

**В. В. Золотухин**

ORCID: 0000-0001-7084-0564

✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

*Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы при Президенте РФ  
(Россия, Москва)*

## РУИНА КАК ВОЗМОЖНОСТЬ

### **Рецензия на:**

- Murray S. *Performing ruins*. — Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020. — 316 p.
- Corrieri A. *In place of a show: What happens inside theatres when nothing is happening*. — London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016. — 198 p.

**Благодарности.** Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

**Для цитирования:** Золотухин В. В. Руина как возможность // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 261–266. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-261-266>.

*Рецензия поступила в редакцию 13 июля 2021 г.*

*Принято к печати 26 июля 2021 г.*

**V. V. Zolotukhin**

ORCID: 0000-0001-7084-0564

✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

*The Russian Academy of National Economy  
and Public Administration (Russia, Moscow)*

## RUINS AS AN AFFORDANCE

### **A review of:**

- Murray, S. (2020). *Performing ruins*. Palgrave Macmillan. 316 p.
- Corrieri, A. (2016). *In place of a show: What happens inside theatres when nothing is happening*. Bloomsbury Methuen Drama. 198 p.

**Acknowledgements.** The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

**To cite this review:** Zolotukhin, V. V. (2022). Ruins as an affordance. *Shagi / Steps*, 8(1), 261–266. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-261-266>.

*Received July 13, 2021*

*Accepted July 26, 2021*

Участившиеся к 1944 г. все более разрушительные воздушные бомбардировки войск союзников поставили власти Мюнхена перед вопросом, как сохранить архитектурное наследие города. Под угрозой в числе прочих зданий оказался построенный в 1753 г. Театр Кювилье (Резиденцтеатр). В результате его интерьеры, выполненные одним из главных мастеров немецкого рококо — архитектором Франсуа де Кювилье, после демонтажа были перевезены в безопасное место за городом и относительно благополучно пережили войну. Само здание театра постигла та же судьба, что и 60% застройки старой части Мюнхена: он был полностью разрушен попаданием бомбы во время одного из авианалетов. Однако спустя шесть лет после окончания войны на месте Кювилье появилось новое театральное здание, получившее прежнее название — Резиденцтеатра. Оно служило жителям Мюнхена напоминанием о прежнем, утраченном, а несколько лет спустя, в 1958 г., по соседству с ним было построено еще одно театральное здание — Старый Резиденцтеатр (название *Altes Residenztheater* используется по сей день, наряду с *Театром Кювилье*), внутри которого и был реинсталлирован сохранившийся исторический интерьер.

Раздвоение театра, его разделение на здание и интерьер в годы войны, утрата первого и необычная консервация второго, последующее удвоение резиденцтеатров — история Театра Кювилье ставит множество вопросов. Можно ли, например, считать его «сохранившимся»? Какой из двух театров «новый», а какой «старый», и какие намерения стояли за присвоением этих названий? Чем было вызвано желание реинсталлировать «старый» театр, когда само его место уже давно было занято «новым»? Поискам ответов на эти вопросы посвящено первое из четырех эссе Аугусто Коррьери (Augusto Corrieri), составивших книгу «Вместо спектакля: Что происходит в театрах, когда в них ничего не происходит». Обращение к истории Театра Кювилье в XX в. и анализ историко-театральных нарративов, ему посвященных, выявляет устойчивые связи между театральной архитектурой, историей и коллективной памятью, а также стремление вытеснить память о руинах, в которые были превращены немецкие города в результате воздушной войны. В основе нарратива о восстановлении чудом сохраненного Театра Кювилье, согласно Коррьери, лежало желание воссоздать исторический континуум, а деконструкция этого нарратива заставляет вспомнить об описанной В. Г. Зебальдом травме памяти. Среди многочисленных культурных последствий этой травмы, с одной стороны, послевоенная «литература руин», а с другой — послевоенный Мюнхен с имитацией целостной исторической застройки. Руины же, напоминает Коррьери, продолжают присутствовать в нем незримо: вывезенные за город горы раздробленного кирпича и камня были покрыты землей, засажены травой и деревьями, превращены в холмы и парки, окружающие нынешний Мюнхен.

Можно ли говорить о глубинных культурных изменениях, сравнивая отношение к руинам в послевоенной Германии и современной Европе? Книга «Исполняя руины» Саймона Мюррея (Simon Murray) дает на это однозначно положительный ответ. Значимую роль в изменении отношения к руинам Мюррей отводит рефлексии Зебальда по поводу немецкого опыта, но в фокусе его собственного исследования находится главным образом то влияние, которое сегодня оказывают на наше осмысление руин различные арт-проекты. Руины,

о которых идет речь в его книге, возникли не только в результате военных действий, но также природных катаклизмов, перехода к постиндустриальной экономике, изменений в градостроительной политике и, конечно, экономических кризисов и смен политических систем. Описываемые Мюрреем практики связаны как с древними, так и с совсем недавно возникшими руинами, объединяет же их принадлежность к Европе. Широкая панорама представленных в книге различных современных перформативных и выставочных практик простирается от сайт-специфических театральных постановок до перформансов, различного рода прогулок и т. п. Интересующиеся историей сайт-специфического театра найдут в ней главы о спектакле Беккета «В ожидании Годо», поставленном в 1993 г. в осажденном Сараево по инициативе и при участии Сьюзен Сонтаг, — одном из часто обсуждаемых в литературе примеров культурного сопротивления, а также о работах Майка Пирсона и компании «Brith Gof» — пионеров британского сайт-специфического театра, и множество других примеров. Рефлексия руинизации художественными средствами, как ключевая составляющая подобных сайт-специфических художественных проектов, занимает в книге важное место, однако отнюдь не центральное.

Ценность исследованию Мюррея придает сознательный отказ классифицировать связанные с руинами перформативные практики как разновидность сайт-специфического театра. Автор предлагает другие перспективы — в первую очередь подходы современных культурных исследований, обращющиеся к географии и ландшафту. Это, например, работы британского географа и социолога Дорин Мэсси (Doreen Massey). «Места — это сочленения “естественных” и социальных отношений, которые не изолированы целиком и полностью, — цитируется в книге Мюррея (р. 26) одно из интервью Дорин Мэсси. — Так что, во-первых, места не замкнуты и не закрыты. В политическом плане это дает основание для критики их права считаться исключительными. Во-вторых, места не являются чем-то предзаданным, они всегда находятся в процессе становления. В этом смысле их можно назвать событиями. В-третьих, они сами и их идентичности всегда будут оставаться предметами полемики и спора». Отталкиваясь от идей Мэсси о принципиальной открытости географических мест-событий, Мюррей формулирует собственное понимание руин, пребывающих в процессе становления. Итак, руина как процесс, а не как точка стагнации на пути утратившего свою основную функцию здания к окончательному разрушению, с одной стороны. Руина как аффорданс — предложение и возможность, обращенные в будущее (а не только в прошлое) и реализуемые средствами различных арт-проектов — с другой. Так можно было бы охарактеризовать две ключевые предпосылки для отбора и анализа арт-проектов, включенных в книгу.

Особое внимание автор уделяет институциональному аспекту функционирования руин. Точнее было бы сказать, что книга сосредоточена на создании и функционировании наряду с институциями различных внеинституциональных форм, связанных с бытованием, сохранением, реактивацией и переосмыслением руин. Мюррея интересует те кейсы, в которых нашли отражение эксперименты в области управления культурными проектами, начиная от современных арт-центров вроде международного арт-центра РАСТ в Эссене (расположен в зданиях недействующей угольной шахты Цольферайн) или си-

цилийского городка Новая Джибеллина, ставшего в 1970–1980-е годы меккой итальянского паблик-арта и важным центром современного искусства и театра, заканчивая многочисленными примерами гораздо меньших масштабов. Это и случаи самозахватов (сквот-долгожитель Тахелес в Берлине или закрывшийся театр Эмброс в Афинах, в 2011 г. оккупированный группой «Mavili Collective» с целью восстановить его работу), и различные попытки создать институции под управлением самих художников (artist-run initiative), и локальные инициативы (вроде новаторского, но прерванного в конце 2010-х паблик-арт-проекта по ре-активации заброшенного модернистского памятника архитектуры — Семинарии Святого Петра неподалеку от Глазго), и многочисленные художественные интервенции в различные городские среды и т. п. Примеры выходят далеко за обозначенные тематические рамки перформативных практик, что в отдельных случаях помогает увидеть то или иное явление в более широком контексте, а иногда вносит пестроту и мешает уяснить связи между рассматриваемыми кейсами. Автор, кроме того, свободно переходит от академического изложения к стилю путевых заметок, что привносит в книгу то качество, которое сам Мюррей особо отмечает в сайт-специфических проектах, — подвижные, непринужденные и непредзаданные отношения художников с местом.

Несмотря на географическое разнообразие, можно заметить, что две страны особенно важны для Мюррея — Греция и Германия. И в том, и в другом случае современные практики сопряжены с интенсивной рефлексией об историческом месте руин в коллективной памяти и воображении. В первом случае возникшее после 2009 г. большое число низовых инициатив, сделавших ставку на коллективное самоуправление и ревитализацию заброшенных зданий (в том числе театральные), стало ответом на руинизацию греческой экономики, социальных и культурных структур в результате кризиса. В случае Германии, быть может, самый яркий и показательный пример — культурный центр, работающий в комплексе зданий бывшей американской радиостанции перехвата NSA Field Station Teufelsberg (закрыта в 1995 г.), расположенных на вершине горы Тойфельсберг. Сама гора была создана искусственно, в ее основе — руины разрушенных в войну берлинских зданий и незаконченное здание военно-технического колледжа, спроектированного первым архитектором немецкого рейха Альбертом Шпеером. Именно на этом примере наиболее выразительно раскрывается намерение Мюррея показать, как руина становится пространством поиска новых и отличных от общепринятых форм совместности (арт-проекты здесь служат естественным продолжением образа жизни и ценностей, отчасти наследующих вышеупомянутым берлинским сквотам). Направляет же этот поиск в том числе и рефлексия об истории, воплощенной в архитектуре и ландшафте.

\* \* \*

Главный посыл книги Аугусто Коррьери, о которой шла речь в начале, как будто разнонаправлен с идеями и ценностями, провозглашенными сайт-специфическим театром. Его можно было бы охарактеризовать как попытку вернуть смысл и интерес к традиционному стационарному театру итальянского типа (сцене-коробке, как ее часто у нас называют). Точнее, предложить альтернативу двум широко распространенным подходам — критике анахроничности подобного типа театра (проще говоря, его неадекватности совре-

менным формам театра) и сугубо исследовательскому (искусствоведческому, историко-театральному и т. д.) взгляду. Рассмотреть театральное здание как точку пересечения природы и истории — такова задача, поставленная в книге Коррьери, но поискам ее решения мешает само устройство театрального аппарата, сопротивляющееся подобному подходу.

Среди наиболее важных работ о театре итальянского типа, на которую опирается и с которой полемизирует Коррьери, — книга французского историка театра и критика Жоржа Баню (Georges Banu) «Красное и золотое: поэтика театра итальянского типа» [Banu 1989]<sup>1</sup>, где дана попытка объяснить устойчивость этого исключительно широко распространенного с XVI по XIX в. типа театра. Не будучи неизменным, он, согласно Баню, занимает место в «длинном сегменте» времени, в котором силы истории менее действенны. Другими словами, это пример «пространства, которое иногда может ограничить себя от прямого воздействия истории»<sup>2</sup> (в этом подходе, к слову, отчетливо заметна параллель с разработанной немецким историком драмы Петером Сонди диалектикой «неизменной» формы драмы Нового времени и историчности материала, к которому она обращалась). Второй важный тезис Баню, с которым вступает в спор Коррьери, касается всецело антропоцентричного характера этого типа театра. Для Баню это пространство не соотносено с природой, оно абстрактно и интеллектуально. Как же ослабить действие аппарата театра, чтобы попытаться рассмотреть его в точке пересечения истории и природы?

Несмотря на то что в своей книге Коррьери фактически только однажды, в главе о Театре Кювилье, подробно останавливается на руине, сам его подход к изучению и описанию театрального здания можно было бы назвать руинирующим. Именно поэтому все описанные в его книге театры — помимо Кювилье, это снесенный в 2007 г. театр в лондонском районе Далстон, Театр Олимпико архитектора Андреа Палладио в Виченце, Театр Амазонас в бразильском городе Манаус — в основном лишены своей главной функции служить местами для постоянного исполнения спектаклей. Если в них и идут постановки, то гораздо реже, чем в обычных репертуарных театрах, и в соответствии со второй частью названия книги («Что происходит в театрах, когда в них ничего не происходит»), речь о спектаклях в книге практически не заходит. Начать мыслить театр в перспективе «более-чем-человеческого» присутствия природы означает вступить во взаимодействие с ним в отсутствии людей как на сцене, так и в зрительном зале. «Пустой» театр, пишет Коррьери, вмещает события, которые не относятся к сфере человеческих стремлений и проектов. Центральное место в нем занимают маргинальные явления.

Так же, как руины в книге Мюррея, пустующие театры рассматриваются Коррьери прежде всего как предложение, возможность. Ею он пользуется и как исследователь театра, и как художник. За плечами Коррьери не только книги и статьи о театре, но и собственная художественная практика как автора перформансов. Составившие его книгу эссе еще дальше, чем книга Мюррея, отходят от академического письма. Вернее было бы сказать, что каждое эссе написано в собственной манере, тесно связанной с описываемым театром — от траве-

<sup>1</sup> Русскоязычным читателям он известен по книге [Баню 2000].

<sup>2</sup> Цит. по электронному изданию: <https://www.bloomsbury.com/uk/in-place-of-a-show-9781350054448>.

лога до подражаний отдельным экспериментальным романам Жоржа Перека, состоящим из методичных описаний наблюдаемых будничных явлений. Местами описания Коррьери изматывают, но в лучших моментах дарят ощущение встречи с материальным и историческим измерениями пространства театра, идущими вразрез со сложившимися историко-культурным и театральными нарративами о них. Кроме этого, эссе Коррьери дают нетривиальное литературное воплощение тому особому переживанию, с которым знаком каждый, кто хотя бы однажды оказывался в пустом театре, предоставленный сам себе.

Две книги — Мюррея и Коррьери — как бы дополняют друг друга. И если первая книга призвана дать импульс развитию сайт-специфического искусства, то вторая возвращает к проблеме отношения к традиционному театру итальянского типа и изучает его сквозь оптику материальности пространства. Эта оптика многим обязана сайт-специфическому искусству и его теории, но парадоксальным образом обращена на тот самый тип театрального пространства, который был ими отвергнут. Книга Коррьери — это не лишенная благородства попытка продлить жизнь театра итальянского типа с помощью диалога с современным искусством, литературой и философией.

## Литература

Баню 2000 — *Баню Ж.* Наш театр — «Вишневый сад»: тетрадь зрителя / Пер. с фр. М.: Моск. Худ. театр, 2000.

Banu 1989 — *Banu G.* Le rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne. Paris: Flammarion, 1989.

## References

Banu, G. (1989). *Le rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne*. Flammarion. (In French).

Banu, G. (1999). *Notre théâtre, La cerisaie: Cahier de spectateur*. Actes Sud. (In French).

\* \* \*

### Информация об авторе

### Information about the author

#### **Валерий Владимирович Золотухин**

кандидат искусствоведения  
старший научный сотрудник,  
Лаборатория историко-культурных  
исследований, Школа актуальных  
гуманитарных исследований,  
Российская академия народного  
хозяйства и государственной службы  
при Президенте РФ  
Россия, 119571, Москва,  
пр-т Вернадского, д. 82  
Тел.: +7 (499) 956-96-47  
✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

#### **Valeriy V. Zolotukhin**

Cand. Sci. (Art Studies)  
Senior Researcher, Laboratory for Historical  
and Cultural Studies, School of Advanced  
Studies in the Humanities, The Russian  
Presidential Academy of National Economy  
and Public Administration  
Russia, 119571, Moscow, Prospekt  
Vernadskogo, 82  
Tel.: +7 (499) 956-96-47  
✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru