художественного процесса.

Ключевые слова: Искусства живого исполнения, перформанс, политика пространства, инклюзия, театр вне театрального здания, коммуникативная память, русский театр.

PLACES OF SPECTACLE AND SPACES OF PERFORMANCE IN EXPERIMENTAL THEATER CULTURE OF THE XX-XXI CENTURIES (RUSSIAN CONTEXT)

PLACES OF SPECTACLE AND SPACES OF PERFORMANCE IN EXPERIMENTAL THEATER CULTURE OF THE XX-XXI CENTURIES (RUSSIAN CONTEXT)

Abstract

The subject of the research is various practices of the live art and spatial reflection in them. **The purpose of this study** is to identify the correlation between the “spatial turns” of the history of Russian live art and social ideological contexts.

The **relevance** of the research is associated with the study of the function of spatial reflection in a new, increasingly virtualized cultural situation, developing in response to the restrictions imposed because of the pandemic.

The novelty of this research is associated with the introduction into scientific circulation of various archival documents from the history of the latest forms of the live art in Russia in 1990-2010. Also new is the cross-institutional understanding of the object of research, covering both theatrical and photographic, expositional art practices outside the theater and museum building.

Poststructuralist art theory and cultural memory theory became key theories on the basis of which analytical approaches to understanding the current artistic process were developed.

The work resulted in theoretical developments for the study of the spatial aspects of the latest practices in live arts, as well as the identification of social and cultural contexts that are key to the history of art in situ in Russia.

The negative aesthetics of theatrical events mastering non-theatrical spaces: streets, foyers, roofs, squares, natural landscapes open up the possibility of analyzing the theatrical process and its auto-reflective function.

Theatrical and performative events turn out to be closely integrated into such social processes as cultural democratization (inclusion of more and more new groups in the processes of cultural interactions), commemoration (the creation of new rituals and narratives for memory and preservation of cultural heritage), as well as in the processes of creating and drawing attention to the public spaces of a modern city.

We believe that a necessary step for the development of the theory of contemporary art is the inclusion of a cross-disciplinary understanding of the object of study, in which live performing arts, installation arts, visual arts, video and audio experiments in exhibition projects would be considered together and thus the ideas and concepts of post-structuralist cultural criticism could be applicable to the contemporary art process.

Keywords: Live art, performance, politics of space, inclusion, theater outside the theater building, communicative memory, Russian theater

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
1. Рефлексия места в актуальных теориях визуальных и перформативных искусств	6
2. Документальное направление исследования советского и русского театра	8
3. «Встреча» — «Квартира» — «Разговоры»: политика пространства в инклюзивном проекте	12
4. Сайт-специфик в России 1990-х годов: критика медиа	17
5. Перформативные практики современного искусства и ритуал прощания	25
Заключение.....	38
Список использованных источников.....	39

Введение

Актуальные вызовы, на которые человечество отвечает сегодня в связи с вынужденным приостановлением социальных взаимодействий и виртуализацией социальных пространств, по-новому проявляют актуальность теории места, как она развивается в науках об искусстве (и в особенности в науках о перформансе, в теории медиа) и философии.

Цель исследования – выявить корреляции между “пространственными поворотами” истории русского искусства живого исполнения и социальным и идеологическим контекстом, проследить, как модные тенденции, влиятельные теории, логика развития художественных идей и другие факторы влияют на рост или нивелирование пространственных или территориальных параметров практик театра и перформанса.

Архивный импульс, распространившийся из практик визуального искусства в искусство живого исполнения, подтверждает существование тенденции к устранению границ между искусствами. Но наряду с этой тенденцией, мы наблюдаем и обратную, а именно, продолжение театральной традиции, которую можно обнаружить в проектах, которые называются *site specific*, или театр *in situ*. Именно взаимодействие с пространством порождает формы театральности, в которых можно зафиксировать, что искусства живого исполнения обладают специфическими средствами и специфическими референциями, автономными от визуального искусства. В исследовании 2021 года мы хотели бы выявить театральные новации русского театра XX века, в которых отправной точкой оказывалась специфика места.

Объектом исследования стала история новейших театральных форм в России XX века. Работа включает методы источниковедческого анализа, связанного с архивными и библиографическими документами различного происхождения (источники личного происхождения, официальные документы, кинофотофоно документы), а также культурно-антропологические методы исследования экспозиционных, кураторских практик и практик перформанса.

1. Рефлексия места в актуальных теориях визуальных и перформативных искусств

Для того, чтобы понимать, как строятся аффекты театральных событий *in situ*, можно обратиться к теории скульптуры второй половины XX века. Во-первых, это поможет понять распространение практик «конкретного» или «буквального» искусства, то есть приемов, отменяющих возможность символического прочтения художественного текста, жеста, образа, возвращения к материальности, материалу. Во-вторых, проследить возникновение «эстетики ситуации», играющей важную роль в театре *in situ*.

В статье «Майкл Эшер и завершение модернистской скульптуры» Б. Бухло дает обзорный взгляд на проблему материальности и модернистского искусства. Центральным событием для написания этого текста стали для Бухло скульптуры Майкла Эшера [1].

Бухло вводит в текст определение скульптуры в новых постмедиаальных условиях Розалинд Краусс: «(скульптуры) предназначены определенным местам и предназначены говорить символическим языком о значении или назначении этих мест», вернее, если обратиться к оригиналу, цитата будет обширнее, вот ее начало: «На первый взгляд логика скульптуры неотделима от логики монумента. Следовательно скульптура – это мемориальная репрезентация». Так Розалинд Краусс определяет классический период скульптуры. Модернизм ставит скульптуру, по словам Краусс, в ситуацию бездомности. Негативный потенциал модернистской скульптуры, по ее словам, исчерпывается к 1950-м годам, она приводит в пример определение скульптуры Барнета Ньюмана. Но сама еще более утрирует отсутствующее определение скульптуры как «пространство на здании и перед ним, но не само здание, это было все, что находилось в ландшафте, но только не сам ландшафт. Скульптура определяется к 1960-м годам, по мнению Краусс, как сопряжение исключений. Не-ландшафт и не-архитектура. Краусс говорит, что скульптура это единственное понятие, находящееся на периферии поля. А поле будет определяться осями между различными противоположностями, среди которых ландшафт-не-ландшафт, ландшафт-архитектура, конструкция на месте – маркированные места, аксиоматические структуры, комплекс-

ность и нейтральность. Подход структуралистской методологии к постмодернистскому искусству Краусс применяет для того, чтобы дать возможность новому историзму после того, как функции мемориала скульптура теряет [2].

Итак, методологическое предложение Краусс дает нам одну возможность описания перформансов *in situ*, Бухло подробнее останавливается на таких аспектах как буквальность и «эстетика ситуации».

2. Документальное направление исследования советского и русского театра

Мы хотели бы остановиться на глубоком методологическом кризисе, в котором пребывают российские исследования театра в последние десятилетия. Действительно, трудно назвать театроведческие работы, включая работы по истории российского и советского театра, написанные за последние лет 15-20 на русском языке, которые бы предлагали что-то существенно новое в отношении метода. Под «новым» мы имеем в виду не обязательно де- или постколониальный вектор, феминистскую или левую теорию, – те интеллектуальные направления, с которыми связаны наиболее значительные изменения в зарубежных методологиях, обращенных в том числе на изучение перформативных искусств и их истории, – но, шире, работы, содержащие какие-то внятно артикулированные методологические отличия от того театроведения, которое сложилось к 1990-м годам. Ключевым, как нам видится, в его формировании было открытие ранее недоступных архивов в 1980-90-е годы, с одной стороны, и широкие возможности введения новых документов в научный оборот, с другой. Отсюда ориентированность этого направления театроведения на работу с архивными документами (в первую очередь, документальные исследования и комментирование документов: см. работы В. Иванова, О. Фельдмана, И. Виноградовой, И. Соловьевой и многих других). В 2004 году Лоренс Сенелик опубликовал статью *Recovering Repressed Memories: Writing Russian Theatre History* [3] об историографии российского театра, где он сравнивал современные исследования с деятельностью «Мемориала», выделяя документальное направление как ключевое. В статье Лоренс Сенелик приводит слова историка русского и советского театра, инициатора и составителя серии «Мнемозина» Владислава Иванова, что новая фактологическая база станет основой для построения новых эстетических концепций. В этой же статье Лоренс Сенелик говорит о теоретическом и методологическом вакууме, возникшем в российской историографии в результате отторжения тенденциозных концепций и навязываемых обобщений в советские годы. «Успевать за переменами в исследовательских подходах оказалось сложнее, – писал он о советских исследователях рубежа 1980-90-х. – В начале было отторжение историографии театра недавнего прошлого, подчиненного политической конъюнктуре. Постсоветские историки должны были избавиться от «позитивистских и ор-

тодоксальных марксистских традиций, рассматривавших литературу как миметическое отражение стоящей за ней «реальности», а также «интерналистских» подходов, изолирующих дисциплину от культуры в целом, гегельянских, органицистских, телеологических обобщений, обращенных к историческим периодам и культурам, редукционистских национальных перспектив, а также версий истории, в которых доминировали «большие нарративы»¹. Вместе с тем это создало препятствия в освоении русскими исследователями, сравнительно мало знакомыми с современными западными подходами, таких явлений, как микро- и макропроекции (истории) школы Анналов, с одной стороны, и широкого поля спекуляций «новых историков», с другой. Одна из возможных моделей была разработана в трудах эстонского ученого Юрия Лотмана. Сегодня широко известное, это направление предлагало местный вариант социологической истории, свободной от тенденциозности; в нем сложно сочеталась семиотика, структурализм и филология» [3].

Результатом сдвига в историографии театра, произошедшего на рубеже 1980-90-х гг, стало то, что собственно новые идеи стали приходить в театроведение извне, рождаться в смежных сферах или где-то на границе с другими дисциплинами, такими, например, как филология, культурология, но главным образом, антропология и социальные исследования. Это безусловно характерно и для западных славистов, обращавшихся к изучению русского театра. В качестве примера можно было бы назвать книгу начала 1990-х годов *Bolshevik Festivals, 1917-1920* Джеймса фон Гельдерна, в антропологической перспективе рассматривающую раннесоветский театр. Или, уже с другой стороны, статью философа Олега Аронсона «Театр и аффект. Биомеханика Мейерхольда vs. психотехника Станиславского», представляющую «систему» Константина Станиславского в совершенно непривычном для театроведов ракурсе. В этих работах мы видим новые перспективы, которые косвенно влияют и на историографию русского театра.

Трудно спорить с тем, что документальная база одно из условий существования историографии. И понятно, что документальное исследование играет еще и огромную просветительскую роль: все больше и больше имен, которым не нашлось места в советской истории театра, попадало и попадает в фокус внимания историков

¹ Marcel Cornis-Pope and John Neubauer, *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections* (New York: American Council of Learned Societies, 2002), p. 1.

театра. Но важно также и то, что в конечном счете сложившаяся картина истории отечественного театра, глубоко иерархичная, остается более-менее неизменной. Она нормативна, уходит корнями в советское время и строится вокруг отдельных имен и театров, а не вокруг, допустим понятий или идей (исключением служит, например, сравнительно недавно вышедшая книга А. Сергеева «Циркизация театра», в которой рассматривается не история отдельно взятого театра, но направление, отчетливо заявившее о себе в 1920-е годы и связанное с именами Юрия Анненкова, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Мейерхольда и многих других). Вместе с тем пространство современного театра включает все новые и новые художественные средства; с другой стороны, представление об однородности зрительских ожиданий уступает место модели театра как площадки взаимодействия специализированных и аффективных сообществ. Эти обстоятельства требуют пересмотра самого предмета театральные исследований. Современный российский театр – место интенсивных социальных и политических конфликтов, связанных с конструированием образа прошлого, настоящего и будущего, с воспроизведением традиционной эстетики и поиском новой. Такая ситуация требует осмысления не только с точки зрения собственно театральные исследований, но более широкого контекста культурной теории.

Полемика с концепцией, согласно которой именно документальная база играет ключевую роль в развитии историографии, неизбежно приводит к необходимости деконструкции театроведческой школы, сформировавшейся в последней трети XX века. Для нее характерна, с одной стороны, установка на автономию искусства и театра, с другой, универсалистская картина истории российского театра, изымающая его из социально-политического контекста; театра, которому («государство», «власти», «чиновники») чинят препятствия. Обе эти установки историчны; в театроведении они набрали силу в 1960-70-е годы и тесно связаны с мировоззренческими конструкциями, лежащими в основе программы документального исследования. Но, обсуждая их, необходимо помнить о том, что искусство на всем протяжении XX века постоянно проблематизировало автономию искусства (как проблематизировали ее многие и многие герои работ исследователей театра, яркие представители исторического авангарда), этот процесс продолжается и сегодня. Речь идет о проблематизации автономии, прежде всего, средствами самого искусства, а также о рефлексии этого в теории.

Значительную роль в становлении документального театроведения играл сюжет «золотого века» как предпосылка метода реконструкции. На него наслаивается

другой сюжет, который, с нашей точки зрения, сыграл ключевую роль в развитии советской и российской историографии театра. Речь идет о годах большого террора, с одной стороны, и культуре сохранения, возникшей как ответ на эту травму, с другой. В.М. Гаевский в частных разговорах часто останавливается на том, как их, студентов ГИТИСа конца 1940-х, преподаватели подпольно знакомили с культурой исторического авангарда, находящейся на тот момент под запретом. Это были внелекционные разговоры, приватные, где преподавалась другая история театра: форма культуры сохранения носила устный характер, но от этого ее влияние не становилось меньше. Прививка устностью, с нашей точки зрения, трансформировала историографию русского театра самым существенным образом. У этой устной передачи были свои собственные изощренные формы, повлиявшие на парадигму культуры сохранения. Этой деятельностью движет в значительной степени идея реконструкции «золотого века» авангарда, реконструкция целостности, которая была разрушена. Но реконструкция ли это? Не есть ли это попытка конструирования новой целостности, которая опирается на предпосылки о существовании насильственно прерванного «золотого века» авангарда?

В один ряд с идеей «золотого века» исторического авангарда можно поставить и представление о шедеврах, которое тоже родилось в результате некоторых установок и несомненно является конструктом. «Великодушный рогоносец» был осмыслен как шедевр позднее, когда стал ретроспективно виден огромный потенциал возможностей конструктивизма и биомеханики, но не в 1922 году. Вопросы о документальном направлении мы ставим, естественно, не с целью его дискредитации, а для того, чтобы попробовать разобраться, как оно создало основы для нашего сегодняшнего понимания историографии театра, да и вообще его развития. Но еще важнее, с нашей точки зрения, было бы понять, что мы не видим в истории театра, что смещается на периферию, если стоим на позициях этой школы и – осознанно или нет – наследуем ей.

3. «Встреча» — «Квартира» — «Разговоры»: политика пространства в инклюзивном проекте

Теоретической перспективой для этой работы стал сборник “Politics of space”, изданный Routledge в 2013 году под редакцией немецких театроведов Э.Фишер-Лихте и Б.Виштутца. Редакторы сборника подчеркивают свою принадлежность именно к немецкой, а не англо-саксонской исследовательской школе. Их позиция объясняет методологический вектор книги — наследование традиции, заложенной Максом Германом, впервые выделившим театр как пространственное искусство в отдельный объект научного исследования. Ре-актуализируя проблему театрального пространства, Виштутц и Фишер-Лихте продолжают линию Германа, учитывая, вместе с тем, достижения театральных и перформативных исследований второй половины XX века, а также дискуссию вокруг политики и эстетики, развернувшуюся в 2000-е годы в среде марксистской и постмарксистской критики искусства. С нашей точки зрения, сборник формулирует проблему «пространственного поворота» применительно к театру, действительно, как и пишут редакторы предлагая эту проблему в качестве «эвристического инструмента», позволяющего исследовать «сложные и многогранные взаимодействия» внутри истории и теории театра [4].

В наблюдениях самого Виштутца за процессами в европейском театре 2000-х — начала 2010-х годов узнаваема проблематика, присутствующая в настоящее время в русскоязычном театральном контексте. Большое внимание будет в дальнейшем сосредоточено на его статье “Other Space or Space of Others? Reflections on Contemporary Political Theatre”. В ней автор предлагает обратить внимание на явление, которое «с начала нового века имело место на множестве площадок по всей Европе»: в основном представители среднего класса, «радующиеся присутствию на сцене социально и культурно обездоленных людей, которые, будучи непрофессионалами, играют самих себя и олицетворяют маргинализованные классы современного общества: бездомные, просители убежища, пенсионеры, инвалиды, безработные и больные оказываются в центре внимания театра, переставая быть невидимыми социумом. Этот тип театра из-за его непохожести (alterity) воспринимается и понимается зрителем как политический по своей сути»² [4].

² В оригинале: «largely middle-class audiences rejoicing in the presence on stage of the socially and culturally underprivileged, who, all of them lay actors, play themselves and embody the marginalized classes

Не ставя знак равенства между теми или иными явлениями, мы все же осмеливаемся предположить, что «пространственная» оптика, которую предлагают немецкие коллеги и авторы сборника, дает и нам возможность высветить некоторые напряжения и связи в нашем театре и обществе (между театром и обществом), которые сейчас далеко не очевидны.

Инклюзивный проект в репертуарном театре. Декабрь 2015 года. Премьерой спектакля «Язык птиц», созданного студентами фонда «Антон тут рядом» (людьми с РАС и Даун-синдромом) совместно с актерами, стажерами и педагогами БДТ им.Г.А. Товстоногова, открывается театральная программа IV Санкт-Петербургского междуна-родного культурного форума. Само появление секции «социального театра» в рамках общенационального культурного события стало важным этапом, легализующим театр с участием людей с разными особенностями здоровья в культурном поле. Кроме того, прецедентным стал эпизод включения спектакля с «особыми» людьми в репертуар федерального театра. Спектакль по сей день время от времени играет на Малой сцене БДТ, он принимал участие в фестивале «Санкт-Петербургский майский шоу-кейс» (представляя Россию на международном театральном рынке), был показан на престижном фестивале «Территория» (Москва, октябрь 2016), номинировался на премию «Золотая маска» как «Эксперимент». Имел хорошую прессу.

Однако, несмотря на такой, казалось бы, успешный старт, других работ на сцене БДТ этой командой создано не было. Продолжавшиеся на протяжении года еженедельные тренинги (из которых и вырос спектакль) перестают происходить. Режиссер проекта и на тот момент руководитель социально-просветительского отдела БДТ Борис Павлович, хореограф Алина Михайлова, педагог по вокалу Анна Вишнякова и все студенты фонда уходят в 2017 году из театра и продолжают свою работу в независимом пространстве Квартира, созданном ими вместе с фондом «Альма Матер» и продюсером Никой Пархомовской. Что же произошло? Почему группа уходит из системы и, главное, почему в России до сих пор не появляется новых успешных в художественном отношении инклюзивных коллективов, которые работали бы совместно или внутри репертуарных театров? Кажется, что это «мелькание» (редкие появления

of contemporary society: the homeless, asylum-seekers, pensioners, the disabled, the unemployed, and the sick move into the theatrical spotlight, leaving their social anonymity behind. This type of theatre, because of its alterity, is perceived and understood by the viewing public as inherently political».

с долгими периодами отсутствия) людей с разными ментальными состояниями или возможностями здоровья на театральных сценах³ не до конца нами осмыслены.

Для понимания феномена присутствия «особого» человека на сцене репертуарного театра, Виштутц, столкнувшийся с ним десятилетием раньше нас, приходит в своем исследовании к необходимости обратиться к основам театрального искусства, заново увидеть театр — через политику его пространства.

Ключевым для исследователя становится диалог с Мишелем Фуко — критическое переосмысление его понятия гетеротопии. Виштутц не соглашается с Фуко в том, что театр может быть гетеротопией исключительно как пространство репрезентации[26]. По его мнению, театр можно отнести к любому из видов гетеротопии, что он и показывает в подглавке «Theatre as Heterotopia». Виштутц, очевидно, видит большой потенциал театра как «кризисной» гетеротопии, которая, являя собой особое пространство, находящееся вне законов повседневного социального существования, тем не менее, географически определено, локализовано. В силу этого такие гетеротопии становятся «особыми местами». Их политический потенциал исследователь видит в том, что: а) там можно вести дискуссии о существующих порядках, при этом не подрывая эти порядки в реальности. Или б) в этих изолированных пространствах могут применяться более подрывные законы и нормы, чем те, которые обычно играют роль стабилизаторов социального устройства. (In this secluded sphere, other, more subversive laws and norms apply than those which more commonly perform the functions of stabilizing social orders) [4].

Этот потенциал кризисной гетеротопии постоянно оспаривается — она, по Фуко и Виштутцу, исчезает, уступая место девиантным гетеротопиям, «куда мы помещаем индивидов, чье поведение является девиантным по отношению к среднему или к требуемой норме» [5].

Не становится ли театр сам девиантной гетеротопией, когда в процессе постановки берет на себя заботу о социально незащищенных слоях населения? — задается вопросом Виштутц. По его мнению, театр, ставящий целью, например, дать голос / вывести из тени на короткое время тех, кто в обычной жизни этого голоса не имеет, «рискует симулировать иные формы родства или столкновений / встреч, при этом, в

³ Из других заметных событий — проект «Прикасаемые» Инклюзиона и Театра Наций (Москва), показы спектакля «Ночи Холстомера» петербургского Инклюзиона в фойе Театра на Литейном и др.)

конечном итоге, подтверждая имеющиеся ограничения» [4]. В этом Виштутц видит опасность воздействия такого типа театра. Он призывает стремиться к пониманию того, какая именно гетеротопия выстраивается на сцене, «девиантная» или «кризисная», поскольку следование правилам этих гетеротопий требует разных «политик»: «первая видит большой потенциал в возможности встречи/столкновения, тогда как вторая предпочитает пограничное пространство кризиса» [4].

Возвращаясь к спектаклю БДТ «Язык птиц», кажется, что в случае присутствия людей с разными ментальными состояниями на сцене театра мы неизменно сталкиваемся с девиантной гетеротопией. Фрейм театральной мизансцены не дает процессу выйти за рамки ситуации, когда публика среднего класса смотрит спектакль, созданный «особыми» людьми. И чем более нагружено пространство своей историей и мифологией, чем более ориентировано на «свою» публику, тем более ощутимо это напряжение.

Важно учесть также художественные особенности этого первого опыта группы. «Особое пространство», создаваемое на сцене, являет собой принципиально закрытую систему. Собственно, само классическое пространство театра в большой степени диктует эту форму. Борис Павлович — режиссер петербургской театральной школы, наследующий товстоноговскому событийному методу структурирования материала. «Язык птиц» выстроен как герметичная конструкция, в которой присутствие артистов с РАС — всегда неролевое, спонтанное — безопасно встраивается в рамку общего художественного решения, оставляя внутри место подвижности и импровизационности. В основе философской поэмы суфийского персидского мыслителя Фарида ад-Дина Атгара, написанной около 1175 года, лежит история о птицах, странствующих по свету в поисках легендарного птичьего царя Симурга. Они находят его, увидев свое собственное отражение в озере («Симург» в переводе означает «тридцать птиц»). Формообразующий принцип спектакля — визуальная и аудиальная репрезентация утопии. Постепенно, по ходу спектакля, разные в своем способе говорить, двигаться, взаимодействовать персонажи находят общий язык — тот самый «язык птиц», утопию единства. Визуально метафора утопического царства воплощается в финальном шествии фигур — одетые в разнообразные, но объединенные общим стилем, диковинные костюмы участники под музыку проходят по сцене. Зрители могут внести свой вклад в звуковую партитуру действия, сыграв на одном из музыкальных инструментов, которые предлагают музыканты оркестра Антон тут рядом, озвучивающие спектакль.

Нам важно подчеркнуть, что этот спектакль и сейчас являет собой редкий, если не единственный в России пример инклюзивного репертуарного спектакля. Но та частота и энергия, с которой он идет, позволяют нам говорить об общей напряженности: Другому не удастся захватить пространство театра. Вместе с тем, присутствие Другого ощущается в этом пространстве настолько сильно, что, даже задрапированный в привычную форму конвенционального спектакля, Он оказывается не к месту в силу своей инаковости. Напомню, что именно alterity, говоря словами Виштутца, делает театр политическим. Или, в терминах Жака Рансьера, нарушает режим полиции. Рансьер понимает политику как режим подрыва упорядоченности, свойственной режиму, «полиции», и как место встречи «полиции», то есть, вот этого должного порядка, с равенством.

В случае «Языка птиц», как нам кажется, мы наблюдаем неочевидное проявление политики. И причиной этого политического напряжения служит не столько радикальность художественного высказывания, сколько степень консервативности «полиции» — государственной системы производства искусства, вековые традиции которой воплощает пространство БДТ.

4. Сайт-специфик в России 1990-х годов: критика медиа

Последующее рассуждение является началом исследования, связанного с архивными изысканиями в истории практик живого исполнения и перформанса и новыми вопросами, которые нам ставит современность. Почти случайно, в результате нового знакомства, мне в руки попала неканоническая история и документация нескольких театральных коллективов, которые заставили вернуться к театральной ситуации в Москве и в СССР 1900-х годов, которую можно охарактеризовать как трансформацию студийного движения и студийной организации творчества. Вопрос нашего исследования, сформулированный как проблема места зрелища или пространства перформанса в истории театральной культуры, выделил в исследуемых документах художественного процесса одну проблему. В каких взаимоотношениях относятся уличные практики рассматриваемого коллектива театр «Канон» в конце 1980-х 1990-х с сегодняшним трендом театра вне театральных зданий, в частности, со спектаклями-променадами, иммерсивными спектаклями?

Понятием *In Situ* очерчивается ряд неоднородных явлений, широкая палитра практик не похожих друг на друга. Можно поставить ряд вопросов, чтобы очертить проблемное поле. Например, как соотносится понятие *Out door* и *In Situ*? Явным образом второе понятие включает в себя и практики уличного искусства, с другой стороны, *In Situ* может также происходить и в помещениях, в которых их функциональное предназначение изменяется или осмысливается разворачивающимся в них зрелищем.

Для понимания приемов, контекстов, идей театра *in situ* стоит вспомнить несколько революций в искусстве второй половины XX века. Для начала, направление, получившее название институциональной критики. Искусство 1970-х годов определялось проектами, критикующими «места искусства», главным образом музеи, галереи, но и уже, сами условия экспонирования (нейтральность белого куба, дизайн и порядок выставочных элементов и прочее) методом+ дискурсивной критики власти. Одной из часто упоминаемой в этом контексте работой, безусловно, можно считать работу Даниэля Бюрена.⁴

⁴ Даниэль Бюрен. Живопись-скульптура. Шестая международная выставка Музея Гугенхайма, Нью-Йорк. 1971.

Работа Даниэля Бюрена, снятая с экспозиции, может быть описана как экспозиция Полосатого полотна, разделившего пространство атриума Гуггенхайма на две части. Выбор способа экспонирования отменял возможность перспективы, организованной архитектурой этого здания, – то есть возможность взгляда, просмотра противоположной стены, находясь на любом из уровней здания. То есть экспонирование породило ситуацию в которой, структуры, созданные одним автором (художником) обнажили противоречие со структурами, созданными другим автором (архитектором). Это видимое противоречие поставило под вопрос использование понятия «экспозиционное пространство» как понятия, обозначающего нейтральность, нефункциональность, непредусмотренность музейной архитектуры и наоборот, выявило архитектурный атриум в качестве произведения со своей формальной структурой, воздействием и условиями восприятия.

Прием институциональной критики Бюрена трансформируется в мобильных проектах Rimmini Protokoll, одного из самых известных коллективов, изменивших театральную эстетику 2000-х годов. Рассматривая аналитические работы о творчестве этой группы, изучая документацию, можно увидеть как меняется функция текста, жеста, перцепции в театральной системе Rimmini Protokoll по отношению к драматическому театру. Главным образом интересно как в перформативные практики под общим названием “Remote X” интегрируются приемы искусства Бюрена. В спектаклях функцию интегрируемого в пространство объекта (полосатого полотна работы «Живописи-скульптуры» Бюрена) замещает исполняемая искусственным интеллектом речь в мобильных устройствах. При сравнениях адаптаций спектакля “Remote X” ясным становится тот факт, что в отличие от практик современного искусства, перформативные практики в большей мере имеют дело с символическими структурами и в меньшей мере со структурами материальными. Этот вывод позволяет сделать анализ изменений, которые претерпевает выбор мест и состав звучащего текста в спектаклях [6].

С другой стороны, распространение модернистского искусства за пределами США и Европы во второй половине XX века, и его самые громкие направления, например, группа «Гутай» в Японии, среди разных экспериментов имели в своем «репертуаре» и практики out door. В инсталляционных практиках этой группы критического отношения по отношению к пейзажу, открытому пространству, к публичным

пространствам парка не прослеживалось. Они рождали совсем иной опыт. Авторы истории «Искусство с 1900 года» характеризуют практики группы Гутай вне галереи как определение искусства как череды аттракционов.

«Но особенно группа «Гутай» выделялась своим пониманием выставки как большого парка аттракционов, включающего и места для уединенного размышления, и изысканные скульптурные объекты. Так, на второй выставке под открытым небом (в июле 1956 года) — первой проведенной в сосновом лесу — Мотонага повесил между деревьями длинные узкие листы пластика, наполненные подкрашенной водой, сквозь которую проходил солнечный свет; Митио Йосихара (1933–1996) вырыл яму в песке и закопал в ней электрическую лампу; Симамото выстроил поддерживаемые неустойчивыми пружинами деревянные мостки, по которым предлагалось ходить зрителям; Канаяма протянул по всей территории девяностометровую полосу белого винила, украшенную черными отпечатками ног, которые делали ее похожей на беговую дорожку, и заканчивавшуюся у дерева. Шоу «Гутая» отличались игровым началом (многие проекты прямо приглашали зрителей в них участвовать), неподдельным интересом к новым материалам (в частности, к пластику, очаровавшему весь мир в период послевоенной реконструкции) и, нередко, тягой к опасности» [7]

То есть само перемещение художественной практики в места, предназначенные для других действий художественным приемом не является. Анализировать нужно типы взаимоотношений, рождающиеся в процессе театральных событий, перформансов, инсталляционных интервенций и пр.

Вопросом для совместного исследования я предлагаю считать пространственный поворот (можно считать его пространственным поворотом) Что можно сделать для истории русского театра, как можно отметить этот пространственный поворот или поворот эстетический, связанный с местом. Где его предтеча? Когда его можно зафиксировать? Идет ли речь только о новейших практиках, или мы в истории русского, советского театра можем найти какие-то точки, важные даты?

Ситуация с театральными практиками 1990-х годов в России характеризуется массивным переходом от студийных форм театра к легализации разных экспериментальных трупп. Среди этих групп был театр «Канон». Эта студия существовала в ДК МАИ с конца 1970-х до 1999 года, занималась изучением пластического театра, движением. А корни этого театра прослеживаются в истории пантомимы.

Позволю себе объяснить, в связи с проблемой театра In Situ меня заинтересовал творческий метод, о котором в интервью и публикациях говорят Владимир Мартынов и его ученики [8,9]. Они говорят о том, что в результате обучения был выработан метод пластической импровизации, позволяющий коллективу выступать (работать) без подготовки в любом пространстве. Труппы театра «Канон» практиковали пластическую импровизацию в 1990-е годы. Есть документация их импровизаций в любом пространстве: открытом, закрытом, выставочном, театральном, в ресторане и пр. Называли все эти вещи методом пластической импровизации, причем именно коллективной, все возникало спонтанно, без какой бы то ни было постановочной подготовки.

Интересно, что символическая функция «любого места» в системе импровизационного театра по видимому связана с модернистским позитивистским развитием искусства как абстракции. То есть изменение места выступало в случае с импровизационным театром не в буквальности концептуального понимания пространства, а как негативность, то есть принципиальная незначительность функции пространства по отношению к художественной реальности структуры пластической импровизации.

Театр «Канон» был студией в чистом виде, то есть добровольным самодеятельным движением. Там было несколько трупп, а одним из руководителей был Валерий Мартынов [8]. Владимир Мартынов родился в Нижнем Новгороде, самостоятельно начал изучать пантомиму и оказался за счет своего таланта в Каунасе, который в 1970-е годы был одним из центров пантомимы в СССР, в театре Модриса Тенисона.

Так вот, театр Модриса Тенисона – театр пантомимы, источники для изучения этого явления это фото-документы, письменные документы, исследовательская литература и устные свидетельства. Изучая визуальные свидетельства, мы видим сцены из спектаклей, видим, в том числе, образы out door и людей в трико.

Я задалась вопросом – почему то, что мы знаем о пантомиме, мы знаем таким образом? Тезис Ауслендера о перформативности в том, что перформативная культура дается нам, зрителям, потомкам, не просто через документы, а эти документы и есть тот перформанс, который разворачивается в современности, и который дает некоторое понимание явления [10].

И тогда я стала больше вглядываться в тиражируемые образы Мартынова и поняла, что в этих повторяющихся образах есть одна очень интересная деталь, а именно – канонические фотографии, которые воспроизводятся и тиражируются как правило

авторские. Им, а не документации спектакля отдается предпочтение при публикации. И одни из самых репродуцируемых образов, это фотографии Витаса Луцкуса. Это очень известное имя, связанное с фотографической деятельностью в среде андеграунда, экспериментальной культуры, нонконформистского искусства. Работы Луцкуса стали для меня ключом к пониманию проблемы. Мы видим фотографии мимов или неких пантомимических этюдов *out door*. Причем на некоторых фотографиях, например, той, где есть старая женщина и мим, взаимодействие как бы случайное, импровизационное, с не-артистом. То есть взаимодействие реальности и фикциональной реальности.

Когда я в процессе интервью с одним из участников этюда попросила прокомментировать эти фотографии, то выяснилось, что причиной появления таких сюжетов (как мне кажется, бывших импульсом к созданию метода универсальной импровизации, которая может разворачиваться где угодно) послужила деятельность фотографа, производящего фотографии. Луцкус снимал этот театр, потому что интересовался им, но вообще-то он создавал разные серии, делал жанровые фотографии, натурную съемку как художник-фотограф. Так вот, здесь были его сюжеты и его идеи – например, устроить фотосессию на кладбище или на фоне какого-то памятника архитектуры. Там не игрались спектакли, это были фотосессии, где мимы, актеры пантомимы, были моделями. Но поскольку в это время для практиков искусства смысловые границы проходили не по формальной оси фото/документ – живое исполнения, а совсем по другим осям: официальное неофициальное, структура импровизация, бытовое небытовое и т. д., то это воспринималось и самими актерами театра как творческий путь, как поиски, которые приводят их сюда – делать фотографии, потом делать спектакли и т.п.

После Кауноса Мартынов переезжает в Москву. Театр в Каунасе закрылся. Это событие Мартынов связывает с фактом самосожжения Ромаса Каланты по политическим мотивам. Происходит похолодание, закрываются экспериментальные группы. Итак, Мартынов оказывается в Москве с тремя людьми из этого коллектива вот с таким опытом и начинает свой путь. Сначала, отчасти вынужденно, отчасти повинувшись своему пути, основывает коммуны в Зеленограде на съемной даче. Там артисты ведут свою жизнь и свои поиски, все время снимая фотографии *outdoor*.

Этот сюжет повторяется и потом, когда уже возникает театр «Канон», то есть Мартынов оказывается внутри студийного движения, получает работу не как профессиональный артист, хотя он много и снимался, и вел сценическое движение в театрах. Интеграция искусства андеграунда в официальную систему происходит по разным каналам. В конце концов у Мартынова появляется студия. Организатор студии получает зарплату, студийцы не получают, но все равно есть место, есть носитель метода и практика оказывается институционализированной.

И вот в Москве, уже в 1980-м году театральная труппа В. Мартынова участвует в новой фотосессии. Это очень загадочная фотосессия. Видно, что внутри студийного коллектива возникает изучение восточных единоборств, поскольку в центре них тоже лежит движение, и этот интерес порождает расширение источников знания о движении. Корпус источников расширяется и географически, культурно, включает книги по йоге, китайским дисциплинам и т.д., и целью этой студии является создание театрального метода и, так сказать, коллективные (по-разному это в истории театра называется) стажы или хепенинги, или спектакли. Они делали и спектакли, собственно, где была внутренняя структура абстрактная.

Автор серии Валентин Серов на поверку оказывается фотографом, который также связан с культурой андеграунда, является хроникером и автором большого количества знаменитых фотографий, фиксирующих для нас альтернативную художественную жизнь Москвы. Поскольку Серов хроникер определенной культуры, то студийность попадает в его орбиту интересов и становится его предметом. Я имела возможность встретиться с Валерием Мартыновым (он живет сейчас в Москве и вынужденно ассоциирует себя только с культурой Вин Чун, продвигает знания о восточных единоборствах) и когда попросила его прокомментировать мотивацию выхода аутдор, то никакой концептуальный комментарий я не получила, кроме аналогии – можно заниматься Вин Чун в предгорье, поехать в предгорье Тянь-Шань, например. Это естественное объяснение, которое мне ничего не объясняет, но людям, занятым движением, энергиями и таким образом добывающим свой смысл, что-то объясняет. Поэтому данные практики встают вот в такой ряд.

Но этот ряд объяснения изнутри практики мне кажется не просто недостаточным, а уводящим нас от сути явления, поскольку мне кажется, что это явление связано именно с деятельностью фотографа и с логикой фотографического документа. Можно сказать, что это документ, можно сказать, что это фотограф-художник, и это была его

стратегия, суть его деятельности и его искусство. Поэтому пантомимический или там театральный метод движения, как мне кажется, связан не с логикой развития пантомимы, а с разворачиванием фотографической логики, связанной с деятельностью фотографов, находящихся себя как хроникеры другой культуры.

В отличие от саморефлективных концептуальных практик, которые предлагают объяснения своим действиям, или наоборот, производство рефлексии о своих действиях и есть, собственно, содержание этой художественной практики (например архив «ПЗГ»), в театральных студиях есть небольшой зазор между визуальной документацией и тем нарративом, который его объясняет. Так вот, я уверена, что визуальная документация здесь не нейтральна, а является подтверждением подлинности (истинности, долговечности) какого-то пути. Потому что, рассказывая о себе, люди, носители этого метода или там практикующие, предлагают эти документы как подтверждение того, что я уже, условно, в конце 1960-х делал это, и делал это же дальше в 1970-х, и 1980-х...

Как историк искусства я вижу здесь дискретные события и события, связанные с документацией, с деятельностью совершенно других акторов. Эти акторы, несомненно, влияли на театральную жизнь, им отдается дань уважения: «Конечно это был великий фотограф! Он нас снимал, поэтому такие хорошие фотографии». Но никто не говорит «эти великие фотографы нам дали случайно импульс», – хотя как историки культуры мы можем это зафиксировать.

Я нашла связи Мартынова с двумя фотографами. Хотя вот фотографии Серова и Луцкуса не репродуцируются как авторские, и мне очень жаль. Возможно, чтобы увидеть цельность их замысла, требуется экспозиционный формат. Они были именно хроникерами, людьми, чей импульс был проявить скрытое, можно сказать так, сделать публичными факты скрытой культуры. Мне показались эти две фигуры очень похожими, и я думаю, что можно попробовать расширить само поле пантомимических групп. В Москве 1990-х было по меньшей мере четыре центра, где исследовалось движение, и все эти имена потом звучат в истории современного танца: Гедрюс Мацкявичюс в ДК Курчатова, Мартынов, «Канон» в ДК МАИ, Киселев в «Подвале» и Пепеляев в МГУ. Возможно, этот контекст и близкие к ним фотографы, которые свою стратегию похожим образом реализовывали, могли бы составить кураторский экспозиционный проект, в котором бы стал виден такой тезис.

Мне же интересно, как интегрировать в историю роль документаторов или соавторов, которые сегодня выступают только как документаторы перформативного процесса. Как дать им место, показав, что вот этот фотограф определил иконографию, которая закрепляется за данным театром. Мне кажется, что такой ход очень важен, поскольку мы начинаем спекулировать именно исходя из того, что нам дано в образах часто не применяя критический анализ источника.

5. Перформативные практики современного искусства и ритуал прощания

Аудиовизуальный проект «Сад им.», созданный Артемом Филатовым и Алексеем Корси для частного крематория в Нижнем Новгороде, интересен тем, что не выявляет память места, а формирует ее⁵.

Название проекта «Сад им.», созданного Артемом Филатовым и Алексеем Корси, напоминает о типовых городских скверах или зеленых площадках ближе к центру города, который в отличие от окраин лучше благоустроен. В таких садах обычно бывает неизбежная клумба, газоны, иногда – песочницы и качели, реже – волейбольная площадка или каток, лавочки, занятые мамами и бабушками с детьми, пенсионерами или сбежавшими с уроков школьниками. Таким скверам даются имена революционеров и поэтов, погибших героев или заслуженных директоров предприятий. В Москве, скажем, есть сад имени Баумана. Есть ботанический сад имени Н.В.Цицина РАН и ботанический сад имени Мичурина на ВДНХ.

Словом, название проекта «Сад им.» отсылает к городским пространствам «культуры и отдыха», то есть типовым урбанистическим, рекреационным и мемориальным пространствам.

Но сад, во-первых, оказывается без имени. Точнее, название указывает на отсутствие имени, фиксируя вакантную грамматическую позицию. Именно в контексте ожидания привычного продолжения, эта типизированная конструкция наименования места «название места + имени + имя собственное в Род. падеже» формирует разом ожидание продолжения и его обрыв. Иначе говоря, в названии заложен «разрыв», или если угодно – драма. Причем достигается этот эффект без использования лексики, эмфатических конструкций, но исключительно с помощью «незаполненности», вакантной позиции синтаксической конструкции.

Во-вторых, сад располагается не внутри городского квартала, а во внутреннем дворе частного крематория Нижнего Новгорода, функционирующего с 2017 года. Таким образом, мотив обрыва, заложенный в названии проекта, поддерживается, актуализируется спецификой места, которая связана со смертью (как сказали бы древние, обрывом нити жизни) и определяется функцией крематория – уничтожения останков умерших.

⁵ Сайт проекта «Сад им.». URL: <http://namegarden.ru/участие>[27.05.2021]

В-третьих, сам сад выглядит скорее как визуализация структуры сада: скамейка, высокие длинные ящики разной высоты с посаженными в них растениями⁶. Так, в заасфальтированном пространстве города на месте срубленных деревьев могут появляться бетонные тумбы, внутри которых посеяна трава или посажены деревья. Такие, например, есть в Москве у выходов из метро или на Тверской улице. Это сад не на территории парковой, усадебной, но на проходном месте, где люди стоят, выйдя из автобусов «Ритуала», перед тем, как войти в зал прощания с умершими. Сад словно втискивается в пространство двора, не предназначенное для него.

Кроме того, растения, высаженные здесь, ассоциируются не столько с садом, сколько с лугом, полем, лесом или топью. Здесь нет экзотических растений или очень ярких садовых цветов, вроде флоксов, гладиолусов, или типичных для клумб бархоток или анютиных глазок. Эти обычные растения средней полосы России отсылают к «естественному», не обработанному человеком природному пространству, то есть пространству, если и не бесконечному буквально, то такому, для которого идея ограды или искусственных ограничений не является «родной». Можно сказать, что это идея пространства природного ландшафта, противопоставленного городу.

Иначе говоря, сад городской превращается в «ботанический сад», в сад-коллекцию растений, который сам по себе является репрезентацией разнообразия растений на определенной территории или климатического пояса.

Можно сказать, что и название проекта, и выбранное для него место (внутренний двор крематория), и искусственно сконструированная «естественность» сада-коллекции, работают на создание драматургического напряжения, которое возникает за счет дополнения ожиданий контекстом, который создает место. Сад, представляющий ландшафт, ненавязчиво акцентирующий свою репрезентативную функцию, обостряет внимание и заставляет вглядываться в проявляющуюся амбивалентность пространства – города, отдыха, памяти. Эту напряженную амбивалентность семантики задает место проекта. Условно ее можно обозначить так: город – крематорий, отдых – покойник, память – отсутствие памятников, памятных табличек, имен.

⁶ Посмотреть фотографию «Сада им.» можно на сайте издания The Village. 5.07.2019// Бирюкова А. Проект «Сад им.» в нижегородском крематории. URL: <https://www.the-village.ru/people/whats-new/355585-sad-im-nn> [29.05.2021]

Так проявляется одна из основных тем проекта «Сад им.» - это смерть, исчезновение. Причем, с крематорием связана именно тема исчезновения⁷. В ряде работ последних лет тема исчезновения рассматривается в контексте историческом и политическом⁸. Для Артема Филатова и Алексея Корси это прежде всего попытка говорить о непредставимом, или, если использовать термины психоанализа, о пределе, «на котором символическая вселенная граничит с реальным». Непредставимое связывается с возвышенным («оно переживается, но не представляется»), в том числе и с ужасным. «Речь, конечно же, не идет о представлении непредставимого, которое становилось бы тем самым представимым, а об указании на непредставимое, намеке на него, отсылке к нему» [11].

Именно так – через указание, отсылку к «непредставимому», то есть смерти как исчезновению – выстроен проект «Сад им.». Проект состоит из трех частей. Каждая из них отсылает к «исчезнувшему»: телу, имени, неповторимой индивидуальной личности.

На тело указывает 15-минутный хорал, текст которого – названия органов тела человека на латыни. Тест этот поется, голос звучит из акустических колонок, установленных во внутреннем дворе крематория. Алексей Корси, отвечавший за эту часть работы, объяснял: «Латынь здесь использована совершенно техническая и взята из медицинского справочника. (...) Исполнитель произведения Зоя Петрова использовала гармоники литургий и церковного пения различных эпох и жанров, чтобы мы не попали в какой-то конкретный тип произведения. Следил за исполнением и сводил итоговую композицию композитор Евгений Вороновский».

Иначе говоря, тело превращается в текст и звучащую речь. Это превращение видимого – в звучащее, визуального образа – в акустический, бесплотный. При этом если текст на латыни вызывает ассоциации с медициной, с анатомией, то мелодия и пение – к литургии.

⁷ В семинаре «Тварь и суверен» Жак Деррида критикует альтернативу кремации и погребения, как навязанную политическими и социальными институтами. Но вынужденный выбирать, он «предпочитает погребению кремации. Погребение предполагает существование захоронения, которое не является чистым ничто. Кремация в свою очередь обрекает умершего на полное, окончательное исчезновение». В частности, об этом упоминает в статье Денис Скопин. См.: Скопин Д. Исчезновение человека как политическая и эстетическая проблема: вопрос прозрачности // Удел человеческий. Т.1. Сборник статей. Составители Дарья Пыркина, Виктор Мизиано – М.: ГЦСИ в составе ГМВЦ «РОСИЗО», 2018. С. 135.

⁸ См.: Соломон-Годо, Э. Преследование и призраки в современном искусстве. // Удел человеческий. Т.1. Сборник статей. Составители Дарья Пыркина, Виктор Мизиано – М.: ГЦСИ в составе ГМВЦ «РОСИЗО», 2018. С. 141-147.

С именем ушедших людей связана виртуальная часть проекта. На странице проекта namegarden.ru, желающие могут написать имя умершего человека, которому они хотели бы посвятить одно растений в саду.

Так, в подразделе «Растения» раздела «Посвятить растение» предлагается выбрать «растение, с которым вы ассоциируете покойного или вашим воспоминания о нем. Лучше всего посетить «Сад имени» и обнаружить то самое растение лично. После заполнения необходимой информации и обработки анкеты, ваше посвящение будет отображено на странице «Память», а также на персональную почту будет отправлено уникальное письмо с подтверждением об участии»⁹. В этом случае память о человеке (имя, даты жизни, растение) будет виртуальной. Участие посетителя может быть как виртуальным (заполнение анкеты и электронное письмо), так и реальным (посещение сада во внутреннем дворе крематория).

Очевидно, что этот жест посвящения включает, как минимум, три момента: (1) посвящение растения конкретному человеку, (2) результатом становится создание открытого виртуального архива с именами людей, которых вспоминают каждый раз, как имя прочитывается посетителем сайта, и (3) превращение сада в символическое пространство памяти, земного двойника виртуального архива.

Искусство указывать. Итак, повторим, что основные части проекта указывают на исчезновение и исчезнувшее: тело – превращается в звучащий текст и пение, имя – уходит из повседневного употребления в «облачный» цифровой архив, неповторимая индивидуальность личности – в обычное растение, будь то крапива, подорожник, шалфей или яблоня. Но этот же индексальный жест имеет и другую сторону: указывая на исчезнувшее, он напоминает о том, что умершие люди *были*. Указание на исчезновение одновременно является напоминание о живших на Земле.

В этом смысле этот жест вполне поэтический, заставляющий вспомнить, например, известное стихотворение В.А.Жуковского «Воспоминание», которое переводит печаль утраты близкого человека в регистр философского размышления и утешения:

Хотя с жанром эпитафии не связано напрямую,

О милых спутниках, которые наш свет

⁹ Сайт проекта «Сад им.». URL: <http://namegarden.ru/участие>[27.05.2021]

Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет;
Но с благодарностию: были.

Впрочем, важнее, вероятно, вспомнить жанр эпитафии, в основе которого тот же индексальный жест - указание: «Здесь покоится...». Любопытно, что Артем Филатов использовал эту формулу эпитафии в тиражных работах. Правда, в латинском варианте. В самодельные формы заливался бетон, который превращался в «кирпичик» с оттиснутой на нем латинской надписью начала эпитафии на кладбищах древних римлян - *Nic jacet* [12]. Латинская формула эпитафии, отпечатанная на бетоне, превращала этот «камень» в указатель, но такой, который как бы потерял «место», на которое он указывает. Надпись отсылала к несуществующему захоронению и к равно несуществующему надгробию над ним. Иначе говоря, этот только что созданный бетонный объект становился знаком античной руины, своего рода «перемещенной ценности» в рамке чужого для нее пейзажа города на Волге.

Не менее любопытно, что объект формировал представление о пространстве. Можно назвать, конечно, это пространство фантомным (поскольку ни надгробия, ни захоронения не существовало), но, вероятно, это не лучшее определение. Бетон с надписью, создавая эту систему ложных отсылок, становится означающим для того пространства античной культуры, память о которой хранит и Рим (как город), и европейское искусство. В каком-то смысле этот мир античной культуры не менее реален, чем материальная оболочка знака. Иначе говоря, созданный художником объект служит не «обманкой», а указателем, напоминанием о пространстве мировой культуры «детства человечества».

Нельзя не заметить, что если, предположим, поместить этот камень в стену или мостовую Нижнего Новгорода, мы получаем наложение или совмещение двух пространств – воображаемого античного мира и реального города XXI века, при этом пространство города получает «дополнение», которое делает античный знак эпитафии «своим», буквально включенным в «мостовую».

Таким образом, Филатов с помощью объекта создает амбивалентное, мерцающее пространство – мифологическое и реальное, которое можно назвать гетеротопией. С этим понятием, введенным М.Фуко, Филатов работает в своих проектах, перекодируя с помощью выставок территорию бывшего Музея нижегородской интеллигенции [12].

Фактически в проекте «Сад им.» художники создает схожий тип пространства – гетеротопии. Реальный сад во внутреннем дворе крематория становится знаком виртуального архива воспоминаний. Сад становится метафорой памяти – индивидуальной и общей об ушедших людях. Точно так же, как Филатов включает в городское пространство Нижнего индексальную отсылку к «памяти» о древнем Риме, пространство сада наделяется дополнительным «памятью» о «милых спутниках», которые были.

В обоих случаях в основе лежит индексальный знак, который указывает, соотносит объекты или пространства. В данном случае – связывает умершего человека и растение.

В чем отличие объекта с надписью *Nic jacet* от сада во дворике крематория?

Очевидно, что в саду нет ни надписи, ни объекта, который мог бы со всей очевидностью восприниматься как знак. Есть растения, которые растут в ящиках с землей, но нет намека на повышенную символическую значимость, допустим, растущей там крапивы или березы.

Но что служит указателем в таком случае?

Указателем становится запись посетителя на сайте, посвящающего одно из растений в саду умершему человеку. Иначе говоря, индексальный знак становится видимым в одном пространстве (цифровом) и невидимым в другом (сада во дворе крематория).

Язык цветов. Любопытно, что сам жест посвящения цветка человеку опирается на давнюю традицию наделения цветов символическим значением. Язык цветов был в XIX веке куртуазным языком влюбленных¹⁰. Поэтические сравнения девы с розой уже во времена Пушкина стали банальностью: «О, дева-роза, я в оковах, // Но не стыжусь своих оков...».

¹⁰ Любопытно, что этот язык и сегодня востребован. Свидетельством тому – два репринта книги Д.П.Ознобишина «Селам, или Язык цветов» (1830), выпущенные Исторической библиотекой в 2014 и 2019 годах. Реклама этой книги на Ozon.ru сообщает: «Язык цветов возник на Востоке, где существовала мнемоническая система, известная как «селам». Она и стала основой для появления в европейской культуре «языка цветов», который в России приобрел персидское название «селам» – приветствие. Поэт, писатель и переводчик Дмитрий Петрович Ознобишин (псевдоним «Делибюрадер») перевел с немецкого издание 1823 г. о цветах и дополнил ее новыми растениями. Книга Д.П.Ознобишина, рассказывающая примерно о четырех сотнях растений, стала своеобразным практическим руководством по использованию символического языка цветов барышнями пушкинского века. Издание представляет собой небольшую карманную энциклопедию с именованным указателем цветов на латинском языке. В примечаниях на каждой странице представлены названия цветов на латинском языке и на русском просторечии».

Артем Филатов использовал «язык цветов», работая как стрит-художник в пространстве города и используя образы цветов в работе над шелкографиями.

Его работы как стрит-художника с образами растений подробно анализируют Алиса Савицкая и сам Филатов в «Краткой истории нижегородского уличного искусства».

«Исследуя влияние народной культуры на человека в современном городе, Артем Филатов создал серию стенных росписей с изображений растений, имеющих или имевших символическое значение: одуванчика («Одуванчик», 2013), сосны («Традиция», 2013), чертополоха («Чертополох», 2013), вербы («Воскресенье», 2014), сирени («Сирень», 2015).

Характерной чертой этих работ было отсутствие живописного фона, роль которого выполняла естественная фактура стен – окрашенное или потемневшее от времени дерево, старинные красные кирпичи. Художник не прорабатывал задний план, делая его абсолютно плоским, подобно экземпляру растения на гербарном листе. Последняя работа этого цикла («Сорнякам место есть!», 2015) ознаменовала переход от живописи к инсталляции: на основе советской агитационной тумбы были закреплены две деревянные панели с изображением сорняков (яснотки и лебеды), сопровождаемые комментарием об их полезных свойствах.

Сорняки рассматривались художником как метафора лишнего – предмета, явления, человека – в обществе. Для Филатова, как и для других художников, предметом исследования была не природа как таковая, но форма-жизни (Дж. Агамбен) – жизнь, неотделимая от своей формы, возможности жизни в ее биологической, социальной, политической формах» [12].

Этот мотив, в котором проводится параллель между миром людей и флорой, стал одним из сюжетов, который Филатов последовательно разрабатывает.

Так, на одной из шелкографий 2014 года Филатов изображает заросли крапивы, сопровождая рисунок подписью Non grata. Латинский термин, который используется в дипломатической среде для обозначения «нежелательных лиц», здесь отнесен к сорняку. Растение соотносится с человеком. Хотя само определение несет негативную оценку («нежелательность»), подразумевающую исключение из круга социальной коммуникации, то есть фактически – статус изгоя, использование латинского термина лишает оценку эмоциональности, подчеркивая дистанцию. В то же время эта отстраненность и стилистическая маркировка выражения как термина дипломатического

языка «приподнимает» статус «сорняка», парадоксальным образом включая (!) *persona non grata* в круг обсуждения.

Как и в проекте «Сад им.», в работе *Non grata* художник использует функцию называния – но не человека, а растения. Авторы истории нижегородского стрит-арта указывают, что работа над этой тиражной графикой была «частью авторского исследования о сходствах растительного мира и современного общества»[12].

Любопытно, что этот поиск художником параллелей между растительным и социальным миром, хотя, как утверждают авторов «Краткой истории нижегородского уличного искусства», и опирался на изучение народной культуры и ее влияние на человека в городе, в основе сопоставлений все же его личные ассоциации. Сам жест сравнения крапивы с персоной *non grata* – дарит поэтический образ, сближающий также и разные области знания и деятельности (ботанику и дипломатию), разные языки социума (повседневный и язык официальный), просто разные языки (русский и латынь).

Такой же принцип неочевидного «странного сближения» можно видеть в еще одном тиражном объекте с изображением чертополоха и надписью на латыни *Nemo Me Impune Lacessit*, или – «Никто не тронет меня безнаказанно». В «Краткой истории нижегородского уличного искусства» этот объект описывается как «напоминающий надгробную плиту барельеф»[12].

Можно сказать, что Артем Филатов разрабатывает свой авторский «лексикон» цветов. При этом он использует готовые образы: хорошо знакомых растений (отсылающих к гербарию) и латинских выражений, которые в XIX веке воспринимались как общеизвестные цитаты- формулы, род фразеологизмов, где слова крепко связаны, а смысл фиксирован. Иначе говоря, вместо латинского названия чертополоха или крапивы художник для своего «гербария» выбирает латинское выражение, которое можно соотнести со свойствами того или иного растения.

Получается, что «гербарий», который разрабатывал Филатов, не только становится современным вариантом индивидуального авторского «языка цветов», но и позволяет с неожиданной точки зрения взглянуть на современных людей. Эта точка зрения совмещает мир культуры, повседневную жизнь людей и мир природы.

Возвращаясь к проекту «Сад им.», можно напомнить, что художник не предлагает посетителям сайта использовать стандартный язык цветов, даже наоборот, уходит от нездешних садовых растений. Но равно он не навязывает свой авторский «словарь», хотя желающие могут воспользоваться его находками.

Смысл проекта «Сад им.» в том, чтобы посетитель сам соотнес человека, которого он знал, с растением в саду. Человек выбирает образ растения, который лучше подходит для понимания ушедшего. Иначе говоря, Артем Филатов ставит посетителя сайта в позицию автора – поэта, художника, который должен закрыть зияние ухода образом растения и его названием. Именно «гость» сайта создает тот «индексальный знак», который связывает реальность и мир исчезнувший.

Искусство помнить. В чем особенность этого наименования?

Прежде всего акт посвящения чего-то кому-то, как и акт названия, присвоения имени, относится к перформативным речевым актам. Это речь, которая одновременно является действием, то есть меняет реальность. Имя – тот «индекс», который прикрепляет безымянный объект к реальности, делает возможным речь о нем, а значит и мысль.

Как и всякий индексальный знак, установление связи между именем человека и названием растения носит произвольный характер. Вы можете посвятить умершему незабудку, чтобы выразить свое отношение к нему, можете – яблоню, потому что, допустим, человек любил яблоки или у него в саду были яблони, а можете – астры, потому что он для вас был путеводной звездой в ночи жизни (название цветка «астра» означает «звезда»). Это не отменяет внутренней логики названия, но выбранное основание для сопоставления может быть любым: от внешнего образа, свойств растения до семантики его названия.

Произвольность посвящения или присвоения имени соединяется обычно с тем, что этот жест является прерогативой власти. Скажем, чтобы объявить, что сад будет называться именем Мичурина, Баумана, Сеченова или Петра Великого, нужно постановление властей, которое может предваряться опросом граждан, анкетированием или голосованием. У многих в памяти, скажем, процесс обсуждения имен, которые присваивались аэропортам России.

Официальные указы и постановления, присваивающие имена улицам, аэропортам, самолетам и т.д., связаны с задачей формирования основы коллективной памяти

как исторической базы социальной общности. Коллективная память задается структурами власти и формируется во многом благодаря образовательным, медийным, музейным проектам. Так, историк Алейда Ассман характеризует коллективную память как «транспоколенческую, социальную, долговременную» и объясняет ее опору: «Коллективная память – это политическая память. В отличие от диффузной коммуникативной памяти, которая сама собой формируется и вновь исчезает, коллективная память управляется извне и характеризуется сильной гомогенизацией» [13]. В результате, как она пишет, «содержательный минимализм и символический редукционизм» становятся характеристиками коллективной памяти.

Проект «Сад им.», предлагая назвать именем умершего человека растение, сохраняя произвольность и перформативность речевого акта, дает участнику проекта «властные полномочия». Иначе говоря, не нужны ни согласования, ни подтверждения, чтобы растение было посвящено конкретному человеку.

Интересно, что в ситуации перформативного речевого растения выступает не только метафорой человека, но в то же время оно становится «якорем» памяти. Тем мнемоническим приемом, который должен противостоять забвению в индивидуальной памяти. Иначе говоря, название растения становится инструментом, опорой памяти, а именно той, которую Ян Ассман называет «предметной памятью» [14]. Если угодно, растение выступает в роли памятника. Именно распространенность растения в данной местности, его «обычность» делает его надежным «якорем» в природном ландшафте и ландшафте памяти.

Итак, участие в проекте подразумевает индивидуальное воспоминание, личный перформативный акт посвящения, и пополнение общественного цифрового архива, который создается совместными усилиями.

Цифровой архив становится расширяющейся базой данных, просматривая которую можно неожиданно встретить имена знакомых людей, вспомнить о них и подумать о том, почему именно это растение кто-то выбрал для посвящения его или ее памяти. Таким образом, цифровой архив становится полем коммуникации.

Означает ли это, что цифровой архив становится пространством коммуникативной памяти? Я бы не рискнула сейчас отвечать однозначно на этот вопрос.

А.Ассман считает, что «коммуникативная память возникает в определенном социальном окружении, в непосредственной пространственной близости, благодаря

регулярной интерактивности, общему образу жизни и совместному опыту» [13]. Пространственная близость не столь важна для общения онлайн. Трудно также рассчитывать на общий образ жизни посетителей сайта. Но в любом случае, если они пришли на сайт и посвящают растение умершему, это означает, что это люди, для которых коммуникация онлайн привычна, которые имеют сходный опыт утраты близкого человека или друга, и которые либо были на прощании в крематории Нижнего Новгорода, либо узнали о проекте «Сад им.» из медийных источников или от знакомых.

Таким образом, можно говорить о предпосылках возникновения в данном случае не только базы данных, но и общей цифровой коммуникативной памяти.

Этот цифровой архив относится одновременно и к сфере частной, и к сфере публичной жизни, подтверждая вывод Э. Хоскинса о цифровых архивах частной памяти [15].

Как связана эта коммуникация и цифровой архив с коллективной памятью? Очевидно, что для Артема Филатова и Алексея Корси сад становится метафорой той коллективной памяти, которая не управляется извне и вырастает органично как плод индивидуальных усилий и цифровой коммуникации. Цепочка метафоры: человек - растение – сад выстраивает ту составляющую гетеротопии, которая привязана к реальному пространству.

Насколько важно помещение этого сада именно во внутреннем дворе крематория? Для того, чтобы считать знаки, зритель должен воспринимать пространство как маркированное, знаковое. В городе таким пространством становятся руины, заброшенные дома, ветшающие или индустриальные окраины. Словом, пространства, находящиеся на границе привычного городской цивилизации и разрушения, хаоса. Но крематорий можно рассматривать как образ такого перехода – пространства, где обостряется восприятие, жестче трагическое переживание смерти и отчетливее ожидание «знаков» перехода. Крематорий становится тем маркированным пространством, в контексте которого возникает потребность в коммуникации и ощущении человеческой поддержки.

Станет ли эта коммуникация и создание цифрового архива своего рода ритуалом прощания и памяти, трудно сказать.

Перформативные практики, предложенные А.Филатовым и А.Корси, не заменяют традиционную последовательность практики городского похоронного обряда,

но дополняют ее. Можно говорить о «наложении» перформативной практики на привычную социальную практику или о корректировке ее.

Но мне кажется, созданный художниками «общественный мемориальный комплекс» ближе к опытам художников авангарда, которые работали с пространством и его восприятием. В частности, эти взаимосвязи интересовали архитекторов-рационалистов. Так, Н.Ладовский писал об архитектурной рациональности, сопоставляя ее с технической рациональностью: «...Архитектурная рациональность есть экономия психической энергии при восприятии пространственных и функциональных свойств сооружения. Синтез этих двух рациональностей в одном сооружении и есть рациоархитектура» [16]. Маргарета Фёрингер, рассматривающая эксперименты психотехнической лаборатории Николая Ладовского в 1921-1927 годах, замечает, что «архитектура понималась более не как эстетический объект, а как программа, как функционирующий прибор, как биологический процесс, который ... основывался не на объективности, а на операционализации, не на рефлексии, а на манипулировании восприятием»[16].

Такое понимание архитектуры как программы, определяющей восприятие людей, сближает ее с процессуальными искусствами, работающими с ситуациями, развивающимися во времени. Иначе говоря, грань между пространственным искусством архитектуры, социальными практиками и перформативными практиками может рассматриваться как подвижная «зона перехода».

На мой взгляд, проект «Сад им.» живет как раз в этой зоне перехода.

По результатам исследования можно выявить круг проблем, влияющих на истории перформативного искусства XX века.

Главным образом, эти проблемы связаны с пониманием и рецепцией театрального события вне театральной сцены-коробки. Негативная эстетика театральных событий, осваивающих нетеатральные пространства: улицы, фойе, крыши, площади, природные ландшафты открывает возможность анализа театрального процесса и его авто-рефлексивной функции.

Театральные и перформативные события, искусства живого исполнения оказываются тесно вписанными в такие общественные процессы как культурная демократизация (включение все новых и новых групп в процессы культурных взаимодействий), коммеморация (создание новых ритуалов и нарративов памяти и сохранения

культурного наследия), а также в процессы создания и привлечения внимания к публичным пространствам современного города.

Заключение

Изучение истории искусств живого исполнения вне стен театра нуждается в оригинальной теории. Для поиска ключевых концептов этой теории мы предлагаем обратиться к нескольким интеллектуальным традициям. Одним из направлений, позволяющим увидеть развитие искусств в XXI веке мы полагаем постструктуралистскую критическую теорию искусства, авторы которой связаны с редакцией одного из самых влиятельных журналов по теории и истории искусства «Октябрь». Специфически театральные подходы постструктуралистского анализа театральных событий развиваются в различных проектах. В нашем исследовании мы опираемся на идеи политики пространства, выдвинутые в публикации начала десятых годов под редакцией Э. Фишер-Лихте и Б. Виштутца. При выборе теоретических подходов к рассмотрению искусства живого исполнения вне стен театра нельзя не учитывать широкого спектра подходов к культурному, символическому пространству города. Теории памяти, теории репрезентации, теории публичных пространств необходимо привлекать к созданию теоретических инструментов для понимания актуальных практик театра (перформанса).

Исход из театра и театрального здания как прием в истории новейших форм искусств живого исполнения выполняет различные функции. Институциональные иерархии государственного театра проявляются через практики инклюзивного театра. Пластические импровизации театра «Канон» 1990-х годов и их документация проявляют конвенции, при которых фотография как средство оказывается подчиненной сюжету изображения. Интервенция художника подрывает иерархию городского пространства, создавая интенсивности совместного коммеморативного опыта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бухло, Бенджамин Хайнц-Дитер (1941-). Неоавангард и культурная индустрия [Текст] : статьи о европейском и американском искусстве 1935-1975 годов / Бенджамин Х. Д. Бухло ; [пер. с англ. Дмитрия Потемкина]. - Москва : V-A-C press, cop. 2016. - 714, [1] С. 41-79.
2. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Розалинд Краусс; [пер. с англ.: Анна Матвеева и др.; науч. ред. Виктор Мизиано]. – М.: Худ. журнал., 2003. С. 272-289.
3. Senelick L. Recovering Repressed Memories: Writing Russian Theatre History // Writing and Rewriting National Theatre Histories. University of Iowa Press, 2004. Pp. 47-64.
4. Wihstutz 2013 — Wihstutz B. Other Space or Space of Others? Reflections on Contemporary Political Theatre // Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology (Routledge Advances in Theatre & Performance Studies) / Ed. E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. NY: Routledge, 2013. P.182-198.
5. Фуко — Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью. Часть 3. /Пер. Б. М. Скуратова. Ред. В. П. Большакова. М.: Праксис, 2006.С.191 -205.
6. Александрова А. В. Театральная группа RIMINI PROТОКОЛЛ В России. Рецепция и адаптация. Выпускная квалификационная работа. С-Пб. 2020.
7. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм [Текст] / Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа [и др.]. - Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 413
8. Лидерман 2020 Арх. — Лидерман Ю. Личный архив. Встреча с В. Мартыновым
9. Лидерман 2020 Арх. — Лидерман Ю. Личный архив. Встреча с С. Стринжей
10. Auslander, Philip. Liveness : performance in a mediatized culture / Philip Auslander. - London ; New York : Routledge, 1999. - X, 179 с.
11. Мазин В. Травма, память, беспамятство и эстетизация // Удел человеческий. Т.1. Сборник статей. Составители Дарья Пыркина, Виктор Мизиано – М.: ГЦСИ в составе ГМВЦ «РОСИЗО», 2018. С.125-130.
12. Савицкая А., Филатов А. Краткая история нижегородского уличного искусства. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. С.142.

13. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 223.
14. Сафронова Ю.А. Историческая память. Введение. – СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2020. С.91.
15. Лапина-Кратасюк Е.Г, Рублева М.В. Проекты сохранения личной памяти: цифровые архивы и культура участия // ШАГИ – т.4 - №3-4, 2018. С.147- 165.
16. Фёрингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 96.

В СЕРИИ ПРЕПРИНТОВ
РАНХиГС РАССМАТРИВАЮТСЯ
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ
И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ
К СОЗДАНИЮ, АКТИВНОМУ
ИСПОЛЬЗОВАНИЮ
ВОЗМОЖНОСТЕЙ
ИННОВАЦИЙ В РАЗЛИЧНЫХ
СФЕРАХ ЭКОНОМИКИ
КАК КЛЮЧЕВОГО УСЛОВИЯ
ЭФФЕКТИВНОГО УПРАВЛЕНИЯ



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ