

Д. Уррутьяге

ORCID: 0000-0002-1161-3246

✉ daniel.urrutiaguer@sorbonne-nouvelle.fr

Университет Новая Сорбонна (Франция, Париж)

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ЦЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКИХ ПРАКТИК IN SITU

Аннотация. Исследуется валоризация сценических практик in situ по трем направлениям. Согласно первой, эстетической логике действия и оценки, ценность спектакля in situ состоит в повышении художественных и технических качеств спектаклей. Традиционно французские профессиональные эксперты рассматривали представления вне театральных сцен как искусство второго сорта. Однако начиная с 1990-х годов уличные представления получают институциональное и экспертное признание как способ обновления отношений между художниками, пространствами и зрителями. Вторая, гражданская логика определяет общий интерес к искусству через культурную демократизацию. Проведение представлений вне театров видится в этом ключе способом более непосредственного обращения к местным жителям. Тем не менее перформативные практики in situ заинтересовывают скорее обычных театральных завсегдатаев, чем местных неофитов. На горизонтальное взаимодействие между профессиональными художественными навыками и культурными ориентирами местных участников ориентирован проект культурной демократии. Расширение социально-демографического состава аудитории происходит за счет участия зрителей в перформативных практиках, что предлагает возможность пересмотреть отношения со средой. Согласно третьей логике, исходящей из ценности наследия, сила памяти объектов наследия может усиливать эстетическую ценность представлений в исторических пространствах. Институты же, связанные с наследием, организуют перформативные события для привлечения посетителей и улучшения своего имиджа.

Ключевые слова: перформативные искусства, in situ, ценность, культурная демократизация, культурная демократия, эстетика, наследие, эксперты, французский театр

Благодарности. Статья переведена при поддержке Центра франко-российских исследований в Москве (ЦФРИ).

Для цитирования: Уррутьяге Д. К вопросу о формировании ценности сценических практик in situ / Пер. с фр. Е. И. Гордиенко // Шаги / Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 27–41. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-27-41>.

Статья поступила в редакцию 15 июня 2021 г.

Принято к печати 15 августа 2021 г.

© Д. УРРУТЬЯГЕ

© Е. И. ГОРДИЕНКО (пер. с фр.)

D. Urrutiaguer

ORCID: 0000-0002-1161-3246

✉ daniel.urrutiaguer@sorbonne-nouvelle.fr

Sorbonne Nouvelle University (Paris, France)

STAGE PRACTICES IN SITU: FORMATION OF VALUE

Abstract. Following the approach of valuation studies, the paper considers three different logical motivations of the ability of stage practices in situ to create recognized value. First, according to aesthetic logic of action and valuation, live shows in situ have enhanced artistic and technical qualities. Traditionally, French professional experts have considered performances out of theatres as second-ranked activities. Nevertheless, since the 1990s, we can see a limited shift in their mental representations with institutional recognition of street performances as a way to renew the relationships between the artists, the spaces and their audiences. The second, civic logic, predicates the general interest in the arts in cultural democratisation. From this perspective, performing shows outside of theatres is a way to more directly address the local population. Nevertheless, performances in situ more likely attract the usual theatregoers rather than local neophytes in the arts. The project of cultural democracy is oriented towards a more horizontal interaction between professional artistic skills and the local participants' cultural references. Expansion of the sociodemographic composition of the audience occurs through participation by the spectators in performances, which offers an opportunity to reconsider the relationships to the environment. Still, while the sociodemographic composition of the audience may be more popular, it is usually specific to these performances with amateurs. The third, logical motivation, based on heritage value, depends on the memorial power of heritage objects. Therefore, it may amplify the aesthetical value of performances in historical spaces. On the other hand, heritage sites program live shows in order to attract visitors and to enhance their brand.

Keywords: performing arts, *in situ*, value, recognition, cultural democratisation, cultural democracy, aesthetics, heritage, experts

Acknowledgements. This article was translated with the support of Moscow Centre for Franco-Russian Research (Centre d'études franco-russe de Moscou — CEFR).

To cite this article: Urrutiaguer, D. (2022). Stage practices *in situ*: Formation of value (E. I. Gordienko, Trans. from French). *Shagi/Steps*, 8(1), 27–41. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-27-41>.

Received June 15, 2021

Accepted August 15, 2021

Введение

Включение сценических искусств в государственный сектор экономики во Франции после Второй мировой войны объяснялось необходимостью поддержки художественных поисков, которые не смогут окупиться в коммерческой системе, и стратегией культурной демократизации с ее стремлением расширить социально-демографический состав аудитории субсидируемых театров [Menger 2010]. Логика художественного вдохновения, формирующая эстетическую ценность, которую определяют профессиональные эксперты, идет в рамках этой модели рука об руку с логикой гражданского действия, ориентированного на отстаивание коллективных интересов. Завоевывать новую аудиторию предлагалось путем изменения политики художественного предложения: спектакли должны были проводиться по всей стране, становясь доступными для местных жителей благодаря игре на местных площадках. После Второй мировой войны инфраструктура драматического и музыкального театра еще была частично разрушена, и пионеры «театральной децентрализации» были вынуждены отправляться на гастроли по регионам, приспособлявая постановки к разнообразным конфигурациям не предназначенных для театра мест, в сложных условиях, когда кинотеатры и казино встречались чаще и были лучше оборудованы, чем театральные сцены [Goetschel 2004: 125–132].

Передвижной принцип существования, за который выступали первые руководители национальных драматических центров (НДЦ)¹, впоследствии практически сошел на нет из-за роста личного автотранспорта в 1960-е годы. Следуя рыночной логике, администрации театров уловили готовность людей передвигаться и платить за удовольствие, что позволило НДЦ сократить свои логистические затраты и увеличить доход от продажи билетов, обособившись в театральных зданиях [Rancillac, Urrutiaguer 2011: 64]. Тем не менее искомого социального разнообразия зрителей при малом количестве

¹ Национальные драматические центры (НДЦ, франц. CDN) появились во Франции с 1946 г. и были первыми учреждениями, возникшими в связи с политикой театральной децентрализации. Они находятся вне столичного региона, и в их задачи входит показ постановок высокого художественного уровня местной публике, повышение уровня знаний местных жителей о театре, диверсификация зрительской аудитории, постановка классических пьес и/или создание и распространение новых театральных, прежде всего франкоязычных, текстов, организация условий для работы приглашенных художественных команд. Художественный руководитель НДЦ обязан ставить в нем собственные спектакли, желательно в копродукции с другими центрами, и формировать репертуар театра на каждый сезон. Финансируются в первую очередь из государственного и во вторую — из местного бюджета.

театральных залов достичь не удавалось, и к середине 1960-х годов эффективность проекта художественной аккультурации, основанного на идее приобщения как можно большего числа людей к совершенным художественным образцам, была поставлена под вопрос².

Важной задачей культурной политики с тех пор стала считаться «территориализация», предполагающая сохранение и развитие разнообразия культурной жизни на местах. Проект демократизации культуры развивался путем рассредоточения разножанровых культурных событий, а также с помощью показов спектаклей в местах, не предназначенных для театральных представлений, в формате *hors les murs* (фр. «вне стен»). По этой же логике фестивали стремились расширить возможности своих программ и охватить большую аудиторию местных жителей, задействуя подобные пространства.

Ценность объекта наследия определяется силой памяти, зависящей от того, кому этот объект принадлежит, и от историй, устных или медийно опосредованных, которые о нем рассказывают [Boltanski, Esquerre 2014]. Культурное наследие можно уподобить нематериальному капиталу, растущему за счет узнаваемости марки. Практики *in situ*, погружающиеся в архитектурную или природную среду, участвуют в процессе «обогащения» объектов наследия, так как усиливают привлекательность места и тем самым потенциально могут принести региону экономическую выгоду. Такого рода обоснование государственного участия в поддержке искусства активно звучало во Франции в 1980-е годы и стало общим местом в международной риторике «креативных индустрий», в которой артикулируется поддержка мультикультурализма и активизация творческого подхода в искусстве и других секторах экономики с целью повышения конкурентоспособности за счет обновления технологий производства и продуктов.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы, опираясь на такие инструменты прагматической социологии³, как анализ логики действия, режимов оправдания и порядков ценности, рассмотреть формирование сценическими практиками *in situ* трех ценностей — эстетической, гражданской и ценности наследия. С этими тремя порядками оценивания взаимодействуют также «мир рынка», в котором учитывается готовность потребителей платить, и «мир известности», в котором ожидаемый уровень удовлетворенности аудитории зависит от профессионального признания занятых в спектакле артистов и насмотренности зрителей.

² Ср. критику непропорционально высокой доли представителей образованного класса среди посетителей музеев в [Darbel, Bourdieu 1966].

³ Прагматическая социология критики стремится понять логику действий и оценивания людей в свете различных ведущих ценностей, которые определяют представление о значимости субъектов и объектов. Выделяются миры вдохновения, известности, гражданский мир, обращенный к общему благу, мир рынка, опознаваемый по способности учитывать готовность потребителей платить, индустриальный мир, где важна степень эффективности действий, домашний мир, ценность в котором зависит от места в цепочке личных зависимостей и способности выстраивать межличностные отношения. Трения между этими различными логиками являются предметом споров о классификации субъектов и объектов по шкале величия. См.: [Boltanski, Thévenot 1991; Boltanski, Chiapello 2011].

Эксперименты in situ и эстетическая ценность

Институциональные суждения вкуса

С 1970-х годов государственное участие в поле искусства начало обособиваться новой риторикой поддержки мультикультурализма⁴, что, однако, не отразилось на распределении субсидий Министерством культуры Франции, которое по-прежнему опирается преимущественно на художественные достоинства театров. Полномочия по их оценке возлагаются на экспертов, назначаемых в состав комиссий региональных управлений по делам культуры из числа профессионалов мира искусства. В театральной сфере это в основном руководители культурных учреждений, принимающие во внимание в числе прочего гастрольный потенциал спектаклей [Urrutiaguer 2014]. Выбор театрами тех или иных проектов для копродукции или для проката на своей площадке происходит под влиянием этих «невидимых академий», как называл их Филипп Урфалино [Urfalino 1989]. Согласно отчету, подготовленному по запросу Министерства культуры руководителями двух национальных театров, Аленом Грассе и Фрэнсисом Педуцци, эти независимые эксперты, похоже, особое внимание уделяют техническому совершенству востребованных театральными площадками спектаклей. Государственные и муниципальные театры должны прививать хороший театральный вкус — в 1980-е ожидания кураторов и директоров касались прежде всего стиля светового оформления, сценографических концепций и техник актерской игры [Grasset, Peduzzi 1998].

Экспериментальные постановки in situ, которые придают первостепенное значение пространственному и социально-демографическому контекстам, рискуют быть недооцененными профессиональными экспертами, если их технические качества покажутся им более низкими, чем у спектаклей in vitro (т. е. в помещениях, специально оборудованных для театральных представлений). В этих условиях нельзя не указать на изначальный дефицит институционального признания уличных театров с 1960-х по 1980-е годы, когда эксперты, от мнения которых зависело принятие решений о предоставлении субсидий, считали их работу формой культурной анимации, уничижительно приравнивая к представлениям бродячих комедиантов и праздничному агитпропу.

Признание искусства в публичном пространстве

Первый шаг к художественному признанию уличных артистов был сделан в 1980-е годы: в 1980 г. Мишель Креспен организует первый крупный смотр уличных театров «Утес дураков» (La Falaise des fous), а в 1983 г. под его руководством и при поддержке Министерства культуры открывается «Lieux publics» — «международный центр художественных практик в общественных местах и свободных пространствах города». Он получил место в здании культурного центра Марн-ла-Валле, которым тогда руководил Фабьен Жанель. При этом бюджет ему изначально выделялся по статье культурного развития территорий, а

⁴ Поддержка мультикультурализма подразумевает, что культурная политика направлена не на продвижение однородной национальной культуры, а на содействие развитию форм художественного самовыражения различных культурных сообществ.

не поддержки художественных проектов. Эстетическая ценность уличных спектаклей была институционально признана только во второй половине 1990-х годов, когда Министерство культуры в лице инспектора театрального сектора Ива Дешана заключило с некоторыми уличными театрами трехлетние контракты. «*Lieux publics*» вскоре получил статус Национального центра уличных искусств и искусства в публичном пространстве. По инициативе Пьера Соважо, руководителя центра с 2001 г. и соучредителя театральной компании «*Décor Sonogé*», центр «*Lieux publics*» основал европейскую платформу искусства в публичном пространстве IN SITU, которая поддержала уже около 250 художников.

Интерес к городу как к «сцене театра в 360°» [Crespin 1997] выражается во внимании художественных коллективов к выстраиванию отношений с выбранными для игры открытыми пространствами и к преобразованию их повседневного использования. В дружеской атмосфере зрителям предлагается наблюдать за игрой актеров и воспринимать пространства, преобразованные поэтикой сцены. Это может вызывать интеллектуальный и чувственный восторг у публики, состоящей частично из завсегдатаев театров, увидевших информацию о спектакле и приехавших специально на него, частично из остановившихся на мгновение случайных прохожих, частично из местных жителей, держащихся немного в стороне от действия. Оригинальность игры, адаптированной к необычным пространствам, приходят оценить и эксперты из местных городских администраций, а также театральные программисты, прежде всего отборщики и организаторы специализированных фестивалей. Признание художественного своеобразия — движущая сила в формировании эстетической ценности.

Танцевальные коллективы также задействуют в своих проектах разнообразные городские пространства. Как указывают Сильви Клидьер и Аликс де Моран, художники, помещая хореографический объект в архитектурную среду, проблематизируют повседневные движения и различные типы использования мест скопления людей — как например, в случае с Большой аркой Дефанс в проекте Сильвена Грауда, с вокзалом Сен-Шарль в Марселе в 2013 г. или с площадями, парками, набережными в прогулке «Маршруты жизни, городские маршруты» (*Trajets de vie, trajets de ville*) от компании «*Ex-Nihilo*» (первые показы спектакля, на создание которого ушло три года, прошли в 2007 г.). Исследовать могут и удаленные районы города, оживляя их хореографическими интервенциями в виде прогулок и «стационарных» перформансов [Clidière, Morant 2009: 72–77].

Показы *hors les murs*

Нетеатральные пространства привлекают внимание не только уличных театров. Речь может идти о школах, в которых театральные и танцевальные коллективы показывают представления для детей и молодежи. Эстетически последние ценятся невысоко, о чем свидетельствуют гонорары за спектакли и меньшее субсидирование театров, ориентирующихся на эти возрастные группы. Речь не идет о проекте *in situ* в строгом смысле слова, так как спектакль играется в разных местах, но обязательно адаптируется к конкретному игровому пространству, отталкиваясь от характеристик предоставляемого помещения. Исследование проката танцевальных спектаклей во Франции показало, что 15 самых популярных танцевальных спектаклей для детей и молодежи в период с 2011 по 2015 г. были созданы коллективами, большинство которых

не поддерживались Министерством культуры [Urrutiaguer 2019: 12]. Составляя лишь 0,3% от числа спектаклей, поставленных с 2011 по 2015 г., количество показов этих 15 работ за тот же период составляло 4,9% от общего числа демонстраций хореографических постановок.

Как видно из исследований культурных событий в парижской и марсельской агломерациях, спектакли играют также в библиотеках и музеях [Urrutiaguer et al. 2017]. Задача взаимопроникновения разных видов искусств наиболее созвучна принципу сценических практик in situ, основанных, в частности, на художественном преображении восприятия объектов посредством игры метафор [Danto 1981]. Однако междисциплинарность была приоритетной целью только у небольшого количества из принявших участие в опросе публичных библиотек (13,8%) и гораздо больше привлекала музеи (40%).

Современный танец, сегодня институционализованный, развивался во многом на пересечении визуального и хореографического искусства. Показ танцевальных постановок в выставочных пространствах музеев может способствовать признанию в СМИ эстетической ценности как хореографического произведения, так и выставок. Благодаря медленным движениям танцовщиков, переключкам их поз и жестов с изображениями тел на картинах, фотографиях или в скульптурах, выставленных в залах, тела танцовщиков превращаются в подобие музейных объектов. Своей инертностью при этом они могут вступать в конфликт с характером перемещения посетителей в музее, что способно вызвать критическое отношение. Так, одна из участниц перформанса Марии Хассаби PLASTIC, показанного в Музее Хаммера в Лос-Анджелесе в 2015 г., рассказывает об агрессивности некоторых посетителей — от плевков и ударов до оскорблений и игнорирования, — которая была усугублена решением показать тела перформеров неподвижными [Shanks 2018].

Гражданская ценность практик in situ

Проекты культурной демократизации

Общественный интерес к гражданской ценности сценического искусства после Второй мировой войны был связан с идеей расширения социально-демографического состава аудитории произведений высокой культуры. Риторика Андре Мальро⁵ опиралась на идею универсальной красоты, доступной каждому индивидуальному сознанию, и утверждала как ценность знакомство наибольшего числа людей с мировыми шедеврами. Эта концепция сегодня должна рассматриваться в перспективе политической необходимости легитимировать автономию Министерства культуры, созданного только в 1959 г. До этого времени, за исключением двух попыток создать независимое министерство (в обоих случаях оно существовало очень короткий срок — два месяца

⁵ Андре Мальро (1901–1976) был министром культуры Франции с 1959 по 1969 г. Мальро активно развивал идею децентрализации культуры. По его инициативе, в частности, во французских провинциальных городах стали открываться дома культуры, которые должны были стать местной площадкой для разных видов искусств, от балета до кинематографа, через прямой контакт с которыми французы, не имеющие возможности быть в Париже, могли приобщаться к высокой культуре. — *Примеч. переводчика.*

в 1881 г. и семь месяцев в 1947 г.), за управление художественной деятельностью отвечало Министерство национального образования.

Начиная с 1970-х годов Министерство культуры руководствуется доктриной культурного развития территорий, акцентирующей внимание на необходимости медиации между произведениями искусства и публикой. Аудитория государственных и муниципальных театров оставалась недостаточно социально разнообразной, и, чтобы привлечь местных жителей, руководство культурных учреждений решило частично показывать спектакли и проводить художественно-просветительские мероприятия в различных районах города. Помимо сотрудничества со школами, стратегия расширения аудитории предполагала партнерство с местными учреждениями, относящимися в первую очередь к сфере досуга и социальному сектору. Эти учреждения должны были привлечь в театр людей, находящихся в их сфере влияния.

Выходя за стены учреждений культуры, театр показывает спектакли в адаптированном «малом» формате, приспособленном к техническим и архитектурным условиям общественных центров, актовых и спортивных залов, а также открытых площадок перед городскими зданиями. Рассредоточенные по городу, эти «малые формы» способны дать первое представление об эстетике театра и, послужив своего рода затравкой, должны пробудить любопытство к идущим на сцене спектаклям. Спектакли также проводят в жилых домах, где хозяева отдают под сцену одну из комнат и приглашают соседей. Эти спектакли держатся на тесных связях, образующихся между актерами, присутствующими гостями и доступным игровым пространством, а по их окончании предполагается продолжение общения внутри здесь и сейчас образовавшегося сообщества.

Инициатива проведения подобных художественных акций может исходить от культурных учреждений, в частности, в виде организации творческих резиденций, когда театральным коллективам предоставляют помещения, финансовую и экспертную поддержку, возможность общения со зрителями в рамках социально-художественного проекта принимающей организации. Коллективы могут также сами обращаться к нетеатральным площадкам, будучи заинтересованными в увеличении числа мест для показа своих спектаклей.

Вопрос эффективности

Возникает вопрос о том, насколько географическое рассредоточение мест показа спектаклей влияет на состав аудитории. Домашний театр предполагает наличие достаточно больших квартир, чтобы вместить сценическую форму, так что он может затронуть скорее средний, чем рабочий класс. Спектакли на открытом воздухе в отдаленных районах ставят творческие команды, все еще мало интегрированные в жизнь затронутой территории, они зачастую ориентированы в значительной степени на завсегдатаев театра, узнавших о событии по театральным каналам, в то время как местные жители по большей части остаются в стороне от этих кочующих форм. Непонимание и ощущение растраты ресурсов перевешивают подчас коллективные выгоды для местного населения, на которые рассчитывали инициаторы художественного проекта.

Так, в ходе исследования о прокате танцевальных постановок во Франции опрошенные представители одного из театральных центров рассказали о своем контрпродуктивном опыте проведения «танца человека и экскаватора»

на районной стройке. Из-за того, что городская администрация практически не принимала участия в информировании жителей о событии, его аудитория ограничилась постоянными зрителями театра и состоятельными людьми из центра города, в то время как у жителей этой окраины представление, по их мнению, никак не вписывавшееся в их образ жизни, вызвало недовольство. Социолог Анри-Пьер Жёди отмечал неоднозначный опыт во время «Летних художественных прогулок» в Марселе в 1997 г., когда команда, делавшая декламационный перформанс на фоне установки надувных конструкций в порту острова Фриуль, пребывала в состоянии эйфории от беспрецедентного художественного эксперимента, в то время как наблюдавшая издали публика, состоявшая всего из десятка человек, пережила «культурный опыт, оцениваемый ими как непонятный и негативный» [Jeudy 1999: 34].

Модели культурной демократии

В отличие от политического проекта культурной демократизации, преследующего целью передачу знаний для приобщения аудитории к высокой художественной культуре, в основе концепции культурной демократии лежит принцип равного достоинства различных культур, что предполагает необходимость установления равноправных взаимоотношений между художниками и участниками познавательного процесса. С точки зрения межкультурного диалога, художники больше не возвышаются над публикой, которая должна по достоинству оценить их творения, но взаимодействуют с разными культурными кругами, что потенциально содействует их взаимному культурному обогащению.

С 1960–1970-х годов в художественные площадки стали превращать заброшенные здания, часто расположенные на окраинах и в окрестностях города. Арт-кластеры создавались по инициативе художественных коллективов или местных органов власти и формировали альтернативную культурную программу. Важное значение здесь придавалось локальным художественным событиям и запросам местных жителей. Министерство культуры и связи⁶ заинтересовалась этими инициативами, и в 2000 г. Мишель Даффур, тогдашний государственный секретарь по вопросам культурного наследия и децентрализации, заказал доклад о них Фабрису Лекстрэ. В качестве общих черт этих проектов Лекстрэ выделил приверженность коллективным процессам принятия решений и взаимопроникновение социальных и художественных форм. Пространство в арт-кластерах используется и для сценографических поисков, учитывающих архитектурную драматургию места, и для организации экспериментального многофункционального рабочего пространства, и для создания и показа постановок, и для художественного обучения и практики, и для встреч с местными жителями, которых приглашают стать свидетелями творческого процесса и участниками жизни кластера [L'extrait 2001].

Признание этих «новых территорий искусства», которые, тем не менее, остаются сильно ограничены в своих бюджетных ресурсах, совпадает со сдвигом в представлениях о гражданской ценности художественной практики в сторону культурного плюрализма. Во всеобщей декларации ЮНЕСКО

⁶ С 1997 по 2017 г. во Франции Министерство культуры именовалось Министерством культуры и связи. — *Примеч. переводчика.*

2001 г. культурный плюрализм признается залогом социальной сплоченности, столь же важным для человечества, сколь биоразнообразие — для живой природы. Необходимость уважать разнообразие «культурных прав» отразилась в законе 2015 г. о территориальном устройстве Французской Республики и в законе 2016 г. о свободе творчества, архитектуре и наследии.

Проекты *in situ* отвечают этому художественному и гражданскому подходу, если ими движет стремление поделиться своим культурным багажом с местным населением. Это безусловно касается партиципаторных постановок, предполагающих совместную творческую работу профессионалов сцены и жителей, чье участие может проявляться на этапе создания текста или хореографии и во время сценического представления. Если взаимодействие проходит успешно, результатом становится личностное развитие одновременно и участников из числа местных жителей, и профессионалов. Первые высказываются о своих жизненных проблемах на острающем языке искусства. Для профессионалов, в свою очередь, встреча с культурными кругами, отличными от их собственного, способна оказать гуманизирующий эффект. Аудитория этих проектов в социальном плане обычно гораздо более разнообразна, чем аудитория репертуарных спектаклей государственных театров, поскольку участие актеров-любителей привлекает их родных и друзей. Это успешная стратегия с точки зрения культурной демократии, но также и потенциальный источник разочарования для организаций, проводящих эти художественные мероприятия, если в их задачу входило относительно быстро превратить пришедших зрителей в завсегдатаев учреждений культуры.

Рэй Ольденбург ввел термин «третье место»⁷ для обозначения общественных пространств, отличающихся как от места работы или учебы, так и от пространства частной жизни. В «третьих местах» царит игровой дух социального разнообразия, поощряющий принятие другого как нормы [Oldenburg 1999]. В эту концепцию отлично вписываются эксперименты по взаимопроникновению художественных и социальных форм, объединяющие посетителей, которыми движут различные мотивы, совсем не всегда сосредоточенные вокруг художественных практик. Организация условий для наиболее гармоничного сосуществования этих категорий пользователей резонирует с политической целью укрепления чувства «жизни сообща», которой руководствуются многие местные органы власти.

Сценические практики *in situ* и ценность наследия

Повышение ценности спектаклей через обращение к наследию

Художественная ценность проектов *in situ* может быть повышена за счет силы памяти объектов наследия, вовлеченных в художественную ткань спектакля. Так, музейные пространства могут стимулировать театральное вообра-

⁷ Понятие «третьего места» Рэя Ольденбурга отличается от концепции символического «третьего пространства» Хоми Бхабхи, которая призвана осмыслить механизмы конструирования гибридной идентичности в постколониальном пространстве, где сосуществуют несколько культур. См.: [Bhabha 1994].

жение и становится уникальным сценографическим ресурсом, как это было в случае со спектаклем Патриса Шеро «Сон об осени» по Юну Фоссе в Лувре, где режиссер был приглашенным художником в 2010 г. Красный зал крыла Денон был превращен в театральный зал на 300 мест, а висевшие там картины ассоциировались с надгробиями на кладбище, где по сюжету проходило действие пьесы [Terrasse 2018].

Некоторые танцевальные компании используют сайт-специфический подход, чтобы соотнести движения танцовщиков с архитектурными особенностями зданий. В вертикальном танце хореографические движения перемежаются с восхождением по стенам зданий, балансированием и акробатическими трюками в воздухе, напоминающими цирковые выступления. Блуждание над памятными местами, история которых вследствие этого переосмысливается в игровом ключе или мистифицируется, усиливает эмоциональное и рефлексивное воздействие на зрителей. Так, на спектакле «Inferno» Ромео Кастеллуччи по стене авиньонского Папского дворца карабкался Антуан Ле Менестрель, первооткрыватель скальных маршрутов и художественный руководитель театральной компании «Les lézards bleus» (Синие ящерицы). Компания заявляет, что выстраивает свою хореографию исходя из истории, которую рассказывают покоряемые фасады и местные жители, что вертикальная партитура «создается и меняется под влиянием минеральных и человеческих воздействий»⁸. Фабрис Гийо, художественный руководитель компании «Retouramont», в своих хореографических пьесах также прибегает к физическому опыту восхождения на фасады исторических зданий, таких как аббатство Мон-Сен-Мишель или Венсенский замок. Проецирование в темное время суток на стены зданий теней исполнителей, их голограмм, цифровых или аудиовизуальных изображений усиливает необычность восприятия места.

Вокруг достопримечательностей была устроена серия аудиоперформансов «Instrument | Monument» Мишеля Рисса. Художественный метод его театральной компании «Décor Sonore» основан на усилении звучания объектов в городском публичном пространстве, осуществляемом музыкантами на открытом воздухе. Импровизируя на ходу и погружая публику в слушание, перформеры добиваются поэтически отстраненного восприятия окружающей среды. Для проекта «Instrument | Monument» предварительно исследовались звуки, сценографические особенности объекта, история места, на основании чего затем составлялась музыкальная партитура, соотносящая тональность, интенсивность и тембр звука с движениями и перемещениями исполнителей, их вокальными или вербальными партиями [Urrutiaguer, de Verdalle 2014–2015].

Спектакли, взаимодействующие с архитектурными характеристиками объектов наследия и их историческим контекстом, могут исследовать и память местного сообщества. Один из концертов «Instrument | Monument» был сыгран на открытии фестиваля «Oerol» на морском вокзале голландского острова Терсхеллинг и задействовал судно «Holland», считавшееся в свое время самым большим буксиром в мире, широко известное благодаря участию в спасательных операциях и оттого несущее особую память для жителей острова. Из громкоговорителей звучали записи сигналов бедствия, которые команда

⁸ См. страницу театральной компании «Lézards bleus»: http://lezardsbleus.com/PAGES/rubrique_compagnie/presentation.html.

нашла в архивах. Хотя включить звук двигателя в концерт Рисса побудил его необычный ритм, когда буксир завели, это вызвало такую сильную коллективную эмоцию, что вся публика заплодировала⁹.

Спектакли *in situ* как способ повысить ценность культурного наследия

В то же время повысить свою привлекательность за счет сценических практик могут и учреждения, занимающиеся культурным наследием.

В ходе исследования культурных событий в парижской и марсельской агломерациях сотрудникам публичных библиотек и музеев Франции был задан вопрос об основных целях, которые они преследуют, приглашая поставить на их площадке спектакли. Результаты опроса показали, что на первом месте для всех стояла цель расширения аудитории. На втором месте большинством (55%) было отмечено повышение ценности коллекций. Привлекая художников к участию в своей культурной программе, учреждения рассчитывают таким образом на подъем популярности. Они ожидают, что удовольствие, полученное зрителями этих спектаклей или участниками художественных акций, вдохновит их стать постоянными посетителями этого места или укрепит их лояльность.

Выгоду от приглашения театральных команд персонал музеев и библиотек связывает со своей внутренней миссией, рассчитывая, что спектакль станет игровым крючком, который пробудит любопытство зрителей к коллекции, так что позже они придут уже ради нее. Поэтому тема, которую затрагивают художники, может значить при отборе в афишу больше, чем эстетические качества проекта. Такая система координат отличается в равной мере как от идеи организации дорогостоящих мероприятий ради широкого освещения в СМИ, так и от политики развлекательных культурных мероприятий, оторванных от предметов коллекции. Третьей по значимости для французских библиотек и четвертой для музеев целью было изменение институционального имиджа, особенно если он казался устаревшим или элитистским. Цель состоит в том, чтобы противостоять потере силы памяти, присущей этим центрам наследия, — потере, происходящей либо из-за спонтанного ослабления интереса к предметам коллекции, либо в результате чувства культурного неравенства, возникающего в институциях, призванных сохранять объекты высокой культуры, статус которых определяют профессиональные эксперты. Такая стратегия изменения имиджа вписывается в культурную доктрину «третьего места».

Районные библиотеки редко включают в афишу своих мероприятий participatory проекты, предпочитая развивать культурное разнообразие выбором закупаемых книг и стремясь обустроить свое пространство так, чтобы между читателями, ищущими тишины и концентрации, и посетителями, склонными к более громкому общению, было как можно меньше напряжения [Urrutiaguer 2018].

Любопытным кейсом является Музей природы и охоты, который под руководством Клода д'Антенеза прошел ребрендинг, чтобы стать привлекатель-

⁹ Интервью Даниэля Уррутыге с Мишелем Риссом. Париж, 12 июня 2012 г.

ным для парижан, большинство которых враждебно относятся к миру охоты. Залы экспозиции открылись для произведений современного искусства на экологическую тему, проблематизирующих отношения между людьми и животными, культурная же афиша состояла из лекционных циклов, фильмов, встреч с художниками, перформансов in situ. Куратор Рафаэль Абриль рассчитывал, что включение перформативных практик в программу приведет к увеличению посещаемости музея. Но его ожидания не оправдались: зрители не откликнулись на приглашение бесплатно посетить музейную экспозицию в следующем месяце. Кроме того, аудиторию этих выступлений в значительной степени составляли знакомые артистов [Abrille 2018].

Спектакли способны оживить историческую память мест, в которых они играют, новыми сюжетами, что способствует лучшему восприятию местного культурного наследия, повышает туристическую притягательность местности и даже привлекает предпринимателей, внимательных к динамике локальной художественной жизни. Можно говорить о сформировавшейся стратегии территориального маркетинга, которой руководствуются учреждения, занимающиеся вопросами наследия, а также местные и региональные органы власти.

Заключение

По данным исследования территорий и ресурсов драматических и танцевальных театральных компаний во Франции за 2007–2009 годы, в местах, не предназначенных для театральных представлений, играет значимая доля спектаклей — до 21% от общего числа показов (согласно отчетам 39 коллективов, попавших в выборку). Эта доля обратно пропорциональна степени территориального охвата спектаклей¹⁰: от 33% для «региональных» коллективов, деятельность которых сосредоточена почти исключительно в регионе, где располагается их штаб-квартира и которые имеют в среднем более ограниченные доходы, до 9% для театров, которые показывают свои спектакли прежде всего на национальном и международном уровне [Urrutiaguer et al. 2012].

Весьма вероятно, что количество спектаклей in situ будет расти и дальше, в частности, из-за перегруженности площадок государственных и муниципальных театров. В связи с таким прогнозируемым увеличением их количества встает вопрос о порядке их оценивания, что и составляло предмет исследования настоящей статьи. Институциональное признание эстетической ценности спектакля зависит от оценки оригинальности и мастерства художественной формы и ее содержания признанными профессионалами в своей отрасли. Производственные и прокатные возможности государственных институций обеспечивают большую вероятность укрепления цеховой и медийной репутации художников.

Территориальная привязка, которая есть у проектов in situ, открывает интересные возможности взаимопроникновения художественных и социальных форм, способствующего привлечению новой аудитории, что позволяет более уверенно говорить о формировании гражданской ценности, ставящей во главу

¹⁰ Речь идет о статистике регионов, в которых показывались спектакли, — их количестве и степени удаленности друг от друга. — *Примеч. переводчика.*

угла коллективный интерес. Однако в оценке сценического искусства эстетическая ценность, как правило, перевешивает гражданскую. А поскольку заметность театра в профессиональном мире связана с созданием и показом новых спектаклей, слишком большое участие артистов в социально направленной образовательной деятельности¹¹ может сослужить плохую службу для их цеховой репутации, по крайней мере во Франции.

Наконец, постановки *in situ* в центрах наследия, взаимодействуя с памятью тех мест, где они играют, и памятью местного сообщества, повышают ценность как театрального события, зрители которого приобретают больший эмоциональный опыт, так и местности, культурный имидж которой становится более привлекательным.

Как и в случае с площадками для создания и показа спектаклей, ранжированных соответственно уровню репутации культурных учреждений и художественного руководства театральных компаний, финансовая жизнеспособность сценических практик *in situ* подвержена конкурентному давлению, одновременно стимулирующему и деструктивному, сгладить и даже нейтрализовать которое способно взаимодействие театральных коллективов с учреждениями культуры на местах и между собой.

References

- Abrille, R. (2018). Vers de nouveaux publics? Le cas du Musée de la Chasse. In P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, & D. Urrutiaguer (Eds.). *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations* (pp. 98–99). Deuxième époque. (In French).
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2011). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard. (In French).
- Boltanski, L., & Esquerre, A. (2014). La “collection”, une forme neuve du capitalisme: la mise en valeur économique du passé et ses effets. *Les temps modernes*, 679, 5–72. (In French).
- Boltanski, L., & Thévenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Gallimard. (In French).
- Clidière, S., & Morant, A. de (2009). *Extérieur Danse. Essai sur la danse dans l'espace public*. L'Entretemps. (In French).
- Crespin, M. (1997). L'espace public de la ville: la scène d'un théâtre à 360°. *Etudes théâtrales*, 11–12, 86–90. (In French).
- Danto, A. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard Univ. Press.
- Darbel, A., & Bourdieu, P. (1996). *L'amour de l'art: les musées et leurs publics*. Éditions de Minuit. (In French).
- Goetschel, P. (2004). *Renouveau et décentralisation du théâtre. 1945–1981*. PUF. (In French).
- Grasset, A., & Peduzzi, F. (1998). *Contribution*. Ministère de la Culture. (In French).
- Judy, H.-P. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Éditions Circé. (In French).

¹¹ Спектакли часто сопровождаются образовательными мастерскими для горожан и дискуссиями. Театральные компании пытаются добиться признания художественной ценности своей образовательной работы, которая отличается изобретательностью и, благодаря вниманию к мироощущению участников и их способности к игре, позволяет привлечь людей к художественному самовыражению. Во Франции эта деятельность, тем не менее, оценивается как далекая от настоящего творчества.

- Lextrait, F. (2001). *Une nouvelle époque de l'action culturelle*. La Documentation française. (In French).
- Menger, P.-M. (2010). Les politiques culturelles en Europe: modèles et évolutions. In Ph. Poirrier (Ed.). *Politiques et pratiques de la culture* (pp. 276–287). La Documentation française. (In French).
- Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Marlowe & Company.
- Rancillac, F., & Urrutiaguer, D. (2011). Un binôme pour entrer dans le théâtre. *Registres*, 15, 60–69. (In French).
- Shanks, G. (2018). Objets dansants: genre, travail et danse contemporaine au Hammer Museum / Trad. de l'américain par P. Chevalier. In P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, & D. Urrutiaguer (Eds.). *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations* (pp. 143–151). Deuxième époque. (In French).
- Terrasse, J.-M. (2018). Patrice Chéreau au Louvre, inventaire avant Elektra. In P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, & D. Urrutiaguer (Eds.). *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations* (pp. 20–28). Deuxième Epoque. (In French).
- Urfalino, Ph. (1989). Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles. *L'Année sociologique*, 39(1), 81–109. (In French).
- Urrutiaguer, D. (2014). A avaliação das companhias de teatro pelo Ministério da Cultura em França. *Análise Social. Revue de l'Institut Social de l'Université de Lisbonne*, 49(4(213)), 906–925. (In Portuguese).
- Urrutiaguer, D. (2018). Le modèle du troisième lieu appliqué aux Bibliothèques municipales: quels déplacements de frontières? In Y. Maury et al. (Eds.). *Bibliothèques en mouvement. Innover, fonder, pratiquer de nouveaux espaces de savoir* (pp. 93–106). Presses Universitaires du Septentrion. (In French).
- Urrutiaguer, D. (2019). *La diffusion de la danse en France entre 2011 et 2015*. Onda. (In French).
- Urrutiaguer, D., Ciosi, L., & Suzanne, G. (2017). La diversification de l'offre des établissements culturels patrimoniaux dans les Métropoles du Grand Paris et d'Aix-Marseille-Provence par le spectacle vivant. In Y. Nicolas (Ed.). *Modèles économiques des musées et des bibliothèques* (pp. 91–140). La Documentation française. (In French).
- Urrutiaguer, D., & de Verdalle, L. (2014–2015). Transfiguration théâtrale des objets par les sonorités et valeur esthétique. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 56–57, 123–134. (In French).
- Urrutiaguer, D., Henry, Ph., & Duchêne, C. (2012). Territoires et ressources des compagnies en France. *Culture études*, 2012(1), 1–16. (In French).

* * *

Информация об авторе

Даниэль Уррутьяге

доктор театроведения
профессор, Институт театральных
исследований, Университет Новая
Сорбонна (Université Sorbonne Nouvelle)
France, 75005, Paris, 13 rue Santeuil
Тел.: +33145874060
✉ daniel.urrutiaguer@sorbonne-nouvelle.fr

Information about the author

Daniel Urrutiaguer

HDR, Socioeconomics of Performing Arts
Professor, Research Institute for Theatre
Studies, Sorbonne Nouvelle
75005, Paris, 13 rue Santeuil
Tel.: +33145874060
✉ daniel.urrutiaguer@sorbonne-nouvelle.fr