3 (44) 2021 ISSN 2079–1100

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание
web-journal

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА / VISUAL CULTURE

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

www.eidos-books.ru
www.culturalresearch.ru

Журнал является проектом издательства гуманитарной литературы «Эйдос»

| Учредитель и издатель |

Издательство«ЭЙДОС»
editor@eidos-books.ru

| Контакты |

Общая редакционная почта
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор
Дмитрий СПИВАК
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора
Алина ВЕНКОВА
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор
Анна КОНЕВА
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.
Свидетельство о регистрации: Эл № ФС77–39183 от 17 марта 2010 г.
ISSN 2079–1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры. Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция, соответствие высоким академическим стандартам научного текста. Минимальный объем материала — 20 000 знаков. Максимальный — 40 000 знаков. Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу. Материалы принимаются к публикации только в соответствии с объявленной темой номера. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта. Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство не публиковать ее в ином издании без согласия редакции и гарантирует, что ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет. Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции. Отношения автора и редакции регулируются публичным договором-офертой, опубликованном в разделе «Авторам» официального сайта журнала.

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате. Печатные версии журнала не предусмотрены.

International Journal of Cultural Research is a project of the EIDOS publishing house of humanitarian literature.

| Founder & Publisher |

PublishingHouse«EIDOS»
editor@eidos-books.ru

| Contacts |

Common e-mail
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief
Dimitri SPIVAK
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief
Alina VENKOVA
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor
Anna KONEVA
a.koneva@culturalresearch.ru

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision of Telematic and Mass Communications
Registration № FC 77–39183, March 17, 2010
ISSN 2079–1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews. All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication. Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website. Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication. Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

The Journal issued only in electronic version. Hardcopy is not provided.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

| Редакционный совет |

Анатолий АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН
Россия, Санкт-Петербург
Татьяна АРТЕМЬЕВА
Россия, Санкт-Петербург
Марина БИРЮКОВА
Россия, Санкт-Петербург
Елена БЛИНОВА
Россия, Санкт-Петербург
Татьяна БУКИНА
Россия, Санкт-Петербург
Алексей ВАСИЛЬЕВ
Россия, Москва
Крыстына ВИЛЬКОШЕВСКА
Польша, Краков
Кристоф ВУЛЬФ
Германия, Берлин
Андрей ДЕНИСОВ
Россия, Санкт-Петербург
Валентина ДИАНОВА
Россия, Санкт-Петербург
Шарлин Хэддок СИГФРИД
США, Западный Лафайет
Владимир КОНЕВ
Россия, Самара
Нина КОЧЕЛЯЕВА
Россия, Москва
Виталий КУРЕННОЙ
Россия, Москва
Борис МАРКОВ
Россия, Санкт-Петербург
Армен МАРСУБЯН
США, Нью-Хэвен
Лариса НИКИФОРОВА
Россия, Санкт-Петербург
Джон РАЙДЕР
США, Нью-Йорк
Олег РУМЯНЦЕВ
Россия, Москва
Валерий САВЧУК
Россия, Санкт-Петербург
Ольга САПАНЖА
Россия, Санкт-Петербург
Савелий СЕНДЕРОВИЧ
США, Итака
Альмира УСМАНОВА
Литва, Вильнюс
Николай ХРЕНОВ
Россия, Москва
Джеральд ЧИПРИАНИ
Ирландия, Голуэй
Вячеслав ШЕСТАКОВ
Россия, Москва

| Editorial Board |

Dr. Anatoliy ALEKSEEV-APRAKSIN
Russia, St. Petersburg
Dr. Tatiana ARTEMYEVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Marina BIRYUKOVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Elena BLINOVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Tatiana BUKINA
Russia, St. Petersburg
Dr. Gerald CIPRIANI
Ireland, Galway
Dr. Andrey DENISOV
Russia, St. Petersburg
Dr. Valentina DIANOVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Nikolaj KHRENOV
Russia, Moscow
Dr. Vladimir KONEV
Russia, Samara
Dr. Nina KOCHELYAEVA
Russia, Moscow
Dr. Vitaly KURENNOY
Russia, Moscow
Dr. Boris MARKOV
Russia, St. Petersburg
Dr. Armen MARSOOBIAN
USA, New Haven, Connecticut
Dr. Larisa NIKIFOROVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Almira OUSMANOVA
Lietuva, Vilnius
Dr. John RYDER
USA, New York
Dr. Oleg RUMYANTSEV
Russia, Moscow
Dr. Valerij SAVCHUK
Russia, St. Petersburg
Dr. Olga SAPANZHA
Russia, St. Petersburg
Dr. Savely SENDEROVICH
USA, Ithaca, New York
Dr. Vyacheslav SHESTAKOV
Russia, Moscow
Dr. Richard SHUSTERMAN
USA, Boca Raton, Florida
Dr. Charlene Haddock SIEGFRIED
USA, West Lafayette, Indiana
Dr. Aleksej VASIL'EV
Russia, Moscow
Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA
Poland, Kracow

| Редакционный совет |

Ричард ШУСТЕРМАН
США, Бока Рейтон
Давид Л. КРЕЙВЕН †
США, 1951-2012
Михаил УВАРОВ †
Россия, 1955-2013
Паоло КЬОЦЦИ †
Италия, 1943-2018
Джон Джозеф МАКДЕРМОТТ †
США, 1932-2018
Вильям АРЕНС †
США, 1940-2019
Марк-Анри ПИЙО †
Франция, 1933-2020
Кирилл РАЗЛОГОВ †
Россия, 1946-2021

| Editorial Board |

Dr. Christoph WULF
Germany, Berlin
Dr. David L. CRAVEN †
USA, 1951-2012
Dr. Mikhail UVAROV †
Russia, 1955-2013
Dr. Paolo CHIOZZI †
Italy, 1943-2018
Dr. John J. McDERMOTT †
USA, 1932-2018
Dr. William ARENS †
USA, 1940-2019
Dr. Marc-Henri PIAULT †
France, 1933-2020
Dr. Kirill RAZLOGOV †
Russia, 1946-2021

| Редакция |

Дмитрий СПИВАК
Главный редактор
Россия, Санкт-Петербург
Алина ВЕНКОВА
Заместитель главного редактора
Россия, Санкт-Петербург
Анна КОНЕВА
Шеф-редактор
Россия, Санкт-Петербург
Любовь БУГАЕВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Елена КАВЕРИНА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Денис СОБОЛЕВ
Редактор
Израиль, Хайфа
Ирина СОКОЛОВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Михаил СТЕПАНОВ
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Лариса ФИАЛКОВА
Редактор
Израиль, Хайфа
Андрей ФОМЕНКО
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

| Editorial Team |

Dr. Dimitri SPIVAK
Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg
Dr. Alina VENKOVA
Deputy Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg
Dr. Anna KONEVA
Associate Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Lyubov BUGAEVA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Larisa FIALKOVA
Editor
Israel, Haifa
Dr. Andrey N. FOMENKO
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Elena A. KAVERINA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Denis SOBOLEV
Editor
Israel, Haifa
Dr. Irina SOKOLOVA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Mikhail STEPANOV
Editor
Russia, St. Petersburg

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Выпуск # 3 (44) 2021: ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Редактор выпуска:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера

Джеральд КИПРИАНЕ
| Этика отношения в новой модерности цифрового искусства и культуры|·····6

Андрей Викторович ГАСИЛИН
| Между комиксом и протестом. Генезис анонимной идентичности в современных медиа |·····18

Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА
| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |·····35

Ирина Александровна БАЛАКШИНА
| Осязать моду: тактильность экспоната на выставке как форма взаимодействия со зрителем. |·····53

Полина Владимировна КРАВЧЕНКО
| Разнообразие и инклюзия в контексте современных музейных практик |·····66

Теория культуры

Нина Николаевна СОСНА
| Исключенная «агентность». О (не) переносимости некоторых естественнонаучных моделей на материю социальных наук |·····77

Карина Георгиевна АНТОНЯН
| Перформанс идентичности |·····91

Теория искусства

Алина Владимировна ВЕНКОВА
| Феномен иммерсивности в эстетике атмосфер и теории «оптического бессознательного» |·····103

Концепты культуры

Дмитрий Леонидович СПИВАК
| Нематериальное наследие в культурной стратегии ЮНЕСКО |·····114

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Issue # 3 (44) 2021: VISUAL CULTURE

Editor:
Alina V. VENKOVA

TABLE OF CONTENTS

Topic of the Issue

Gerald CIPRIANI
| The Ethics of Relation in the New Modernity of Digital Art and Culture |·····6

Andrey V. GASILIN
| Between Comics and Protest. The Genesis of Anonymous Identity in Modern Media |·····18

Daria V. BARYSHNIKOVA
| William S. Burroughs' The Cut-ups (1967) – the Limits of Control |·····35

Irina A. BALAKSHINA
| Touching Fashion: Tactility of an Exhibit as a Form of Interaction with the Viewer |·····53

Polina V. KRAVCHENKO
| Diversity and Inclusion in the Context of Contemporary Museum Practices |·····66

Theory of Culture

Nina N. SOSNA
| Excluded Agency. On the (in)Transferability of Some Natural Science Models into Social Sciences |·····77

Karina G. ANTONIAN
| The Performance of Identity |·····91

Art Theory

Alina V. VENKOVA
| The Concept of Immersion in the Aesthetics of Atmospheres and the Theory of the "Optical Unconscious" |·····103

Concepts of Culture

Dimitry L. SPIVAK
| Intangible Heritage in Cultural Strategy of UNESCO |·····114

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_6

Gerald CIPRIANI

National University of Ireland
University Road, Galway, Ireland H91 TK33
Head of School of History and Philosophy, PhD
Honorary Professor To the UNESCO Chair in Comparative Studies of Spiritual Traditions, their Specific Cultures and Interreligious Dialogue (St. Petersburg/Moscow) D.S.Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, Russia
ORCID: 0000-0002-5234-2040
E-mail: gerald.cipriani@nuigalway.ie

THE ETHICS OF RELATION IN THE NEW MODERNITY OF DIGITAL ART AND CULTURE*

One of the most significant cultural phenomena that our ever fast developing technology has created is the production of virtual configurations in whatever fields of aesthetic experience. The phenomenon has created a new sort of modernity; an unprecedented set of conditions that makes increasingly large sections of the population experience whatever configurations within the confines of its present temporality or *just now*, as the Latin etymology of the word "modern" suggests (*modo*).

Computer technology for example has led to the digitalisation not only of art but also culture as a whole, begetting thus a shift towards formalistic sense-perception whereby the paradigm of origin and authenticity loses its relevance if not its meaning. The aesthetic formalism of this new modernity has as a result reshaped the rock-solid relational pattern of reality-representation-percipient. This essay will discuss the resulting ethical implications of aesthetic experience in the age of digital reproduction.

Key words: technology, virtuality, digital reproduction, ethical experience, modernity, globalisation, Heidegger, aesthetics.

I shall begin with a famous quote from German philosopher Martin Heidegger:

> All distances in time and space are shrinking. ...Yet the frantic abolition of all distances brings no nearness; for nearness does not consist in shortness of distance. What is least remote from us in point of distance, by virtue of its picture on film or its sound on radio, can remain far from us. What is incalculably far from us in point of distance can be near to us. ...Everything gets lumped together into uniform distanceless (Heidegger, 1971, p. 165).

That "everything gets lumped together into uniform distanceless" because the generalised usage of digital technology has created an illusion of nearness, is precisely where ethical problems arise: How should we understand that to which we relate? What Heidegger subsequently stresses is the unsettling and even terrifying nature of such experiences. The new modern configurations whether visual or acoustic reveal themselves like everything else, except that "despite all conquest of distances the nearness of things remains absent" (ibid.).

In today's world whose increasingly relational dimension becomes all the more apparent in the light of a pandemic that spreads in no time across the globe, digitally accessing configurations

* The original version of this revised text was presented as a keynote address on the occasion of the 2020 NKUST International Conference on Cultural and Creative Industries, National Kaohsiung University of Science and Technology, Taiwan (20 November). Some ideas were also initially sketched in "The Integrity of the Person at the Age of Virtual Productivity" on the occasion of the 2005 International Congress of Philosophy held at the Catholic University of Portugal, Braga (17-19 November).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

whether artistic or documentary is no longer a possibility; it is a fact that has in some parts of the world so much pervaded our everyday life that we are losing sight of that to which the configurations relate. True, such a statement may expose us to accusations of unduly overstressing the phenomenon. The point I am trying to make though is that in the new modernity of digital art and culture, it has become increasingly irrelevant for some – not everyone – to experience what Heidegger calls the "nearness" of things, persons, or whatever entities, precisely because, as paradoxical as it may seem, our societies have developed techniques that shrink distances. In truth, the phenomenon is not paradoxical; the crux of the matter is that by developing digital technologies, societies have ignored the impact that temporality has on our ability to be attentive to that or to whom we relate. In other words, the very notion of *authenticity* is becoming anachronistic, irrelevant, and in the worst case meaningless.

Digitally composed configurations may incorporate in no time exotic features from other parts of the natural world, historical figures from a distant past, or symbolisms from remote cultures. But in which sense do we let these worlds speak to us? To what extent do we allow ourselves to listen to these worlds? At first glance, these issues may appear to be incidental. After all, we have been told for a variety of reasons, including political ones, that there is no authenticity that could serve as point of reference. For French philosopher Jacques Derrida, all meanings *defer* from some-thing and by doing so create *difference* (Derrida, 1967a, 1967b, 1967c) – a process that Derrida initially identified in texts but that remains indefinite and can be applied to all fields including the visual arts and culture as a whole. In the same vein, Gilles Deleuze suggested to give up notions of models to copy and instead advocated values of expression in simulacra whereby the alleged original no longer counts. His suggestion even applied to "thought" itself; Deleuze championed what he called a *philosophy without image*, whereby conceptual expressive creativity would reign over traditional models of thought, and more precisely "metaphysics" in the Western world (Deleuze, 1968, 1969, 1991).[1]

From a formalistic perspective, there is no reason why a world only made of deferred configurations and expressive simulacra – instead of faithful representations of originals – should not be liveable. From another, economic perspective, we may equally argue that, after all, techniques including digital technology, have always been designed to increase productive efficiency, for example by allowing us to access virtually and in no time the contents of a museum, or forms and sounds that would otherwise take the craftmanship of a lifetime to retrieve or create. Indeed, at first glance and for these reasons, one can easily conceive of a liveable virtual life. This is, however, where the triviality stops.

Beyond formalistic and economic considerations, the experience of the digital world increasingly prevents actors and percipients from being receptive to the voice of the message, endangering thus the authenticity and therefore the integrity not only of the persons involved, but also of what is communicated or expressed. In the age of mechanical reproduction, Walter Benjamin famously highlighted the loss of "auratic" authenticity in artistic experience (Benjamin, 1968). The nascent disen-

[1] See Gilles Deleuze's idea of "*la pensée sans image*" [lit. "thought without image," trans. as "thought without model"] in particular in *Logique du sens* [Logic of sense] (1969); *Différence et répétition* [Difference and repetition] (1968); *Quest-ce que la philosophie?* [What is philosophy?] with Félix Guattari (1991).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

chantment is now inexorably magnifying. The relationship between the self and its perceptual correlative must remain ethical to be meaningful at all.

It is at this critical point that the new modernity of the here and now in the age of digital productivity fails to bring about the conditions for such relational ethics. Of course, the kind of perceptual formalism induced by digital configurations can have different interpretive resonances. To perceive a configuration that has been digitally created with no accountability in terms of authenticity, can amount to perceiving it *as such*, in a *disinterested* way, with no concern for being attentive to the world that speaks through the configuration. We may argue that, when we perceptually experience the such-ness of things that Mahayana Buddhism holds dear, whether works of art or other entities, we are in a way liberated from the responsibility to apprehend the voice of the author or to refer to a reality conceived as original model. We may argue that digital art and culture, in so far as they induce the experience of the here and now, liberate ourselves from the constraints of the alleged illusions of the author's voice or perceived reality. However, the perceptual experience of the suchness of things in this context has of course a profound ethical and reflective dimension as the experience leads to the realisation of the fundamentals of emptiness and interrelatedness. Such is not the nature of perceptual experiences in the age of digital technologies.

2

As already suggested configurations in the new modernity of digital art and culture is inducing a mode of perception of the *here and now*, in front of one's eyes, at the expense of referring to some original models. In Western arts and cultures such models could take different forms shaped according to the Platonic conception of imitation (*mimesis* μίμησις); for example, the reality of a landscape or even of ideas as with the Social Realism movement that sought to depict the socio-political living conditions of workers. Other examples of allegedly authentic models of configuration comprise the sacred writings of Christianity in the Middle Ages, mythologies, or whatever objects of representation guaranteed by Albertian rules of perspective. Such steady original models and their ensuing dose of authenticity had created, at least in the Western world, a civilisational tradition and collective unconscious that could only be unnerved by the advent of digital technology. Arguably, such a revolution in art and culture is even more fundamental than that of photography, which as we know remodelled the representational and narrative nature and function of painting and drawing.

Digital technology has remodelled the ethics of relation in art and culture. Again, the phenomenon may be more palpable among civilisations that had steadily developed from and around conceptions of original models of sorts. The issue is not the gradual loss of original models, but rather the ethical implications that a disregard for notions of authenticity can have in the digital world. When Heidegger evokes the world of Greek temples being revealed to the one who perceive them first-hand, or the world of a peasant woman being disclosed through Van Gogh's painting of her pair of shoes, or that of a poem through Conrad Ferdinand Meyer's "The Roman Fountain" (*Der Römische Brunnen*, 1882), he is doing no more than to stress the nature of authenticity in particular experiences (Heidegger, 1971). And what is now becoming a fundamental paradigm shift in our mode of being finds its source in our increasing inability to take the time to experience such authenticity. The conditions in the age of digital technology, far from inviting us to learn how to dwell with the object of experience, thwart us in being naturally attentive to

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

the world that speaks to us and becomes visible when we perceive it. In the age of digital technology attentiveness has become a challenge if not an anachronism.

The ability to dwell with the object of experience also and obviously suggests that any authenticity involved implies a degree of subjectivity. There is no such a thing as authentic objects of experience per se. Taking artistic configurations as example, we may certainly argue that historical, political, psychological dimensions, or even the artist's intention, are irrelevant to the work of art *in itself*; they do not pertain to the authenticity of the work. In other words, such dimensions look like they are subordinate to the work (*parergon* πάρεγον). They seem accessory to what is perceived as the work in-itself (*ergon* ἔργον).

Yet, as Derrida showed in *La Vérité en peinture* (The truth in painting), the outside of the work's relationship to what is believed to be its authenticity involves a great deal of subjectivity (Derrida, 1978). This is an undeniable fact that offers a valid challenge to what we naturally, culturally and traditionally consider and assume to be authentic. And this is not to suggest any conception of subjective relativism that would make authenticity irrelevant because of its perspectival, motivated, and illusionary dimension. The authenticity of the intentional object of consciousness is experienced as such in a movement of *unrelating* ("deconstructing") to what becomes outside of itself as perceived by the subject. To radicalise subjective relativism would lead to bad nihilism – or "passive" nihilism as Nietzsche would have it (Nietzsche, 1968, § 22-23) – just as advocating objective authenticism would lead to groundless if not dangerous ideology.

Thus, in the age of the new modernity of digital art and culture the problem is not the elements of relational subjectivity or illusionary objectivity involved in experiencing a configuration in its authentic dimension. The issue is rather the growing impossibility to undergo such an experience in a technological environment whereby, as Heidegger points out, "[e]verything gets lumped together into uniform distanceless"; and the digital world is a case in point.

Why is it so important to be attentive to the authenticity of what is perceived, be it art, culture or whatever entity in the world? Because it enacts our awareness of the fact that such authenticity, far from being an irrelevant or meaningless illusion, exists through that to which it relates. Even more, to perceive the authenticity of things is to attend to the relational nature of the world, as paradoxical as it may seem for some. Hence, a configuration owes its authenticity to the field within which it is perceived and from which it springs out. Such a field is not necessarily physical as in the case of a museum or a gallery space; it can be more abstract such as the intention of the artist, the cultural context, the spirit of the time, the historicity of the epoch, institutional conditions, or whatever differential determinations. An artefactual environment that ignores or even obliterates the fundamental of such a field in perceptual experiences opens the door for an ethical void.

3

Japanese philosopher Nishida Kitaro defines this paradigm of fields with the word for "place" (*basho* 場所) (Nishida, 2011 [1927], 49-102).[2] Such "place" is the universal and necessary condition for the perceptual experience of things in

[2] Nishida Kitaro, "From the Acting to the Seeing" (働くものから見るものへ: *Hataraku mono kara miru mono he*, 1927). This work starts a fundamental reflection on what will become Nishida's most celebrated concept, i.e. "place" (*basho* 場所).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

their authenticity to be possible at all; in other words, for things to be meaningfully perceived *as such*. We may argue that one of the characteristics of digital art and culture is precisely to induce percipients to perceive the *suchness* of configurations, to perceive them *as such*. There is, however, an essential difference. To perceive the authenticity of things by attending to the world or place from which they emerge is no formalistic perception of what is here and now, seemingly distanceless, in the blink of an eye.

For Nishida in *Art and Morality* (*Geijutsu to dôtoku* 芸術と道徳) the experience of the suchness of things is fundamentally ethical and best embodied in the experience of the beautiful (*bi* 美) (Nishida, 1973). The experience is certainly "selfless" but by no means formalistic nor disregarding the world of the configuration that emerges from its "place." The point here is that the suchness of things and its perceptual correlative of selflessness as formulated in Mahayana and Zen Buddhism is ethically fundamentally different from formalistic perceptions in the new modernity of digital art and culture. Of course, there are examples of Western philosophers who stressed aspects akin to "selflessness" in the perceptual experience of the "suchness" of beauty or art, only to mention eighteenth century Immanuel Kant's idea of "disinterestedness" *Gleichgültigkeit* (Kant, 1793) or nineteenth century Arthur Schopenhauer's "will-lessness" *Willenlosigkeit* (Schopenhauer, 1818).[3]

We may wonder what the relevance of referring to such historical figures' somehow old-fashioned conceptions of the beautiful is when it comes to understanding modes of experience of digital art and culture in the twenty-first century. Indeed, the forms of beauty, or I should say "aesthetic meaning," have changed, in some cases because of the technological mutations of the media used, in other cases because of thematic shifts due to cultural transformations that champion the sensational, the disruptive, the eventful, the unfamiliar, or the unexpected.[4] The relevance of referring to thinkers who, in one way or another, provided an ethically oriented understanding of the "suchness" of the beautiful when experienced "selflessly," is to highlight the necessarily ethical character of any authentically meaningful perceptual experience of configurations in art and culture.

I will at this point use a wording inspired not only by Nishida but also other thinkers from different cultural horizons, to express the ethical character of the relationship between percipient and perceived world, be it made of natural entities, persons, or aesthetic configurations. Whether Nishida (*watakushi to nanji* 私と汝)[5] or other twentieth century philosophers such as Martin Buber (*Ich und Du*)[6] and Gabriel Marcel (*Je et Toi*)[7] such rela-

[3] Immanuel Kant on the "disinterestedness" of aesthetic judgements: "...taste in the beautiful may be said to be the one and only disinterested and free delight; for, with it, no interest, whether of sense or reason, extorts approval." (*The Critique of Aesthetic Judgment*, 2008; *Kritik der Urteilskraft*, 1793), I.I.5; See Arthur Schopenhauer on the experience of the beautiful: "...when we enter the state of pure contemplation, we are raised for the moment above all willing, above all desires and cares; we are, so to speak, rid of ourselves." (*The World as Will and Representation*, 1969; *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818), Vol. I, § 68.

[4] The Young British Artists, for instance, epitomise the sensation-oriented trend in contemporary late capitalist culture. See Norman Rosenthal et al., *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* (1998).

[5] Nishida Nitaro, *I and Thou* (私と汝: *Watakushi to nanji,* 1932), pp. 341-427. For a detailed study on the original text and its French translation see Jacynthe Tremblay (trans.), "Je et tu," in *L'éveil à soi* (2003), pp. 95-144.

[6] Martin Buber, *I and Thou* (1971); *Ich und Du* (1923).

[7] The whole of Marcel's philosophy from *Journal métaphysique* (1927) on is articulated around the ethical

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

tionship had to be understood as "I and Thou." The relationship is that of attentiveness to that which speaks to us. For Nishida, all entities or systems are self-determined precisely by undergoing a process of emplacement enabled by that to which they relate (Nishida, 2018 [1923], p.3).[8] In the case of inter-personal or inter-cultural relationships, "I and Thou" translates into reciprocal selflessness in the form of emplacing availability that precisely allows for reciprocal self-determination. The relationship between "I and Thou" is therefore necessarily non-hierarchical and complementary, which, in the setting of the art and culture, could be that between author and interpreter, or work of art and its audience, or more generally configuration and percipient. The issue is that the new modernity of digital art and culture and its formalism of the here and now prevent such an authentically mutually determining relationship to take place.

4

To understand the ethical implications of perceptual experiences in the new modernity of digital art and culture, let us contrast them in more detail with the authentic perception of the suchness of things, so to speak. At first glance both look like identical at a formalistic level, that is, as far as the formal appearance is concerned and regardless of whether the perception involves being attentive to the "place" of the configuration (e.g., the represented original model, the voice of the artist, the cultural context, the historicity, and so on). However, we soon realise that the digital aesthetics of the here and now engenders a type of "unavailability" – *indisponibilité* in Marcel's term (Marcel, 1940), in the sense that the configuration does not induce the percipient to make him or herself available to the "place" of such a configuration.[9]

Moreover, the seemingly distanceless and instant digital perception can hardly been seen to generate any awakening to the relational dimension of things, including self-awakening – *jikaku*自, in Nishida's term (Nishida, 1917), as in the case of the experience of the *suchness* of beauty.[10] The perceptual experience of a digitally produced configuration for which the percipient has neither time nor space to be attentive to the "place" of the coming-into-view of such configuration, is bound to ignore the relational nature of things in their authenticity. Thus, what we see being developed are perceptual attitudes that amount to self-centeredness, or to use a more barbaric technical term, intro-subjectivity.

fundamental of *Je-Toi*. The following quote, among many others, reflects the spirit of his thought : "…l'intersubjectif est en réalité intérieur au sujet lui-même, que chacun est pour lui- même un nous, qu'il ne peut être soi qu'en étant plusieurs et que la valeur n'est possible qu'à cette condition." Gabriel Marcel, *Présence et immortalité* (2001 [1959]), p. 159.

[8] E.g., see Nishida Kitaro, "Place, 場所," in *The Philosophy of the Kyoto School* (Singapore: Springer, 2018) : "To say that objects, constitute a single system, and maintain themselves, however, require that we also consider both that which maintains this system itself and that within which this system is established and wherein it is situated [or: emplaced; 於てある]." p.3.

[9] Gabriel Marcel made the concept of "availability" (*disponibilité*) key to his ethical phenomenology of inter-personal relationships. See in particular Marcel, "*Appartenance et Disponibilité*" [Belonging and availability], in *Du refus à l'invocation* [lit. "From refusal to invocation", trans. as "Creative fidelity"] (1940).

[10] "Self-awakening" (*jikaku* 自覚) is conceived by Nishida as the place, location, field or topos of nothingness. See for example Nishida Kitaro, "Intuition and Reflection in Self-Awakening" (自覚に於ける直観と反省: *Jikaku ni okeru chokkan to hansei*, 1978 [1917]), pp.1-350. Also, Jacynthe Tremblay offers a selection of Nishida's texts around the concept of *jikaku* in Nishida Kitaro, *L'éveil à soi*, trans. Jacynthe Tremblay (2003).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

The non-ethical nature of the aesthetics of the here and now that characterises aspects of the new modernity of digital art and culture is perhaps the most profound albeit anticipating message behind Andy Warhol's serial paintings. The series discloses a mode of visual consumption that averts being attentive to the history, the world and therefore the "place" of what or who is configured, for example in his *Marilyn Monroe* (1967). The series is a signpost: soon will come the time when the usage of techniques of reconfiguration will have exponentially increased to such an extent that the world in its entirety will be experienced as Warhol's *Marilyn Monroe*, flat as a pancake, as a "suchness" without ethics whereby the need to relate authentically to persons and communities as well as cultures and histories will become anachronistic.

That digital technology contributes in part to the ethical uprooting of configurations is of course a universal phenomenon, but whose symptoms and effects vary depending not only on the geographical location but also on the economic, historical, and cultural circumstances. Neo-liberal economies are factually more prone to use digital technologies for obvious financial reasons; technologies across different parts of the world have developed unevenly throughout history; and the impact of the development and perception of digital configurations may arguably differ in the context of the Western tradition of thought based on reality-representation-percipient and that of cultures of Buddhist inspirations that cherish the *suchness* of things.

5

Interestingly, the ethical problems highlighted in the case of unenlightened usage of digital technology find echoes in the project or practice of some quarters of contemporary Western cultural theories. In the name of overcoming the risk of being coerced by the authorial intention behind a work of art, French litterateur Rolland Barthes argued for the author to "die" so that the literary text could free itself from the constraint of authoritative interpretation (Barthes, 1970, 1973). Thus, the literary work of art had to become "*scriptible*" (writerly) as opposed to "*lisible*" (readerly), so that the reader could creatively experience its "significance" as it was disclosed through "intertextuality" as opposed to being imposed by the author's intention.[11] And vice versa, by freely enjoying his or her subjectivity the reader could restrain from imposing his or her interpreting authority on the text. In other words, neither the author of the configuration nor the interpreter should be "constrained" by any ethical attentiveness towards each other. Any notion of authenticity in the voice of the author or the act of interpretation was basically equated with coercion, and the result was self-centred or intro-subjective aestheticism.

For those familiar with Japanese culture, suffice is to read Barthes' *L'Empire des signes* (Barthes, 1970) where he uses his experience of Japan as source of inspiration.[12] This is where lies the junction with digital configurations. Barthes' endeavour was by no means to try to attend to the world being revealed to him through its own emplacement; rather, Japanese culture becomes a flat pancake that mirrors his desires and pleases his writerly experience. From a creative point-of-view there is of course nothing wrong with this; the problem arises when the call becomes a dogma, in other words when the practice remains ethically unenlightened. From a cultural perspective, we may call this ethically unenlightened attitude and

[11] See Roland Barthes, *S/Z* (1970); and *Le Plaisir du texte* [The pleasure of the text] (1973).
[12] Roland Barthes, *L'Empire des signes* [The empire of signs] (1970).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

practice a casual formalism of the here and now, which has given rise to a new modern subjectivity that can be exemplified in the digital world. As already suggested, the "unavailability" begotten by digitally produced configurations amounts to not being attentive to the "place" within which they become visible. And the ensuing aesthetic transformations begotten by the digital revolution go beyond mere issues of sensory-appearance and have potentially profound existential consequences. Indeed, such aesthetic transformations may affect our very mode of being whereby matters of authenticity and related conceptions such as integrity and trust fade away.

From an inter-personal perspective – because we should not forget that artistic and cultural experience is an affair of persons, as literary theorist E.D. Hirsch would have it (Hirsch, 1967)[13] – the mutation may be unnerving. As long as we remain human beings biologically and genetically constituted as such, the experience of art and culture is that of humanly transmitting and receiving messages in various forms, in distinct ways, and with various impacts. But to think of art and culture in terms of affair of persons inexorably calls for attentiveness, which again brings us to what constitutes the guarantor of liveable human relationships, that is, authenticity.

To be attentive to an artistic or cultural configuration is to attend not only to its formal appearance, but to the voice that speaks through such configuration, its author as a person, its history, its world made of particular social, political, educational, and spritual values among others; in other words, the "place" within which the configuration comes into view. Still, why is attentiveness and therefore availability, not only in art and culture but also in society at large as well as with regard to the natural environment, so critical for keeping the prospect of a liveable world alive? Simply because the one who authentically attends or makes him or herself available to some-one or some-thing, that is, in a free spirit of trust and integrity, is creatively awakened to the fundamental of relation between the boundless entities that make up our ever-evolving world.

To conclude

Digital technology is a formidable tool not only for reproducing or reiterating such entities, but also for creatively reconfiguring them. Digital art and culture provide plenty of evidence of this matter of fact. If the question could be limited to this formalistic dimension, we would be no doubt heading towards a wonderful world. But such is not the case. Let us replace Warhol's images of Marilyn Monroe and their painting and printing techniques by those of a sweet potato and digital technology.

The time will come when the image of the sweet potato is so profusely recreated by digital means that it will cease to be perceived in relation to its referent, not only its flavours and smells, but also more abstractly its particular history and cultural world. The digitalised image of the sweet potato will certainly not lose any ability to signify something, but only within a system that disregards the place within which the configuration emerges. Namely, the system will obliterate the authenticity of the creative configuration understood in its ethical and therefore relational fashion. Such is the threat of the otherwise so promising reality of the new modernity of art and culture.

There is of course nothing new in this statement. Heidegger,[14] Jacques Ellul,[15] and Hans

[13] E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (1967).

[14] Heidegger, Martin, 1954 [1977], "Die Frage nach der Technik", in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Günther Neske; translated as "The Question concerning Technology", in *The Question Concerning Technology*

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Jonas[16] among many others warned against the existential and ethical implications of technology. In a different way, in different circumstances and about a different theme Jean Baudrillard highlighted similar implications with reference to the first Gulf War (1990-1991). For Baudrillard the exacerbated mediatised imagery of the war became a "simulacrum" whose questionable authenticity prevented spectators from truly attending to the gruesome reality of the conflict (Baudrillard, 1991).[17] Digital technology was thus sending a stern message: there is no longer any room for authenticity no matter the ethical and therefore existential implications.

For all that, pessimism must not be the way forward. There is no question of rejecting the digital world altogether, its arts and its cultures. The point is to warn against the daunting dangers at stake if we use the techniques without any concern for its ethical implications; what makes meaningful arts and cultures possible in the human context as we presently know it remains their *relational authenticity in its creative form*.

References

Barthes, R. (1970). *S/Z.* Seuil.

Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Seuil.

Barthes, R. (1970) *L'Empire des signes*. Flammarion.

Baudrillard, J. (1991). *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Galilée.

Benjamin, W. (1968). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*, ed. Hannah Arendt. Schocken Books.

Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition.* Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1991). *Quest-ce que la philosophie?* Les Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1967a). *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1967b). *La voix et le phénomène*. Presses Universitaires de France.

Derrida, J. (1967c). *L'écriture et la différence*. Seuil.

Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Flammarion.

Ellul, J. (1954). *La technique ou L'enjeu du siècle*. Armand Colin.

Ellul, J. (1964). *The Technological Society*. Trans. J. Wilkinson. Alfred A. Knopf.

Heidegger, M. (1954). "Die Frage nach der Technik". *Vorträge und Aufsätze*. Günther Neske.

Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Trans. W. Lovitt. Garland Publishing.

Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. Trans. A. Hofstadter. Harper & Row.

Hirsch, E.D. (1967) *Validity in Interpretation*. Yale University Press.

Jonas, H. (1979). *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Suhrkamp.

Jonas, H. (1984). *The Imperative of Responsibility: in Search of An Ethics for the Technological Age*. University of Chicago Press.

Kant, I. (2008). *The Critique of Aesthetic Judgment*. Trans. James Creed Meredith. Oxford University Press.

Marcel, G. (1959). *Présence et immortalité*. Flammarion.

and Other Essays, William Lovitt (trans.), 1977, pp. 3–35.

[15] Ellul, Jacques, 1954 [1964], *La technique ou L'enjeu du siècle*, Paris: Armand Colin. Translated as *The Technological Society*, by John Wilkinson.

[16] Jonas, Hans, 1979 [1984], *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp; English edited translation: *The Imperative of Responsibility: in Search of An Ethics for the Technological Age* (1984).

[17] Jean Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* [The Golf War did not take place] (1991).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann & R.J. Hollingdale. Vintage Books.

Nishida, K. (1978-80). 働くものから見るものへ: *Hataraku mono kara miru mono he*, From the acting to the seeing (1927). 西田幾多郎全集: *Nishida Kitarô Zenshû,* Complete works of Nishida Kitarô. NKZ 4. Iwanami Shoten.

Nishida, K. (2011). "Basho". *Place and Dialectic: Two Essays by Nishida Kitaro*. Trans. John W. Krummel and Shigenori Nagatomo. Oxford University Press.

Nishida, K. (1978-80). 芸術と道徳 : *Geijutsu to dôtoku*, Art and morality (1923). 西田幾多郎全集: *Nishida Kitarô Zenshû,* Complete works of Nishida Kitarô. NKZ 3, 237-547.

Nishida, K. (1973). *Art and Morality*. Trans. David Dilworth and Valdo Viglielmo. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Nishida, K. (1978-80). 私と汝: *Watakushi to nanji, I and Thou* (1932). 西田幾多郎全集: *Nishida Kitarô Zenshû,* Complete works of Nishida Kitarô. NKZ 6, 341-427.

Nishida, K. (2003). *L'éveil à soi*. Trans. J. Tremblay. CNRS Éditions.

Buber, M. (1971). *I and Thou*. Trans. Walter Kaufmann. Simon & Schuster.

Nishida, K. (2018) "Place, 場所". Trans. R. Chapeskie and J.W.M. Krummel. *The Philosophy of the Kyoto School*. Ed. Masakatsu Fujita. Springer.

Nishida, K. (1978-80). 自覚に於ける直観と反省: *Jikaku ni okeru chokkan to hansei* [*Intuition and reflection in self-Awakening*] (1917). 西田幾多郎全集: *Nishida Kitarô Zenshû,* Complete works of Nishida Kitarô. NKZ 2, 1-350.

Rosenthal, N., et al. (1998). *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Thames & Hudson.

Schopenhauer, A. (1969). *The World as Will and Representation.* Trans. E.F.J. Payne. Dover Publications.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_6

Джеральд ЧИПРИАНИ

Национальный университет Ирландии
Юниверсити Роуд, Голуэй, Ирландия H91 TK33
Руководитель Международной научно-исследовательской группы Культуры и диалога, Факультет философии
Почетный профессор кафедры ЮНЕСКО по компаративным исследованиям духовных традиций, специфики их культур и межрелигиозного диалога при Российском научно-исследовательском институте культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва
Доктор философии
ORCID: 0000-0002-5234-2040
E-mail: gerald.cipriani@nuigalway.ie

ЭТИКА ОТНОШЕНИЯ В НОВОЙ МОДЕРНОСТИ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ*

Одним из наиболее значительных культурных феноменов, рожденных нашей развивающейся с постоянным ускорением технологии, является создание виртуальных конфигураций в ряде областей эстетического опыта. Этот феномен создал новую разновидность модерности; беспрецедентный набор условий, который заставляет испытывать самые необычные конфигурации в пределах его настоящей темпоральности, или того, что происходит прямо сейчас, в соответствии с латинской этимологией слова “modern” (ср. modo).

Компьютерная технология, к примеру, привела к цифровизации не только искусства, но и культуры в целом, обусловливая, таким образом, сдвиг к формалистическому чувственному восприятию, причем парадигма происхождения и аутентичности теряет если не смысл, то релевантность. Эстетический формализм этой новой модерности преобразовал в результате казавшийся твердым, как скала, паттерн отношений реальности – репрезентации – реципиента. Настоящая статья посвящена обсуждению этических импликаций эстетического опыта в эпоху цифровой репродукции.

Ключевые слова: технология, виртуальность, цифровая репродукция, этический опыт, глобализация, Хайдеггер, эстетика.

* Оригинальная версия настоящего, переработанного, текста, была представлена в виде ключевого доклада на Международной конференции по культурным и креативным индустриям 2020NKUST, проведенной на базе Национального Университета науки и технологии, Тайвань, 20 ноября 2020 г.. Некоторые его положения были первоначально намечены в докладе «Целостность личности в эпоху виртуальной репродукции», представленном на Международном конгрессе философии, проведенном на базе Католического Университета Португалии, Брага, 17–19 ноября 2005 г.

Список литературы

Barthes, R. (1970). *S/Z.* Seuil.

Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Seuil.

Barthes, R. (1970) *L’Empire des signes*. Flammarion.

Baudrillard, J. (1991). *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Galilée.

Benjamin, W. (1968). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. *Illuminations*, ed. Hannah Arendt. Schocken Books.

Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition.* Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1991). *Quest-ce que la philosophie?* Les Éditions de Minuit.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Derrida, J. (1967a). *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1967b). *La voix et le phénomène*. Presses Universitaires de France.

Derrida, J. (1967c). *L'écriture et la différence*. Seuil.

Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Flammarion.

Ellul, J. (1954). *La technique ou L'enjeu du siècle*. Armand Colin.

Ellul, J. (1964). *The Technological Society*. Trans. J. Wilkinson. Alfred A. Knopf.

Heidegger, M. (1954). "Die Frage nach der Technik". *Vorträge und Aufsätze*. Günther Neske.

Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Trans. W. Lovitt. Garland Publishing.

Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. Trans. A. Hofstadter. Harper & Row.

Hirsch, E.D. (1967) *Validity in Interpretation*. Yale University Press.

Jonas, H. (1979). *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Suhrkamp.

Jonas, H. (1984). *The Imperative of Responsibility: in Search of An Ethics for the Technological Age*. University of Chicago Press.

Kant, I. (2008). *The Critique of Aesthetic Judgment*. Trans. James Creed Meredith. Oxford University Press.

Marcel, G. (1959). *Présence et immortalité*. Flammarion.

Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann & R.J. Hollingdale. Vintage Books.

Nishida, K. (1978-80). 働くものから見るものへ: *Hataraku mono kara miru mono he*, From the acting to the seeing (1927). 西田幾多郎全集: *Nishida Kitarô Zenshû,* Complete works of Nishida Kitarô. NKZ 4. Iwanami Shoten.

Nishida, K. (2011). "Basho". *Place and Dialectic: Two Essays by Nishida Kitaro*. Trans. John W. Krummel and Shigenori Nagatomo. Oxford University Press.

Nishida, K. (1978-80). 芸術と道徳 : *Geijutsu to dôtoku*, Art and morality (1923). 西田幾多郎全集: *Nishida Kitarô Zenshû,* Complete works of Nishida Kitarô. NKZ 3, 237-547.

Nishida, K. (1973). *Art and Morality*. Trans. David Dilworth and Valdo Viglielmo. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Nishida, K. (1978-80). 私と汝: *Watakushi to nanji, I and Thou* (1932). 西田幾多郎全集: *Nishida Kitarô Zenshû,* Complete works of Nishida Kitarô. NKZ 6, 341-427.

Nishida, K. (2003). *L'éveil à soi*. Trans. J. Tremblay. CNRS Éditions.

Buber, M. (1971). *I and Thou*. Trans. Walter Kaufmann. Simon & Schuster.

Nishida, K. (2018) "Place, 場所". Trans. R. Chapeskie and J.W.M. Krummel. *The Philosophy of the Kyoto School*. Ed. Masakatsu Fujita. Springer.

Nishida, K. (1978-80). 自覚に於ける直観と反省: *Jikaku ni okeru chokkan to hansei* [*Intuition and reflection in self-Awakening*] (1917). 西田幾多郎全集: *Nishida Kitarô Zenshû,* Complete works of Nishida Kitarô. NKZ 2, 1-350.

Rosenthal, N., et al. (1998). *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Thames & Hudson.

Schopenhauer, A. (1969). *The World as Will and Representation.* Trans. E.F.J. Payne. Dover Publications.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

Андрей Викторович ГАСИЛИН

Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук
119333, Российская Федерация, Москва, ул. Дмитрия Ульянова, 3
Научный сотрудник
ORCID: 0000-0003-2271-0399
E-mail: yottolk@gmail.com

МЕЖДУ КОМИКСОМ И ПРОТЕСТОМ. ГЕНЕЗИС АНОНИМНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННЫХ МЕДИА

В статье исследуется генезис особого типа идентичности, символически представленного в современной медиасреде в виде образа «Анонимуса» и условно обозначенного автором как «анонимная идентичность». На примере графического романа «V – значит Вендетта» и одноимённого фильма анализируется логика становления и развития анонимной идентичности в рамках антиутопического нарратива, с последующим переводом этого символического конструкта в семиотическое пространство новостных медиа. Отмечается тесная взаимосвязь анонимной идентичности с отмеченной исследователями трагедии Холокоста проблемой принципиальной невыразимости лагерного опыта бывших заключённых нацистских концлагерей и, в то же самое время, особым типом трансгрессии, связанным с архаичными культурами посмертных масок. Анонимная идентичность рассматривается на стыке трёх форм медиа репрезентации образа Анонимуса – в графическом романе, кинофильме и в новостных хрониках; отмечается нечеловеческий характер данного образа, ассоциирующегося не с классической фигурой Другого, характерной для экзистенциальной и психоаналитической традиций, а с фигурой Иного, возникающей в современных постгуманистических исследованиях и предполагающей выход за рамки человеческой размерности. Для описания генезиса анонимной идентичности, представленной в форме улыбающейся Маски, использованы физическая метафора компрессии-взрыва и биологическая метафора вирусного заражения, позволяющие объяснить динамику развития художественного образа и способы перевода нарратива современного романа-антиутопии в политический нарратив децентрализованных протестных движений.

Ключевые слова: идентичность, смерть, Холокост, трансгрессия, маски, медиа, антиутопия, протест, Ничто, постгуманизм.

«Всё идёт легко у того, кто владеет маской»

К. Леви-Стросс «Путь масок»

В фильме Клода Ланцмана «Шоа», одном из наиболее проникновенных и шокирующих документальных свидетельств о Холокосте, есть эпизод с бывшим узником нацистских концентрационных лагерей, членом зондеркоманды Мордехаем Подхлебником. Часть этого эпизода построена в формате доверительной беседы. В один момент интервьюер замечает странную улыбку на лице Подхлебника, появляющуюся каждый раз, когда речь заходит о его лагерных «обязанностях». Эта улыбка, как правило, сопровождается молчанием, как бы заме-

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

няя собой ответ. Желая как-то оправдать эту неестественную, жутковатую улыбку, интервьюер спрашивает: «Должно быть в Вас что-то умерло, когда вы были в Хелмно?» «Всё умерло… Когда я был там, я жил как мертвец», – отвечает свидетель, не переставая улыбаться[1].

Жизнь мертвеца – донельзя удачный оксиморон для обозначения того невыразимого опыта, который по замечанию Джорджо Агамбена отличает свидетельство о жизни в лагере смерти от любого другого свидетельства. В то время как последнее имеет в виду раскрытие истины и восстановление справедливости, свидетельство выжившего одновременно свидетельствует и о собственной неизбывной неполноте, так как нельзя свидетельствовать о собственной смерти[2]. Действительно, свидетельство как жанр биографического нарратива в случае лагерного опыта, по всей видимости, теряет свою объяснительную силу, не будучи способным передать в словах то, что выходит за пределы самой возможности языкового представления. Если что-то и может свидетельствовать в этой ситуации – это сама улыбка ужаса, застывшая на лице свидетеля, наподобие посмертной маски.

Метафора маски отнюдь не случайна: с древнейших времён маски использовались в качестве своеобразного символического разделителя между миром людей и загробным миром. Гротескные маски колдунов и шаманов свидетельствовали об их статусе посредников между миром живых и миром мёртвых. Российский этнолог Ян Чеснов отмечает, что большинство архаичных ритуальных масок как бы «выдавливается» из земли некой изначальной силой, ассоциирующейся с камнями и минералами. Этим объясняется, в частности, монолитность древних погребальных масок, при изготовлении которых в разных культурах предпочтение отдавалось твёрдым «земным» материалам, вроде меди, железа, обсидиана, яшмы и других камней[3]. Видимая несокрушимость таких масок имела не только прагматический смысл, обеспечивая устойчивость к разрушению, но также символизировала их переходный статус: посмертная маска была чем-то средним между живым человеческим лицом и мертвым камнем. Таким образом, уже в архаичных культурах маски исполняли роль своего рода *операторов трансгрессии*: будучи символическим выражением принципиальной раздвоенности, свойственной человеку в качестве смертного существа, способного осознавать и объективировать собственную смертность.

Ряд антропологических исследований, вроде известной книги «Путь масок» Клода Леви-Стросса[4], из которого позаимствован эпиграф к нашей работе, обнаруживает за масочной символикой устойчивые социальные и экономические структуры – в них маска рассматривается в качестве средства социокультурного кодирования; однако наличие подобных структур нисколько не дезавуирует маску в качестве оператора трансгрессии, а лишь обнаруживает необычайную сложность, которая присуща опыту нарушения границ обыденного. Архаичная маска указывает на что-то, что выходит за пределы языкового выражения, однако способы этого указания существенно различаются. Очевидно, что трансгрессия шамана, надевающего ритуальную маску, чтобы призвать духов-

[1] Ланцман К. Шоа. – Москва: Новое издательство, 2016. – С. 16.
[2] Агамбен Д. Homo Sacer. Что остаётся от Освенцима: архив и свидетель. – Москва: Европа, 2012. – С. 35.
[3] Чеснов Я.В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. – Москва: ИФ РАН, 2007. – С. 63.
[4] См. Леви-Строс К. Путь масок. – Москва: Республика, 2000. – 397 с.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

союзников в ходе публичного камлания, отличается от трансгрессии актёра эпохи Возрождения, участвующего в площадной комедии дель арте под маской Арлекина. Новые социальные практики порождают новые маски и новые типы трансгрессии.

В современной массовой культуре древние практики посмертных масок словно бы обрели новую жизнь, воспроизводя посредством экранных образов переживание священного ужаса перед преступником-чудовищем, скрывающим своё лицо под маской. Ряд известных фильмов ужасов, таких как «Техасская резня бензопилой» (1974), «Пятница 13-го» (1980), «Крик» (1996), «Под маской: Восхождение Лесли Вернона» (2006), «Смайли» (2012), «Судная ночь» (2013), эксплуатирует тему маски как символа кошмарного *Иного*. Отсылая к архаичному ужасу древнего человека перед хтоническими монстрами, обитающими в ночном мраке, представляющими мир деструктивных природных сил и непосредственно связанный с ним загробный мир, современные медиа сформировали универсальный образ маньяка-убийцы, использующего маску для сохранения анонимности, и, в то же время, обретающего в этой маске новое, *нечеловеческое лицо*. Вариации масочных монстров многочисленны и разнообразны, но среди них есть один, перекликающийся с нашей исходной темой и как бы вырастающий из неё – это маска Вендетты, главного героя культового комикса «V – значит Вендетта» (V for Vendetta, 1982). Несмотря на широкую известность этого экранного образа, вошедшего в современную интернет-культуру благодаря одноимённому кинофильму Джеймса МакТига (2006), до сих пор не предпринималось значимых попыток рассмотреть способы его функционирования в качестве трансмедийного нарратива. Данное исследование ставит перед собой задачу частично восполнить этот пробел, рассмотреть масочный образ в качестве символического выражения особого типа идентичности, связанного с актуальным для современной интернет-культуры требованием анонимности.

Случай “V”

Графический роман Алана Мура и Дэвида Ллойда «V – значит Вендетта», созданный по заказу независимого британского издания «Warrior», получил широкую известность в середине 80-х годов, за короткое время приобретя статус культового. В комиксе рассказывается история харизматичного террориста в маске, в одиночку ведущего партизанскую войну против квазифашистского режима, который утвердился в Великобритании в результате гражданской войны. Настоящее имя террориста на протяжении всей книги не раскрывается, вместо него используется псевдоним “V”. Сценарист Алан Мур вспоминает, что оригинальный образ Вендетты появился не сразу: он стал результатом многочисленных споров и компромиссов между художником, сценаристом и издателем[5], объединив в себе ряд разнородных элементов: сверхъестественный интеллект и необычайную ловкость, свойственные супергероям; внешний вид и манеру речи, присущие аристократам XVII века (прямая аллюзия на Гая Фокса, знаменитого участника Порохового заговора 1605 г.); нонконформистское мировоззрение, в целом, созвучное идеям современных антифашистов, анархистов и левых радикалов.

Отправной точкой для нашего исследования может послужить часть сюжета, связанная с пребыванием протагониста в так называемом «лагере для перемещённых лиц», предна-

[5] Мур А. По ту сторону нарисованной улыбки // А. Мур, Д. Ллойд Д. V – Значит Vендетта: Графический роман. – Санкт-Петербург.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 370–372.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

значенном для изоляции представителей национальных и сексуальных меньшинств, политических оппонентов режима и различных диссидентов. Содержание и смысл лагерного опыта Вендетты раскрывается постепенно, фрагмент за фрагментом: читателю предлагается совершить реконструкцию его истории, используя обрывочные сведения, почерпнутые из дневников, архивных свидетельств, досье; некоторые детали раскрывает сам протагонист, сознательно оставляя на месте своих атак красноречивые улики; часть сведений читатель узнаёт следя за ходом расследования инспектора Скотленд-Ярда мистера Финча, которому поручено дело «террориста в маске»; наиболее личные детали открываются единственной союзнице главного героя – Иви Хэммонд, дочери диссидентов, погибших в годы политического террора. Фрагментарные воспоминания о концентрационном лагере задают динамику всего биографического нарратива, шаг за шагом выстраивая историю главного героя, указывая место того или иного персонажа в общем действии. Пошаговая реконструкция лагерного опыта Вендетты позволяет понять его мотивацию, смысл террористических актов, каждый из которых имеет символическое значение.

В ходе расследования, в которое поневоле вовлекается читатель, выясняется, что, будучи узником лагеря для перемещённых лиц, главный герой стал жертвой медицинского эксперимента. Описание эксперимента вызывает отчётливые ассоциации с изуверскими опытами нацистских медиков над заключёнными концентрационных лагерей, вроде тех, которые проводил с узниками Освенцима доктор Йозеф Менгеле[6]. В комиксе присутствует персонаж, представляющий собой аналог нацистского «доктора Смерть», руководитель эксперимента доктор Делия Сарридж; впрочем, в отличие от исторического Менгеле, известного своей склонностью к садизму, доктор Сарридж демонстрирует двоякое отношение к происходящему: одной стороны, она добросовестно выполняет свою работу, бесстрастно реализуя и аккуратно протоколируя весь ход эксперимента, с другой — не проявляет чрезмерной жестокости и, более того, демонстрирует некое подобие эмпатии в отношении отдельных подопытных. Ход эксперимента становится известен читателю из её дневника, попавшего в руки следователя после очередной атаки Вендетты, жертвой которой стала доктор Сарридж; в дневнике подробно описываются различные деформации, происходящие с телами подопытных: у пациентов, получивших инъекцию экспериментального препарата, атрофируются детородные органы, формируются лишние соски, внутри голеней вырастают дополнительные пальцы; подопытные постоянно находятся в бредовом состоянии и вскоре умирают; в конце концов, из сорока восьми участников в живых остаётся только один – пациент из камеры «V». Доктор Сарридж характеризует его состояние следующим образом: «Судя по всему, физически он в полном порядке, никаких клеточных аномалий, ничего. Но он абсолютно безумен. Видимо, препарат №5 вызвал своего рода психический криз. Должна отметить парадоксальный побочный эффект, характерный для некоторых случаев шизофрении. Личность подопытного приобрела совершенно магнетические свойства. Говорит он очень мало, но как смотрит <…> По-

[6] Любопытно, что в комиксе и фильме представлены разные версии этого эксперимента. В то время как в графическом романе речь идёт об исследованиях экспериментального препарата №5, представляющего собой «смесь гипорфизина и эпифизина», в фильме на заключённых испытывают экспериментальный вирус, рассматриваемый в качестве потенциального биологического оружия.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

веденческие модели – вот что в нём интересно. Они совершенно иррациональны и в то же время определённо подчиняются какой-то безумной логике»[7] .

Адаптировавшись к смертоносному воздействию препарата, узник из камеры «V» внезапно обнаруживает талант садовода; лагерная администрация разрешает ему устроить сад во внутреннем дворике больничного корпуса. Мирное на первый взгляд увлечение оказывается ширмой для подготовки первого террористического акта: из удобрений узнику V удаётся создать мощную взрывчатку, с помощью которой он разрушает стены больничного корпуса и бежит из лагеря. Это происшествие зафиксировано в дневнике доктора Сарридж, которая отмечает сверхъестественную живучесть пациента V, оказавшегося практически в эпицентре взрыва, но не получившего при этом видимого ущерба.

***

Попробуем выделить из представленного описания основные структурные элементы. Организованный в стиле документального свидетельства, вроде тех, которые рассматривались в ходе Нюрнбергского процесса, этот нарратив содержит несколько элементов, характерных для классических историй о супергероях. Отправной точкой выступает крайне сомнительный с этической точки зрения медицинский эксперимент, объектом которого становится главный герой повествования. Основная интрига заключается в непредсказуемой трансформации человеческого материала в нечеловеческий агент — мутация оказывается полной неожиданностью как для испытуемого, так и для испытателей, прерывая работу репрессивной машины неожиданным сбоем, проявляющим себя, прежде всего, на уровне индивидуального тела в форме того, что доктор Сарридж называет «психическим кризом», а затем на уровне функционирования концентрационного лагеря, который, как выяснится позже, прекратил своё существование после этого инцидента[8]. Обращает на себя внимание перекличка двух элементов нарратива – *безумия* и *взрыва*: взрыв в лагере обусловлен безумием заключённого, но и само это безумие можно толковать как своего рода психотический взрыв, ставший непредвиденным следствием медицинского эксперимента. *Взрыв-безумие* представляется нам той точкой трансгрессивного перехода, в которой вся ситуация кардинально меняет свою модальность: пассивная жертва медицинского эксперимента превращается в активного агента деструкции, анонимный узник камеры номер «V» становится харизматичным террористом Вендеттой.

Рождение Маски

Маска представляет собой важный элемент комикс-культуры: большинство классических супергероев скрывается под маской, обеспечивающей анонимность их частной жизни и создающей захватывающую диалектику личин, в которой образ мирного обывателя постоянно чередуется и порою вступает в конфликт с образом сверхчеловека. Снабженная лукавой улыбкой, Маска Вендетты также проводит черту между человеческим и нечеловеческим, но делает это лишь однажды – в момент взрыва-безумия; она рождается из непрерывного и крайне сгущённого переживания смерти – не

[7] Мур А. V – Значит Vендетта: Графический роман. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 106.

[8] Отметим любопытную параллель с судьбой нацистского концентрационного лагеря в Собиборе, который также был закрыт после удачного побега большой группы заключённых.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

умирания как такового, а принятия смерти в качестве базового условия собственного существования. Таинственная улыбка, застывшая на белом кукольном лице – наиболее характерный элемент этой маски. Подобно рельефным маскам в японском театре Но, способным «оживать» на искусном актёре благодаря его филигранной работе со сценическим освещением[9], улыбка Вендетты меняет свой эмоциональный заряд в зависимости от ситуации: читатель видит в ней то горькую иронию, то злую усмешку, то трогательную заботу героя о своей единственной союзнице и подопечной[10]. Будучи морфологически совершенно статичной, подобно посмертной маске, Маска Вендетты, тем не менее, постоянно меняет тональность – в зависимости от освещения и ракурса, обнаруживая игру смыслов в аберрациях полутеней.

Анализируя известный роман Кобо Абэ «Чужое лицо», Валерий Подорога отмечает особую «живость» маски, делающую её субъектом автономного действия: «И вот что-то не заладилось, и с этого момента начинается отделение маски в самостоятельного персонажа, настоящего двойника. Маска становится живым персонажем, со своими необходимыми правилами и условиями существованиям, которые она пытается навязать своему создателю»[11]. Заметим, что эта «живость», точнее агентность, будучи по своей сути антропоморфной, всё-таки, выходит за пределы сугубо человеческого, воспроизводя скорее «живость» природных явлений, вроде динамизма разряда молнии или извержения вулкана. По этой причине логику формирования анонимной идентичности удобнее описывать через физические метафоры, вроде метафоры сжатия и расширения. Так репрессивное давление политической системы в отношении инакомыслящего можно метафорически представить в виде компрессионного сжатия физической среды, в ходе которого объект давления претерпевает существенную деформацию или разрушается. В рассматриваемом случае экстремальное давление приводит не к гибели индивида, а к возникновению аномальной идентичности, визуальным представлением которой выступает Маска[12]. В случае «V» материя ужаса, достигнув наивысшей степени плотности в момент взрыва-безумия, порождает в своей сердцевине негативное ядро, в котором возникает ответное деструктивное движение. Таким образом, достигнув предела сжатия, психическая материя не разрушается, а меняет направление движения, начиная стремительно, взрывоподобно расширяться. Первоначальная система палач/жертва, претерпевает инверсию: вчерашняя жертва становится палачом, а бывший палач оказывается в роли жертвы. В комиксе это взрывное расширение реализуется в три этапа, сначала вовлекая в себя самого узника «V», затем территорию концлагеря, и, наконец, всю страну.

Прежде чем перейти к подробному рассмотрению третьего этапа, на котором индивидуальный проект мщения выливается в массовый низовой протест, обратим внимание на тот статус, который обретает Вендетта после бегства из лагеря. Очевидно, с точки зрения репрессивной системы, он – преступник вдвойне,

[9] Гришелева Л.Д. Театр современной Японии. – Москва: Искусство, 1977. – С. 21.

[10] Одна из ключевых интриг этой истории состоит в тайне личности Вендетты. Согласно одной из версий, на которую намекают авторы, Вендетта оказывается пропавшим отцом Иви. Впрочем, эта версия так и не находит подтверждения.

[11] Подорога В.А. Вопрос о вещи. Опыты аналитической антропологии. – Москва: Грюндриссе, 2016. – С. 101.

[12] В нашем случае Маска не сводится к конкретному аксессуару, а представляет собой символ анонимной идентичности.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

во-первых, ввиду своей политической инаковости, во-вторых, как нарушитель норм и регламентов репрессивного производства, непосредственный виновник разрушения такого важного элемента тоталитарной машины как концентрационный лагерь. Впрочем, способ, с помощью которого Вендетта нарушает нормы, не позволяет причислить его к ординарным бунтарям и революционерам; выйдя за рамки человеческого, Вендетта утверждает себя в качестве анонимного Иного. Важно отметить, что Иной – это отнюдь не Другой, к которому так часто обращалась в XX веке экзистенциальная и психоаналитическая традиции; Иной всегда несёт на себе печать нечеловеческого, и даже если сохраняет человеческий облик и видимость человеческой рациональности, то только внешне, в результате своего рода мимикрии. Совершив двойное преступление против господствующего режима, Вендетта не только ставит себя вне закона, но нивелирует закон, приобретая исключительный статус, схожий со статусом Священного Волка (Vargr í Véum) у древних германцев, которого упоминает в своих работах Агамбен[13]. В интерпретации Агамбена, изгнанный из племени преступник, утративший статус человека, но в полной мере не приобщившийся и к миру животных, выбирал в качестве места своего обитания узкую полосу, служащую границей между людским поселением и лесом. Сохраняя человеческий облик, он всё ещё частично принадлежал миру людей, но его жизнь больше не регламентировалась человеческими нормами, подчиняясь лишь иррациональным импульсам или своего рода «закону леса». Если в мифической географии древнегерманского мира оппозицией людскому поселению выступал дремучий лес, то в современных её аналогах многолюдному Мегаполису противостоит сумеречный Андеграунд — потусторонний мир заброшенных станций метро, тоннелей-лабиринтов, подземных бункеров и зловонных канализаций. Именно в лондонском Андеграунде размещают своего героя авторы комикса, как бы подчёркивая его амбивалентный статус – жертвы медицинского эксперимента, утратившей разум. Именно здесь, глубоко под землёй располагается его убежище и командный пункт, из которого он следит за ситуацией в городе, планируя свои атаки, именно здесь, на заброшенной станции метро ждёт своего часа поезд, нагруженный взрывчаткой, на котором в конце повествования Вендетта отправится в свой последний путь.

Явное противопоставление земного и подземного, человеческого и нечеловеческого – присутствует не только на уровне деления городского пространства на публичное и тайное, но и в устройстве самой маски Вендетты. Как и большинство театральных масок, она имеет внешнюю и внутреннюю стороны, аналогичные по своей морфологии, но принципиально различающихся по способу функционирования. Внешняя сторона маски, условно назовём её «светлой стороной» (в комиксе она выкрашена в белый цвет), всегда открыта для взгляда зрителя — она охотно подставляет себя под лучи света и объективы телекамер, непрерывно транслируя вовне собственный образ, выступающий одновременно устрашающим символом мстительного безумства, и, в то же время, искажающий смысл всякого жеста Маски через его театрализацию. Светлая сторона маски нарочито публична, даже истерична в какой-то степени: всякое её проявление непременно подразумевает зрителя, месть совершается не исподтишка, а «на глазах у изумлённой публики». Даже если убийство происходит за закрытыми

[13] Агамбен Д. Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. – Москва: Европа, 2011. – С. 136.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

дверями, убийца делает всё, чтобы следователи Скотленд-Ярда смогли в деталях восстановить картину преступления и оценить красоту замысла. Каждое убийство организуется как небольшой театральный этюд, с помощью которой палач-режиссёр объясняет зрителям смысл происходящего.

Что касается внутренней поверхности маски – назовём её «тёмной стороной» – то она, будучи полной морфологической инверсией светлой стороны, выступает её коммуникативной противоположностью: изнанка маски представляет собой, по сути, футляр для «истинного лица», оберегающий его от постороннего взгляда, обеспечивающий ему защиту через анонимизацию. В этом она схожа с плацентой, оберегающей плод от негативных воздействий извне в ходе его вызревания. Органическая связь несформировавшегося плода с телом матери может служит своеобразным идеалом той в высшей степени интимной анонимности, которая естественным образом обеспечивается человеку до его появления на свет, и которого ищет человеческое лицо в уютных недрах тёмной стороны маски. С другой стороны, интровертность тёмной стороны маски позволяет говорить о её шизоидном характере[14]: представляя собой противоположность «истерической» светлой стороны, она оберегает личное пространство своего носителя от любого вмешательства извне.

Очевидно, наличие светлой и тёмной стороны – общее свойство абсолютного большинства театральных масок, но в маске Вендетты имеется одна отличительная особенность. Дело в том, что на всём протяжении действа (как в комиксе, так и в фильме), Вендетта ни разу не показывает зрителю своё *настоящее лицо*, до конца оставаясь *безликим героем*[15]. Таким образом, диалектика светлой и тёмной сторон в данном случае не предполагает финального снятия в подлинности некого лица, а, напротив, создаёт эффект личности из произвольной игры публичности и анонимности; помимо прочего, из этой игры возникает и нечеловеческая харизма Вендетты, позволяющая причислить его к роду агамбеновских Священных Волков.

Голос Маски

Перейдём к третьему этапу взрывного расширения, на котором героическое противостояние узника-одиночки и репрессивной машины превращается в партизанскую войну против квазифашистского режима. Своего рода рефреном для событий этой фазы выступает вопрос о *личности* «террориста в маске» – он в равной степени интересует полицейских из Скотленд-Ярда, партийных функционеров во главе с деспотичным Лидером, зрителей теленовостей и даже Иви Хаммонд – единственную союзницу Вендетты. Впрочем, имеет ли смысл этот вопрос применительно к тому, чьё лицо на протяжении всего действия скрывается под маской? Можем ли мы вообще говорить в этом случае о какой-то *личности*?

Чтобы ответить на этот вопрос, стоит припомнить происхождение самого понятия «личность». Как известно, русское слово *личность* – калька с латинского *persona*, термин получил широкое распространение в Римской Империи в первой половине первого тысячелетия нашей эры. Один из безусловных авторитетов периода патристики, Северин Боэций пола-

[14] Термины «истерический» и «шизоидный» заимствованы нами из классификации акцентуаций личности, разработанной П. С. Ганнушкиным и описанной в классической работе «Клиника психопатий, их статика, динамика, систематика».

[15] Игра с возможными лицами Вендетты представляет собой важный момент авторского замысла. Читателю последовательно предлагаются различные версии, но каждая из них последовательно дезавуируется.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

гал, что слово *persona* восходит в античным театральным мистериям, и первоначально означало полую театральную маску, пришедшую в Рим из греческой культуры: «Слово persona, – пишет Боэций, – произведено от тех личин, которые служили в комедиях и трагедиях для представления отдельных друг от друга людей. Persona образовано от глагола personare (громко звучать) с облегченным ударением на третьем слоге с конца. Если произносить его с острым ударением на третьем слоге, сразу станет видна его связь со словом sonus (звук). И это не удивительно, ведь полая маска непременно должна усиливать звук.»[16] Таким образом, античная театральная маска исполняет двойную функцию: с одной стороны, она служит для обозначения конкретного персонажа, с другой, усиливает и преображает голос актёра, придавая ему необычное звучание и таинственные обертона. Христианская традиция, в свою очередь, заимствовала термин *persona*, утративший к тому времени сугубо театральные коннотации, использовав его для описания взаимоотношений человека с Богом. В частности, ранний апологет церкви Тертуллиан использовал латинский термин persona для того, чтобы обозначить потенциальное присутствие Бога в каждом человеке[17]. У Блаженного Августина persona используется в значении, близком к современному, означая носителя arbitrium liberum. Как бы то ни было, в первые века формирования христианской доктрины тесная взаимосвязь «личности» с одной стороны и «личинности», «масочности» с другой продолжает сохраняться, меняются лишь способы её толкования, в зависимости от доминирующего способа понимания соотношения ликов божественной Троицы. Помимо прочего, сохраняется и понимание личности как своего рода ретранслятора Слова Божьего в человеческом измерении.

В случае Вендетты вопрос о личности, заданный с исконным пониманием проблемы, неминуемо преобразуется в классический «ницшеанский» вопрос: «Кто говорит?» Попытка ответить на этот вопрос в традиционном ключе, рассматривая Вендетту в качестве агента некого «божественного промысла» или человеческого проекта (одно, впрочем, не отрицает другого), неизменно сталкивается с проблемой идентификации, так как местоимение «кто», в данном случае, крайне двусмысленно. На схожий парадокс указывает Ролан Барт, проводя структурный анализ рассказа Эдгара По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» (The Facts in the Case of M. Valdemar, 1845), описывающий удачный опыт по оживлению мертвеца. Барт отмечает, что высказывание «Я умер», употреблённое в переносном смысле, означает банальность, но, будучи употреблённым в прямом смысле, непременно является запоздалым, делая утверждение от лица, которое в принципе не способно делать утверждения. Барт подчёркивает, что это высказывание не только самопротиворечиво, оно выявляет характерную экзистенциальную лакуну в самом языке: «Если взять мысленно сумму всех высказываний, возможных на данном языке, именно сопряжение первого лица (Je) с предикатом (mort) окажется в принципе невозможным: это языковая лакуна, языковая расщелина <…> анализируемая фраза не сообщает аудитории ничего, кроме самого акта высказыва-

[16] Боэций. Против Евстихия и Нестория // Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты. – Москва: Наука, 1996. – С. 138.
[17] Неретина С. С. Верующий разум. К истории средневековой философии. – Архангельск: Изд-во Поморского педуниверситета, 1995. – С. 130.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

ния.»[18] В схожей ситуации мы оказываемся, пытаясь ответить на вопрос о личности Вендетты: будучи посмертной маской, маска Вендетты, в действительности, не предполагает субъекта высказывания; иллюзия личности возникает как эффект диалектического противостояния светлой и тёмной сторон, Маска скрывает не человеческое лицо, а резонирующую пустоту, заряженную чистой энергией отрицания. На исходный вопрос «Кто говорит?» следовало бы ответить в духе Уильяма Блейка: «Никто»

Итак, голос Маски, является, по своей сути, не голосом человека, но голосом чистого отрицания, резонирующей пустоты. В то же время её пустотность ни в коем случае не предполагает пассивности: голос Вендетты звучит уверенно и властно, он завораживает и подчиняет слушателя своей воле. Так, в одном из ключевых эпизодов графического романа, сравнительно точно воспроизведённом в киноверсии, Вендетта в одиночку захватывает студию главного государственного телеканала и организует прямую трансляцию своего обращения к гражданам страны[19]. Этот эпизод как бы проводит границу между вторым и третьим этапом деструктивного расширения, так как в нём месть Вендетты переходит на новый уровень: его обращение, транслируемое в прайм-тайм по государственному телеканалу, не только разоблачает господствующий режим, поселяя (а точнее обнажая) в гражданах недоверие к правящей партии и Лидеру, но и подготавливает почву для будущей революции.

Заметим, что в наши цели пока не входит оценка реалистичности описываемого в графическом романе сценария распространения протеста, нас интересует только его логика. Проблема в том, что сцена с захватом телебашни и общенациональной трансляцией обращения Вендетты, обнаруживает ограниченность первоначальных физических метафор компрессии-расширения и взрывной экспансии. Конечно, мы могли бы сравнить информационную атаку террориста в маске с результатом применения орудия массового поражения, вроде атомной бомбы, основной разрушительный эффект от которого заключается не столько в силе взрывной волны, сколько в радиационном воздействии, которое имеет долговременные и плохо предсказуемые последствия. Но это сравнение кажется нам недостаточным, не только ввиду его банальности, но и ввиду невозможности объяснить с его помощью возникновение независимых очагов сопротивления на уровне отдельных индивидов, вдохновлённых этим террористическим актом. На наш взгляд, для реконструкции логики третьего этапа гораздо лучше подходят биологические метафоры, в частности, метафора вирусной эпидемии. Подобные эпидемии также нередко имеют взрывной характер, а ущерб от многих крупных эпидемий (вроде эпидемии «испанки» в начале XX века или вируса SARS CoV-2 в начале XXI века) намного превосходит ущерб от известных случаев применения ядерного оружия. В пользу этого сравнения также говорит амбивалентный статус самих вирусов, обладающих репродуктивной способностью, которая является отличительной чертой живых организмов, и в то же время представляющих собой скорее биологические программы, нежели полноценные организмы. С точки зрения биологии, вирусы находятся как бы на границе мира живых существ и мира мёртвой материи, что роднит их с амбивалентным образом посмертной Маски.

[18] Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 453.
[19] См. Мур А. Ллойд Д. Указ соч. С. 143–163.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

Спроецировав на рассматриваемый эпизод метафору вирусного заражения, мы можем интерпретировать телевизионную акцию Вендетты как глобальный информационный взрыв, повлекший за собой массовое заражение. Действующим вирусным агентом, или *мемом*, в терминах Ричарда Докинза[20], выступает идея деструктивной анонимности, воплощённая в образе таинственного Анонимуса – публичной «инкарнации» Вендетты. Первичным средством доставки вирусного агента выступают средства массовой информации, в данном случае играющие роль орудия массового поражения. Вирус распространяется одновременно по двум каналам — визуальному и аудиальному: внимание *зрителя* захвачено смертельным очарованием Маски, заворожено виртуальной глубиной его таинственной «личности»; внимание *слушателя* зачаровано мерным и одновременно властным речитативом его голоса, «загробное» звучание которого[21] лишь усиливает гипнотический эффект от его воздействия.

Масочная эпидемия

Обращаясь к феномену децентрализованного массового протеста, реалистично описанного в рассматриваемом графическом романе, нелишним будет вспомнить концепцию *группы-в-слиянии* (group en fusion) Жан-Поля Сартра, предложенную им в трактате «Критика диалектического разума» (Critique de la raison dialectique, 1960). Под группой-в-слиянии Сартр подразумевает, прежде всего, стихийно возникшую революционную группу индивидов, восставшую против господствующего порядка и объединённую общей целью. Как правило, речь идёт о радикальных политических и/или экономических преобразованиях, реализация которых при господствующей системе отношений представляется невозможной[22]. Уже из названия понятно, что группа-в-слиянии представляет собой некое единство, но в отличие от ячеек революционной организации, она не предполагает устоявшейся идеологии и не имеет формальных лидеров: существование такой группы всецело обусловлено реализацией конкретных целей, и по мере их достижения, подобные группы склонны распадаться. В своей работе Сартр приводит несколько примеров того, что он называет группой-в-слиянии, наиболее характерный из них — толпа разгневанных парижан, идущих на штурм Бастилии в 1789 году: будучи нацеленной исключительно на разрушение символа репрессивного режима, группа-в-слиянии утрачивает целостность, как только цель реализована.

Оставим за скобками глубоко гуманистический пафос сартровской политической теории и привлечём сартровские группы-в-слиянии в качестве объяснительной схемы, позволяющей лучше понять логику распространения масочного протеста. Эта аналогия тем более уместна, что в графическом романе зачинщик беспорядков ни в коем случае не претендует на роль их лидера: Анонимус – это скорее символ, за которым стоит идея анонимной идентичности как наиболее эффективной стратегии противостояния тоталитарному режиму. Имея тот же несистемный, стихийный характер, что и сартровские группы-в-слиянии, очаги протеста в антиутопическом Лондоне Алана Мура вспыхивают самопроизвольно, соответствуя скорее динамике распространения вирусного заболевания, нежели классического рево-

[20] См. Докинз Р. Эгоистичный ген. – Москва: Аст, 2013.
[21] В фильме голос главного героя имеет глухое «металлическое» звучание, придающее ему внушительной таинственности.
[22] Sartre J.-P. (1985) Critique de la raison dialectique. Gallimard.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

 DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

люционного движения. Любопытно, что одно из наиболее значимых отличий графического романа от киноверсии касается как раз описания крушения господствующего режима. В исходной комикс-версии растущий протест изображается наподобие разрушительного воздействия какой-нибудь природной стихии; авторы ярко живописуют нелицеприятные стороны смутного времени: разгул преступности, резкое обнищание населения, общую атмосферу упадка и хаоса. В киноверсии уличный протест изрядно эстетизирован, негативные его стороны остаются за кадром, свержение режима показано как результат совместного действия граждан, для которых анонимность стала средством солидаризации и одновременно способом выражения протеста. Примечательно, что именно в киноверсии маска Анонимуса обретает политическое значение, выступая не только символом протестного движения, но и практическим средством политической борьбы, защищающим активистов от идентификации вездесущей системой слежения. Распространение подрывных идей Вендетты в обществе имеет здесь вид вирусной эпидемии: маски Анонимуса массово рассылаются гражданам по почте; поначалу спецслужбы пытаются препятствовать их распространению, блокируя рассылку крупных партий и арестовывая их носителей. Стратегия борьбы спецслужб с распространением масок напоминает работу медицинских служб, нацеленную на купирование распространения эпидемии. В конце концов, защитная реакция государства становятся избыточной: в город вводят войска, объявляют комендантский час, оцепляют целые районы, в которых регистрируется протестная активность. Но, столкнувшись с принципиальной децентрализацией протеста, отсутствием значимых лидеров и традиционных механизмов организации, имея дело с разгулом ситуационных групп-в-слиянии, стихийно возникающих в разных частях города, подобно очагам болезни, репрессивная система начинает давать сбои – всё больше полицейских и военных переходит на сторону протестующих, растворяясь в анонимном единстве, один за другим сдают свои позиции крупные функционеры, а внезапная гибель Лидера воспринимается обеими противоборствующими сторонами как свидетельство окончательной победы революции.

По мере приближения к концу романа, мы подходим к ещё одному важному рубежу, в котором медиа нарратив выходит за пределы художественного произведения (как графического романа, так и фильма), просачиваясь в пространство новостных и аналитических медиа. В работах современного медиа теоретика Генри Дженкинса подобный переход нарратива из одного медиа в другое, предполагающий не простой его перевод, а дальнейшее разворачивание, называется «трансмедийным сторителлингом»[23]; Дженкинс отмечает, что крупные франшизы, вроде «Матрицы» или «Звёздных войн», не ограничиваются в своём распространении одной медиа платформой, а используют самые разные медиа: фильмы, аниме, компьютерные игры, комиксы и пр. В случае «V — значит Вендетта» поле действия франшизы не ограничивается даже развлекательными медиа, захватывая также новостные и аналитические каналы, традиционно специализирующиеся на репрезентации и толковании политической событийности.

Отметим, что мы не склонны оценивать степень влияния художественного произведения на реальные политические процессы, ограничимся лишь констатацией фактов: вскоре по-

[23] Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. – Москва: Рипол-Классик, 2019. – С. 161.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

сле появления маски Анонимуса на экранах крупнейших кинотеатров, та же самая маска стала постоянным участником выпусков новостей и репортажей о массовых протестах, нередко перерастающих в локальные беспорядки. Заранее снимая вопрос о степени реальности происходящего, мы можем лишь констатировать, что масочное заражение, инициированное маской Вендетты в воображаемом антиутопическом Лондоне, на определённом этапе вышло за рамки художественного произведения, переведя саму концепцию масочного протеста, идею бунтующей анонимности, в плоскость актуального политического нарратива. Лаконичный графический образ Вендетты, ставший символом низового протестного движения, объединил под зонтичным брендом «Anonymous» десятки стихийных групп-в-слиянии, вроде сообществ хакеров, ячеек анархистов, борцов за право на интернет-приватность, антиглобалистов, радикальных экологов и других политических активистов.

В рассматриваемом взаимном проникновении медиа реальности низового политического протеста и художественной реальности графического романа примечателен тот факт, что перевод Маски как символа анонимной идентичности из одного медиа в другое преобразил само зрительское восприятие протеста: нивелировав грань между художественным произведением и реальной протестной активностью, зритель наделяет сам политический протест театральными, гротескными чертами, предельно размывая границу между двумя типами нарратива – художественным и политическим. Театрализация политического действия становится средством противостояния традиционным механизмам репрессии. Следуя логике распространения интернет-мемов, участники протестов оформляют свои политические высказывания в форме театрализованных шоу, в которых каждый элемент имеет не только прагматическое, но также символическое и эстетическое измерение, а Маска становится непременным элементом протестной эстетики, с одной стороны, обеспечивая своим носителям спасительную анонимность, а с другой, утверждая эту самую анонимность на символическом уровне – в качестве универсального средства освобождения. Итак, Маска, возникшая в ходе взрыва-безумия в локальной утопической вселенной[24], продолжает своё распространение в мире новостных медиа, наделяя «безумной рациональностью» протестную активность разрозненных групп. Таким образом, феномен анонимной идентичности, лежащий в основе масочных образов, позволяет прояснить характерную особенность современных низовых протестных движений, в которых аргументация ad absurdum, карнавал и гротеск становятся столь же неотъемлемыми элементами, как баррикады, бомбы и пламенные речи ораторов в революциях прошлого. Выходя за рамки традиционной диалектики индивидуального и коллективного, учреждая коллаборацию анонимных тел, протест обретает новое лицо, которому трудно противостоять стандартными полицейскими методами. Представляя собой машину трансгрессии, Маска взрывает пространство политического абсурдным нечеловеческим смехом, эманирующим из пустоты анонимности; концлагерь превращается в кабаре или цирк, а протест оборачиваются карнавалом, в котором смешиваются заключённые и охранники, палачи и жертвы, живые и мёртвые. Трансформировав естественный человеческий ужас перед ли-

[24] В качестве примера можно использовать не только маску Анонимуса, но также клоунскую маску, которая стала популярна среди протестующих по всему миру после выхода на экраны фильма «Джокер» (2019).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

цом смерти в нечеловеческий смех «господина Никто», протест обретает ни с чем не сравнимую свободу, а вместе с ней – шанс на успех.

***

Рассмотрев, как бы в замедленной съёмке пошаговое разворачивание повествовательного взрыва-безумия, стирающего в своей экспансии и без того условные границы между различными типами медиа, вернёмся к нашему исходному вопросу о специфике современных разновидностей масочной трансгрессии. Произведённый нами анализ показал, что, отталкиваясь от характерного для современной комикс-культуры образа супергероя, маска Вендетты-Анонимуса вводит в традиционную для этого жанра диалектику интимного и публичного некий третий элемент. Этот элемент, исполняющий в данном случае функцию оператора трансгрессии, не входит ни в одну из рассмотренных групп символических оппозиций: «тёмное-светлое», «живое-мёртвое», «человеческое-нечеловеческое» и т.д., обеспечивая саму возможность мыслить их как противопоставленные друг другу. Создавая в рядах оппозиций: «палач-жертва», «убийство-воскрешение», «насилие-сопротивление», «компрессия-расширение» – эффект личностного измерения, маска Вендетты-Анонимуса обретает нечеловеческое обаяние, а вместе с ним заразительную силу, сравнимую с высокой контагиозностью некоторых вирусных заболеваний. Необычайная заразительность (если не заразность) позволяет масочному образу реализовать обширную интервенцию в сферу политического. Заметим, что данная сфера всегда обеспечивала благодатную почву для подобных символических проекций (классический пример – влияние литературных утопий Т. Мора и Ф. Бэкона на идеологов социализма), но в случае Вендетты-Анонимуса меняется характер политической агентности: полностью утратив теологическое измерение, связанное с модернистской фигурой Субъекта, она, в то же время, не теряет апофатического мистицизма, свойственного нигилистическим революционным течениям второй половины XIX в.

С другой стороны, в случае маски Вендетты-Анонимуса, мы стали свидетелями смешения двух уровней нарратива: художественного повествования в стиле антиутопии с одной стороны, и новостной хроники, претендующей на объективное представление реальных политических процессов – с другой. Маска Вендетты-Анонимуса выявила особый тип оператора трансгрессии, не только определяющий взаимное соотношение областей профанного и священного, но и обеспечивающий последовательный перевод между разнотипными медиа нарративами, и таким образом, вносящий свою лепту в производство новой медиа реальности, где эстетическое, политическое и прагматическое измерения протестной риторики работают как единый механизм. В результате возникает новая политическая эстетика, тесно связанная с движением акционизма, культурой флэш-мобов и групповых протестных акций, в которой императив анонимизации обретает новый смысл: анонимность утверждается здесь в качестве базового условия политического высказывания, имплицитно противостоящего репрессивной культуре авторства. Политическая субъектность Человека, погибшего в «Апокалипсисе Холокоста», замещается тотальной политической игрой безличной Маски, воспроизводящей его образ, но лишённой политической телеологии и, в конечном счёте, какого-либо человеческого смысла.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

Список литературы

Агамбен, Д. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь / Д. Агамбен. – Москва: Европа, 2011. – 250 с.

Агамбен, Д. Homo sacer. Что остаётся после Освенцима: архив и свидетель / Д. Агамбен. – Москва: Европа, 2012. – 189 с.

Барт, Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт. // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – Москва: Прогресс. 1989. – С. 424-461.

Боэций. Против Евстихия и Нестория / Боэций. // «Утешение философией» и другие трактаты. – Москва: Наука, 1996. – 336 с.

Ганнушкин, П.Б. Клиника психопатий, их статика, динамика, систематика / П.Б. Ганнушкин. – Москва: Мед. кн., 2010. – 121 с.

Гришелева, Л.Д. Театр современной Японии / Л.Д. Гришелева. – Москва: Искусство, 1977. – 236 с.

Дженкинс, Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа / Г. Дженкинс. – Москва: Рипол-Классик, 2019. – 384 с.

Докинз, Р. Эгоистичный ген / Р. Докинз. – Москва: АСТ, 2013. – 512 с.

Ланцман, К. Шоа / К. Лоцман. – Москва: Новое издательство, 2016. – 386 с.

Леви-Стросс, К. Путь масок / К. Леви-Стросс. – Москва: Республика, 2000. – 397 с.

Мур, А., Ллойд, Д. V – Значит Vендетта: Графический роман / А. Мур, Д. Ллойд. – Санкт-Петербург.: Азбука, 2019. – 416 с.

Неретина, С.С. Верующий разум. К истории средневековой философии / С.С. Неретина. – Архангельск: Издательство Поморского международного педагогического университета им. М.В. Ломоносова, 1995. – 368 с.

Подорога, В.А. Вопрос о вещи: опыты по аналитической антропологии / В.А. Подорога. – Москва: Изд-во Грюндриссе, 2016. – 346 с.

Чеснов, Я.В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание / Я.В. Чеснов. – Москва: ИФ РАН, 2007. – 213 с.

Sartre, J.-P. Critique de la raison dialectique. T.1. / J.-P. Sartre. – Paris, Gallimard. 1985. – 756 p.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_18

Andrey V. GASILIN

Institute of Scientific Information for Social Sciences, Russian Academy of Science
3, Dmitry Ulyanov ul., Moscow, Russian Federation, 119333
Research Associate
ORCID: 0000-0003-2271-0399
E-mail: yottolk@gmail.com

BETWEEN COMICS AND PROTEST. THE GENESIS OF ANONYMOUS IDENTITY IN MODERN MEDIA

The research is dedicated to the genesis of a special type of identity, represented in the modern media environment in the figure of an “Anonymous” and conventionally designated by the author as "anonymous identity". The article explores the logic of the formation and development of anonymous identity within the framework of a dystopian narrative, on the material of the graphic novel "V for Vendetta" and the movie of the same name by James McTeigue. The author reveals close relationship of anonymous identity with the problem of the fundamental inexpressibility of the camp experience of some former prisoners of Nazi concentration camps, noted by several researchers of the Holocaust tragedy, and at the same time with a special type of transgression, associated with the archaic cultures of death masks. Anonymous identity is considered in this paper in three main forms of media representation: 1) graphic novel, 2) movie and 3) news broadcasts. The author insists on principal inhuman quality of this image, which is associated not with the classical figure of the Other, inherent to the Existential and Psychoanalytic traditions, but with the figure of the Alien, arising in modern Posthuman studies and suggesting some kind of transcending beyond the human dimension. The author uses the physical metaphor of compression-explosion, as well as the biological metaphor of viral infection, to explain the dynamics of the development of the anonymous identity, and to show the ways in which artistic narrative of a modern graphic novel transforms into a political narrative of decentralized protest movements.

Key words: identity, death, Holocaust, transgression, masks, media, anti-utopia, protest, Nothing, posthumanism.

References

Agamben, D. (2011) *Homo sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'* [Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life]. Evropa. (In Russian)

Agamben, D. (2012) *Homo sacer. Chto ostayotsya posle Osventsima: arkhiv i svidetel'* [Homo sacer. Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive]. Evropa. (In Russian)

Bart, R. (1989) *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika*. [Selected works: Semiotics: Poetics]. Progress. (In Russian)

Boethius. (1996) *Protiv Yevstikhiya i Nestoriya* // Boetsiy. «Utesheniye filosofiyey» i drugiye traktaty [Contra Eutychen et Nestorium. Consolation by Philosophy and other treatises]. Nauka. (In Russian)

Gannushkin, P.B. (2010) *Klinika psikhopatiy, ikh statika, dinamika, sistematika* [Clinic of psychopathy, their statics, dynamics and systematics]. Med. Book. (In Russian)

Grisheleva, L.D. (1977) *Teatr sovremennoy Yaponii* [Theater of modern Japan]. Iskusstvo. (In Russian)

Jenkins, H. (2019) *Konvergentnaya kul'tura. Stolknoveniye starykh i novykh media* [Convergence Culture: Where Old and New Media Collide]. Ripol-Classic. (In Russian)

Dawkins, R. (2013) *Egoistichnyy gen* [The Selfish Gen]. AST. (In Russian)

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Lanzmann, C. (2016) *Shoa* [Shoah]. Novoye izdatel'stvo. (In Russian)

Lévi-Strauss, C. (2000) *Put' masok* [The Way of the Masks]. Respublika. (In Russian)

Mur, A., Lloyd, D. (2019) *V – Znachit Vendetta* [V for Vendetta]. Azbuka. (In Russian)

Neretina, S.S. (1995) *Veruyushchiy razum*. K istorii srednevekovoy filosofii [Believing mind. On the history of medieval philosophy}. Pomor Pedagogical University. (In Russian)

Podoroga, V.A. (2016) *Vopros o veshchi: Opyty po analiticheskoy antropologii* [A question about Thing. Experiments in Analytical Anthropology]. Gryundrisse. (In Russian)

Chesnov, Y.V. (2007) *Telesnost' cheloveka: filosofsko-antropologicheskoye ponimaniye* [Human corporeality: philosophical and anthropological understanding]. Institute of Philosophy RAS. (In Russian)

Sartre, J.-P. (1985) *Critique de la raison dialectique*. T.1. Gallimard.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

Рейнско-Вестфальский технический университет Ахена
52062 Германия, Ахен, Карманштрассе, 17-19
Соискатель
Кандидат философских наук
ORCID: 0000-0001-6471-8685
E-mail: baryshnikova.dasha@gmail.com

НАРЕЗКИ (1967) УИЛЬЯМА БЕРРОУЗА – ПРЕДЕЛЫ КОНТРОЛЯ

В статье рассматривается специфика кино-экспериментов Уильяма Берроуза с техникой нарезок (cut-up technique) в контексте проблематики систем контроля современного общества. В частности, обсуждается, как техника нарезок может быть использована для противостояния властным структурам языка, идеологии, социума. Ставя под вопрос природу воспринимаемой реальности, нарезки создавали и исследовали иные реальности, тем самым показывая, что безусловные истины являются культурными конструктами и представляют собой одну из форм контроля.

В статье анализируются, с одной стороны, нарративные стратегии фильма, и с другой, когнитивные процессы, представленные на экране. Утверждается, что несмотря на то, что «Нарезки» сложно воспринимать как связный текст, поскольку в фильме нет сюжета, его можно нарративизировать. А именно, в процессе просмотра, в результате эмоциональной или буквально физической вовлеченности в переживание ритмических и смысловых повторов, визуальных образов, зрители могут на основе данных фильмом ключей формировать собственные истории, прямо или косвенно следующие из того, что происходит на экране. Этот анализ приводит к заключению, что нарезки, воссоздавая постоянную фрагментацию чувственного опыта или показывая действие психосенсорных процессов, снимали тотальность (как властную структуру) любого текста. Статья также демонстрирует возможности нарративизации текстов, которые ранее считались неясными и непонятными. При этом исследуются связи нарративности и перформативности в кино и подчеркиваются перформативные аспекты повествования в произведениях, созданных при помощи техники нарезок.

Ключевые слова: Уильям Берроуз, «Нарезки», системы контроля, фрагментация дискурса, репрезентация процессов сознания.

В произведениях Уильяма Берроуза (1914–1997) системы зависимости и системы контроля неразрывно связаны, и выявляются им в самых разных дискурсивных формациях: это и СМИ, и традиционная семья, правительства и государства, наука, институализированная медицина, почти всё, что угодно, но прежде всего, это *язык* и слово как его инструмент. Берроуз предполагал, что, с одной стороны, так же как человеческое тело может попасть в зависимость от наркотиков, сознание контролируется *конвенциональным* использованием языка:

> Внушение – это слова. Убеждения – слова. Приказы – слова. Ни один контролирующий механизм не мо-

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

> жет работать без слов, и любой контролирующий механизм, попытавшийся это сделать, полагаясь только на внешние силы или только на физический контроль сознания, довольно скоро наткнётся на границы контроля[1].

С другой стороны, зависимость в понимании Берроуза (от капитала, от наркотиков, от масс-медиа), «алгебра потребности», функционирует как своего рода контрапункт к системам контроля. Одно не существует без другого, и зависимость является не только следствием контроля, но и его условием.

Как отмечает, анализируя произведения Берроуза, литературовед Тимоти Мерфи, даже такие понятия как субъективность и идентичность вызывают зависимость и являются инструментами контроля[2]. Субъективность – это форма зависимости от языка, от «Я» самосознания, а идентичность – инструмент контроля, с одной стороны, феноменального мира посредством «я», и с другой, – контроля над «я» посредством идеологической структуры социума. Проблема здесь заключается в том, что власть не только подавляет субъекта, она же и порождает его. Субъект испытывает потребность (так же, как в наркотиках, например, или в сексе) во властных структурах, потому что именно через эту зависимость он и может быть отнесён к категории «субъект». То есть субъективность – как зависимость – это система, с которой нужно бороться, но единственное средство, которое есть у нас для этой борьбы – это сама субъективность и есть.

Субъективность также зависима от слова и изображения, причем для Берроуза слово часто одновременно являлось и изображением, и то, и другое является опосредующей инстанцией между субъектом и его переживаниями. Со сходных рассуждений начинает свой труд «Общество спекталя» (1967) и Ги Дебор: «В обществах, достигших современного уровня развития производства, вся жизнь проявляется как огромное нагромождение *спектаклей*. Всё что раньше переживалось непосредственно, отныне оттеснено в представление»[3]. Тремя годами раньше в романе, созданном при помощи техники нарезок, «Нова-Экспресс» (*Nova Express* 1964) Берроуз писал:

> Как мы уже видели, образ – это джанк... Что нарушается, когда пациент теряет ногу?.. Конечно, его представление о самом себе... Поэтому он нуждается в дозе сфабрикованного образа... Галлюциногенные наркотики смещают растровую модель реальности так, что мы видим другую «реальность»... Истинной или реальной «реальности» не существует... «Реальность» – это всего лишь более-менее постоянная модель развертки изображения. Растровая модель, которую мы при-

[1] Suggestions are words. Persuasions are words. Orders are words. No control machine so far devised can operate without words, and any control machine which attempts to do so relying entirely on external force or entirely on physical control of the mind will soon encounter the limits of control. (Перевод здесь и далее, помимо специально оговоренных случаев, принадлежит автору статьи) // Burroughs, W. S. (1998). The Limits of Control. In: Grauerholz, J. and I. Silverberg (Eds.). *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. New York: Grove Press, 339.

[2] Murphy, T.S. (1997). *Wising Up the Marks: the Amodern William S. Burroughs*. Berkley: University of California Press, 58.

[3] Дебор, Г.Э. (2009). *Общество спектакля*. Пер. на русский язык: Болеслав Неман. Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3512/3513 (дата обращения 27 августа 2021 года).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

> нимаем за реальность, навязана нам теми, кто изначально стремится к тотальному контролю...[4]

Вскоре после публикации романа, в интервью для «The Paris Review», Берроуз уточнил, что «[…] в «Нова Экспресс» имплицитно содержится теория о том, что всё, что мы называем реальностью, по сути дела, является кино. Это – фильм, то, что я называю биологический фильм»[5]. То есть, схематизируя, можно сказать, что реальность для Берроуза – это модель (сознания), навязываемая и контролируемая идеологической властью культуры, общества и его институций.

Способом освобождения от насаждаемого контроля Берроуз считал использование техники нарезок (*cut-up technique*). С ее помощью возможно показать, как современная культура, прежде всего посредством конвенционального использования языка, манипулирует сознанием людей. Язык, как средство и механизм контроля, запирает нас в конвенциональные (автоматизированные) способы мышления. Нарезки же (*cut-ups*) были способом противостоять этому контролю путем создания новых неожиданных сопоставлений. Лишённые (по мнению адептов техники) идеологии и повествования, нарезки освобождают сознание читателя от порабощающих его дискурсивных форм массовой культуры. Метод нарезок представляет собой эстетическую стратегию, чьей целью было создание нового произведения из фрагментов, которые были найдены или буквально вырезаны из уже существующих текстов или изображений. Когда и при каких обстоятельствах он возник?

Исторически возникновение этой стратегии контекстуализируется в экспериментах дадаистов в 1910–1920х гг[6]. Футуристы, предшественники дадаистов, одной из главных характеристик современности называли *одновременность* множества впечатлений, воспоминаний, мыслей и переживаний, испытываемых человеком, и стремились эту одновременность в своих работах запечатлеть. Дадаисты уже не так фокусировались на том, что мир – это бурный поток разнообразного опыта (данного в ощущениях или рефлексии), для них главным было то, что мир – расколот, фрагментарен и хаотичен, и принципиально несводим в единое целое. Поэтому именно спонтанность, подвижность и неупорядоченность должны были лечь в основу художественного творчества. Триста Тцара, создавший знаменитый рецепт стихотворения-нарезки, так объяснял художественные принципы дадаистов:

> Нам часто говорят, что мы непоследовательны, говорят так, желая нас оскорбить, но мне довольно трудно это понять. Всё – непоследовательно. Джентльмен, который решает принять ванну, но вместо этого идёт в кино. Или тот, кто хочет молчать, и говорит вещи, о которых даже не успел подумать. […] Логики нет. Только относительная необходимость, обнаруженная уже потом, и она оказывается релевантной не в

[4] Берроуз, У. (2010) *Нова-Экспресс*. Пер. с англ. В. Когана. Москва, АСТ.

[5] [i]mplicit in *Nova Express* is a theory that what we call reality is actually a movie. It's a film, what I call a biologic film. // Burroughs, W.S. (1967). Interview. In: *Writers at Work: The Paris Review Interviews.* 3rd series. Ed. Alfred Kazin, New York: Viking, 143–174, 159.

[6] Watts, H.A. (1975). *Chance: A Perspective on Dada.* Ann Arbor: UMI Research Press.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

буквальном смысле, а только в качестве объяснения[7].

В 1960-е гг. происходят дальнейшие изменения в процессах восприятия человеком мира и себя в нем: информационные потоки усиливаются, становятся более насыщенными и настойчивыми, их объемы увеличиваются. Возникают новые коммуникационные технологии, реклама, радио, телевидение, и т.д. В Европе и Америке формируется тип прозы, в котором использовались различные формы нарезок и монтажа. Связный рассказ с понятной логикой событий и персонажей не являлся главной задачей нового типа прозы. Скорее, это было стремление вовлечь читателя в соавторство, побудить к активному содействию в поиске смысла. И, разоблачая собственные повествовательные стратегии, прямым подражанием тому, как «работает» текст, проблематизировать отношения читателя и текста. Целью этих текстов было показать, как работает сознание, когда мы действуем, говорим и думаем, вспоминаем и переживаем одновременно.

В определенном смысле это продолжало традиции модернистской прозы, уже больше сосредоточенной на том, *что* такое сознание, как оно работает, что происходит в процессе познания. В центре внимания теперь все чаще оказываются несущественные события повседневности, банальное и тривиальное, сюжет слабеет, мысли персонажей или повествователя о событиях становятся важнее, чем сами эти события, и всё это передается одновременно и с разных точек зрения. Сами переживания и способы их передачи в тексте становятся важнее и интереснее того, что, собственно, переживается. Такие писатели как, например, Уильям Берроуз, Алан Бёрнс, Б.С. Джонсон, Кристин Брук-Роуз и Сэмюель Беккет пользовались в 1960-1970-е гг. тем или иным вариантом нарезок.

В Париже, в сентябре 1959 г., авангардный художник и писатель Брайон Гайсин случайно переизобрел заново технику нарезок, и это событие совершенно естественно вписалось в современные ему культурные процессы. Очень точно определила поиски Гайсина искусствовед Лора Хоптман, утверждающая, что он экспериментировал с чем-то, что можно назвать *восприятием*[8]. Гайсин предложил попробовать новый метод своему другу и творческому компаньону Берроузу, который и продолжил его разработку. Результатом их сотрудничества стала книга «Третий Ум» (*The Third Mind* 1977) – своего рода манифест метода и демонстрация способов его использования. Берроуз воодушевился новой техникой, прежде всего, потому что, по его мнению, нарезки создавали новые связи между словами и изображениями, и вследствие этого пространство реальности расширялось. Он, правда, несколько преувеличивал роль случайности в своих нарезках, и часто вмешивался в роль случая, перерабатывая случайные результаты так, чтобы получить более интересный текст.

У Берроуза этот метод стал вообще одним из основных художественных принципов во всём, что он делал. За всю жизнь он создал тысячи страниц нарезок. Даже когда основной период экспериментирования (конца 1950-х – первой половины 1960-х) закончился, и Берроуз продолжил писать более конвенциональную прозу, нарезки остались. Он «[…] пользовался техникой нарезок на протяжении всей своей

[7] Tzara, T. (1989). Lecture on Dada (1922). Translated from the French by R. Motherwell. In: Motherwell, R. (Ed.) *Dada Painters and Poets.* Harvard University Press, 246–251, 250.

[8] Hoptman, L. J., Gysin, B. and Geiger, J. (2010). *Brion Gysin. Dream machine.* London: Merrell and New York: New Museum, 59.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

жизни, не так интенсивно, конечно, как сначала, но тем не менее для него всегда это был способ продуцирования или разработки новых идей»[9]. Писатель и исследователь британской и американской контркультуры 1960-х гг. Барри Майлз, составлявший каталоги архива Берроуза, отмечал, что если Берроуз начинал экспериментировать с одним типом нарезок, он делал тысячу или больше страниц экспериментов. Его книги, созданные преимущественно с использованием техники нарезок – «Билет, который лопнул» (*The Ticket that Exploded* 1962-1967), «Мягкая машина» (*The Soft Machine* 1961-1966) и «Нова Экспресс» — сформировались из материалов, *оставшихся* от романа «Голый завтрак» (*The Naked Lunch* 1959). Майлз рассказывал, что Берроуз «работал невероятно усердно, независимо от того, к чему он обращался, он действительно делал это с полным погружением»[10].

Берроуз вообще полагал, что в современном мире принцип монтажа наиболее адекватен для передачи дискретности фактов человеческого восприятия и сознания. В эссе «Падение искусства» (*The Fall of Art* 1975) он рассуждает о методе, состоящем в нарезке и последующем монтаже фрагментов текста:

> Пройдитесь по городской улице и поместите только что увиденное на холст. Вы видели человека, разрезанного надвое машиной, обрывки и куски дорожных знаков и рекламы, отражения в витринах – монтаж фрагментов. То же происходит со словами. […] Сознание и есть нарезка; жизнь – нарезка. Всякий раз, когда вы идете по улице или смотрите в окно, ваш поток сознания нарезается случайными моментами[11].

То есть, это выглядит так, будто Берроуз убеждён, что окружающие человека объекты и опыт пребывания в мире – фрагментарны, и человеческий разум обрабатывает эту дискретность. Маршалл Маклюэн в эссе о Берроузе отмечал, что метод нарезок в литературе пытался «воспроизвести в прозе» отсутствие непрерывности, нарушение последовательности, с которыми мы сталкиваемся каждый день в нашу «электрическую эпоху»[12].

Другая заявленная цель нового метода состояла в том, чтобы освободить творчество от диктата рациональности современного мира, заставляющей сознание идти путём доминирующих идеологий и клише. Для этого художник работает с уже готовыми текстами, лишая их привычных значений и открывая новые смыслы. Проза, созданная методом нарезок, исследует новые способы репрезентации восприятия, показывая, прежде всего, не то, «о чём» рассказывается в некой истории, но то, «как» это всё может рассказываться.

В исследованиях экспериментальной прозы[13] обычно анализируются история и теория техники нарезок, их исторические контексты, связываемые с авангардной и постмодер-

[9] Fallows, C. (2012). Interview with Barry Miles. In: Genzmer, S. and C. Fallows. (Eds.) *The Art of William S. Burroughs: Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs*. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 10–21, 17.

[10] цит. по: Fallows, 2012, 14.

[11] Берроуз, У. (2008). Падение искусства. Пер с англ. А. Керви. В книге: Берроуз У. *Счётная машина. Избранные Эссе*. Пер. с англ. под ред. М. Немцова и Д. Волчека. Kolonna Publications: Митин Журнал. – С. 105–106.

[12] McLuhan, M. (1991). Notes on Burroughs. (1964) In: Skerl, J. and R. Lydenberg (Eds.) *William S. Burroughs At the Front. Critical Reception, 1959-1989*. Southern Illinois University Press, 69–74, 69.

[13] См: Lydenberg, R. (1987). *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction.* The University of Illinois Press; Robinson, E. S. (2011). *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present*. Amsterdam – New York.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

нистской парадигмами культуры, изучаются литературные предшественники этой техники и формы. Нарезки рассматриваются как метод письма, как форма выражения и способ коммуникации. Точнее, изучается как нарезки стали способом подрыва повествовательных стратегий и авторитетных инстанций (авторства, власти, контроля), способом, привлекающим внимание читателя к принципиальной *неустойчивости* любого смысла. Робин Лиденберг, возможно, впервые задалась целью показать, что эти повествования, которые многие критики игнорировали, считая их нечитабельными, предлагают новые способы и чтения, и мышления[14]. Развивая эти положения, в данной статье техника нарезок Берроуза рассматривается в перспективе когнитивной нарратологии, изучающей с одной стороны, способы и формы повествовательных репрезентаций процессов, имеющих отношение к сознанию, восприятию и переживанию опыта, и с другой стороны, читательское восприятие этих процессов и форм их репрезентации.

Специфика экспериментов Берроуза с нарезками, причем не важно, пользовался ли он выразительными средствами литературы, изобразительного искусства или кино, состояла в том, что, ставя под вопрос природу *воспринимаемой* реальности, нарезки создавали и исследовали иные реальности. Показывая при этом, что безусловные истины являются культурными конструктами и представляют собой одну из форм контроля (со стороны общества и его институтов). Главная цель нарезок, по заявлениям их создателей, состояла в том, что, воссоздавая постоянную фрагментацию чувственного опыта или показывая действие психосенсорных процессов, они снимали тотальность как властную структуру любого текста.

Работы Берроуза, по его собственному мнению, свободные от линейного нарратива и, в результате этого, и от идеологии, освобождали сознание читателя от ограничений и ограниченности массовой культуры. В отличие от Тристана Тцары, считавшего что нарезки раскрывают в языке абсурдность мира, Берроуз утверждал, что именно язык — это средство и механизм контроля, запирающий нас в конвенциональных (автоматизированных) способах и траекториях мышления. Для него техника нарезок была способом противодействия этому контролю – посредством создания новых, неожиданных сравнений и смысловых конструкций.

Вскоре после «пере-открытия» техники в 1959 г. и тут же начавшихся экспериментов с литературными текстами, Гайсин и Берроуз вместе с Энтони Бэлчем (режиссером и дистрибьютором хоррор-фильмов) и Иэном Соммервилем, сделали несколько фильмов, используя технику нарезок. Как считал Соммервиль, визуальные последовательности фильма накладывали внешний ритм на процессы сознания, изменяя волны в мозге, которые столь же индивидуальны, как и отпечатки пальцев у каждого человека[15]. Первый чёрно-белый фильм «Башням, открыть огонь» (*Towers Open Fire* 1963, 11 минут) был кинематографической интерпретацией многих тем, занимавших Берроуза (контроль, магия, секс, насилие, галлюцинации и т.д.). Сам по себе фильм не является полностью нарезками, но в нем есть фрагмент в этой технике.

В применении к производству фильмов техника нарезок была радикальным экспериментом, прежде всего, потому, что ставила под вопрос сам *фильм* как таковой, его принципы и

[14] Lydenberg, R. (1987). *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction.* The University of Illinois Press. *XI.*

[15] Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books, 172.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

структуру. Кино всегда было выразительным средством, убедительно показывающим истории людей или вещей. Проблема заключалась в том, сможет ли быть фильм столь же подходящим средством, чтобы увлечь зрителей в глубины сознания персонажей, в передаче того, *что* и *как* люди думают, ощущают, воспринимают и переживают. Смог бы фильм изобразить не только события, происходящие с персонажами, но и передать (или стать посредником в передаче) *опыт* пребывания в мире? Возможно ли с помощью кино создавать образы, не связанные напрямую с репрезентациями, и дать зрителям возможность конструировать историю, сюжет, причем любой, самостоятельно?

В кино радикальный монтаж, сходный с методом нарезок, уже использовался в фильмах, созданных без проведения съёмок и работавших с уже готовыми материалами. В качестве одного из ранних примеров можно назвать фильм Брюса Коннера *A Movie* (1958), компилирующий фрагменты кинохроники и старых фильмов. Фильм представляет собой коллаж, объединенный саундтреком, составленным из фрагментов симфонической поэмы Отторино Респиги «Пинии Рима». Его можно интерпретировать как сюжет, посвященный возможностям кино как формы художественного опыта и практикам визуального восприятия движения и драматичных и зрелищных эпизодов истории. Другой пример – «*La verifica incerta*» (1964) Джанфранко Баручелло и Альберто Грифи был смонтирован из огромного количества, ок. 150 000 м., американских художественных фильмов 1950-1960 гг. Здесь использовался архив кинопленок, которым угрожало разрушение, и была своя повествовательная логика.

В отличие от конвенциональных повествовательных структур, нацеленных на формирование внятных темпоральных последовательностей, причинно-следственных связей и выразительных персонажей, нарезки деконструируют их, отказываясь объяснять переходы от одного к другому (месту, времени, событию), перегружая информацией, и постоянно смещая фокус внимания читателя, слушателя или зрителя. Их значения и смысловые конструкции не возникают в результате интерпретации читателем стабильных репрезентаций, но должны появляться в результате считывания расположений нестабильных маркеров, постоянно изменчивых моментов здесь-и-теперь, присваивая уже существующие комплексы значений и жанровых элементов в соединении с воспоминаниями и представлениями в воображении.

Фильм «Нарезки» (*The Cut-ups*) не столько размышляет над различными формами современного восприятия и воображения, сколько создает их, разрабатывает способы их презентации, трансляции. Джефф Наттол (поэт, художник и издатель) описывал обсуждение Берроузом и Гайсиным «Фильма рождения» Стэна Брэкиджа (*Window Water Baby Moving*, 1959) – его воздействие на подсознание: «прямое воздействие на нервы, смещение, перенаправление нейро-психологического комплекса». Именно этот интерес к воздействиям фильмов на сознание и подсознание стал одним из тематических центров «Нарезок»[16].

Просмотр «Нарезок» можно отчасти соотнести с переживаниями, которые можно испытать при помощи «Машины сновидений» (*Dreamachine*) – изобретения Гайсина и Соммервиля, чье мерцательное воздействие на зрителя моделировало механизмы, лежащие в основе некоторых визуальных галлюцинаций. Визуальная стимуляция «Машины сновидений» вызывала у зрителей галлюцинации в виде бес-

[16] См. об этом: Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books, 171.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

конечного потока образов, и была призвана сформировать новый опыт внутреннего видения. В обоих случаях (и при просмотре фильма и в использовании «Машины сновидений») создается ритмический паттерн мерцающего света и мелькающих образов[17].

Предполагалось, что мерцающие пятна света «Машины сновидений» будут восприниматься с короткой дистанции и с закрытыми глазами. Через несколько минут воздействия, благодаря пульсациям света, которые синхронизировались с альфа-ритмами мозга, зритель мог начать испытывать галлюцинации. У зрителя возникало ощущение, что он видит сны, оставаясь при этом бодрствующим. Гайсин был убежден, что это — новая форма искусства, чьи результаты нельзя увидеть, но можно почувствовать и пережить. Эта новая форма давала прямой доступ к тому, что происходит *в сознании* художника, оставляя в стороне все материальное. В наименьшей степени это было произведением искусства, в наибольшей же – средством для творческого производства. «Машина сновидений» отделяла визуальность от материальности объекта. Берроуз так высказывался по поводу этой новой формы опыта:

> […] «мерцание» порождает поразительное множество изображений, чьи взаимоотношения постоянно меняются, что делает «коллажи» и «ассамбляжи» так называемого «современного» искусства совершенно неэффективными и медленными. История искусства больше не создается. История искусства как перечисление отдельных образов закончилась введением света как основной действующей силы в создании образов, которые стали бесконечно множественными, сложными и всепроникающими[18].

В процессе создания «Нарезок» Энтони Бэлч разрезал все оригинальные материалы, отснятые в Нью-Йорке, Лондоне и Танжере, и отдал специально нанятому редактору, которая сделала чисто механическую работу по монтажу. В итоге лента состоит из коротких кадров, смонтированных очень точно по длительности, но без особого внимания к содержанию изображения. Сцены также структурированы в соответствии с длиной пленки, а не ходом повествования. Главными становятся выразительные свойства кадра – мерцание света, повторяющиеся образы, ритм движения. Кадры не выстраиваются в одно последовательное повествование.

С самого начала фильма можно выделить четыре микро-сюжета, в соответствии с содержанием четырех плёнок, смонтированных друг с другом. Это Брайон Гайсин, выходящий из здания, закуривающий и идущий по улице (камера следует за ним); городской пейзаж в дымке; крупный план лица молодого человека; двое за столиком под пальмами и ярким солнцем. На протяжении фильма эти микро-сюжеты постоянно меняются, но сохраняется принцип четырех последовательно смонтированных плёнок. Уже то обстоятельство, что эти «сюжеты» смонтированы друг с другом заставляет зрите-

[17] Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books, 172.

[18] “Flicker” creates a dazzling multiplicity of images in constantly altering relationships which makes the “collages” and “assemblages” of so-called “modern” art appear utterly ineffectual and slow. Art history is no longer being created. Art history as the enumeration of individual images ended with the direct introduction of light as the principal agent in the creation of images which have become infinitely multiple, complex and all-pervading. // Burroughs, W.S. and Odier, D. (1989). The Job: Interviews with William S. Burroughs. New York: Viking/Penguin, 174.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

ля, вольно или невольно, искать ассоциативные связи, соединяющие отдельные линии протоповествований в историю. Американские кинотеоретики Дэвид Бордуэлл и Кристин Томас предлагают для такого рода киноповествований термин «ассоциативный фильм» (associational film), в котором именно ассоциации (зрителя) становятся главным принципом, связывающим разрозненные кадры воедино[19]. Повторение мотивов как базовый принцип почти любой формы, особенно важен для ассоциативного фильма[20]. Такой фильм представляет *процесс*, а не рассказывает историю, как нарративный (повествовательный) фильм. В ассоциативном фильме часто нет ни персонажей, ни повествователя, ни каузальных связей, ни временной внятной последовательности сцен. В качестве одного из примеров Бордуэлл анализирует «Койяанискацци» (*Koyaanisqatsi* 1982) Годфри Реджио, выделяя в кинотексте тематически связанные или ассоциированные сегменты (образы): величие природы, разрушительность технологий или безумные темпы и ритмы современной жизни в большом городе. По мнению Бордуэлла, автор не заявляет эксплицитно об этих своих идеях, но приглашает зрителя к интерпретации, пред-заданной ассоциациями, создаваемыми противопоставлением кинообразов[21].

Показательно, что «Нарезки» Берроуза в этом отношении идут дальше. Приглашая читателя к интерпретации аллюзий и ассоциаций, фильм в то же время последовательно разрушает любые возможные связи линейной повествовательной структуры. Цель монтажа заключалась в том, чтобы зритель успел *понять*, что изображено, но не успел *рассмотреть*. В ситуации краткого появления зрительных стимулов когнитивной системе требуется ок. 80–100 миллисекунд для их обработки, чтобы в результате нейронной стимуляции сформировался когнитивный синтез. Если в течение этого же времени появляется второй стимул, он ретроспективно влияет на (ре-)конструкцию первого. То есть, когнитивный синтез первого стимула смешивается с элементами второго стимула. В психологии восприятия это явление называется обратной маскировкой. Берроуз впоследствии объяснял, как может работать сознание:

> Новый образ мышления не имеет ничего общего с логическим мышлением. Это не подсознательное телесное мышление организма. Новый образ мышления точно определен тем, чем он не является. Подобно динамичному фильму, поток мыслей кажется непрерывным, в то время как на самом деле мысли движутся, останавливаются, изменяются и снова движутся. Там, где один поток останавливается, образуется зазор, занимающий доли секунды. Новый образ мышления вырастает в этом проеме между мыслями [...] Новый образ мышления – это мышление, которым вы бы занялись, если бы вам не приходилось думать ни о чем из того, о чем вы обычно думаете, если бы вам не было, чем заняться, не было, чего бояться, не было бы необходимости строить планы. [...] Мы учимся останавливать слова, ви-

[19] Bordwell, D. and Thompson, K. (1997). *Film Art. An Introduction.* McGraw-Hill Companies, 154.
[20] Ibid. 155.
[21] Ibid. 157.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

> деть слова и касаться их, перемещать и использовать слова как объекты[22].

Чье же сознание может быть представлено в «Нарезках»? На первый взгляд, оно не принадлежит никому, ни персонажам, ни повествователю. Это ничье конкретно, и в то же время, это – коллективное сознание. На уровне повествования (истории) в «Нарезках» представлен ряд образов, которые могут артикулировать идеологически мотивированные, полагающиеся на базовые допущения, цели Гайсина и Берроуза. А именно: желание обнаружить нормативные правила социальных взаимодействий, показать формы языкового контроля и его обусловливающие ограничения. Чтобы достичь этой цели, в фильме показаны наборы культурных стереотипов, предубеждений и форм знания, принимаемых как самоочевидные. Например, человек, бесцельно слоняющийся по городу – кто он? Бездельник, шпион или художник? Человек, осматривающий другого человека, это врач или любовник? Человек, рисующий на огромном хосте, покрывающий его каллиграфическими надписями, он – художник? Отсутствие развития у любого из этих микросюжетов, заставляет зрителя задуматься о том, правильны ли его предположения, основанные на стереотипах, и возможно, задаться вопросом о том, как формируются смысловые связи и как наделяются значением визуальные образы. Фильм был основательной критикой киноязыка как системы и, развивая эти положения, – критикой любого языка как средства конструирования реальности и контроля над ней. Это была критика языка, коррумпированного властными отношениями (навязывающими конкретные, привычные способы производства смыслов), так как этот язык служил дисциплинарным общественным практикам.

Фильм требует, чтобы зрители переживали, и как следствие – интерпретировали его по-разному: как игру света и движения, как повествование, лишенное рациональной логики и конвенциональной истории; как способ восприятия, лишенный момента узнавания как основы удовольствия от восприятия. Вместо этого, отношения зрителей с фильмом конструируются на основе постоянного *пересмотра природы опыта.* Вместо потребления текста или изображения – зрители вовлекаются в буквальное, физическое переживание и деконструкцию реальности.

Свои цели, сформулированные ещё в романе «Голый завтрак», Берроуз определял так – излечить системную «зависимость от образов» (image addiction) и «зависимость от морали» (moral addiction), произведя текст, который бросит вызов этим системам и разрушит их. Техника нарезок раскрывала безграничные возможности для возникновения новых образов из противопоставлений слов и изображений. Чтобы снять «контроль» слов и изображений и их привычных формах, нарезки ослабляют порядок вещей, отделяя слово (означающее) от его референта, разводя звук и изображение, осво-

[22] The new way of thinking has nothing to do with logical thought. It is no organismal subconscious body thinking. It is precisely delineated by what it is not. Like a moving film the flow of thought seems to be continuous while actually the thoughts flow, stop, change, and flow again. At the point where one flow stops there is a split-second hiatus. The new way of thinking grows in this *hiatus* between thoughts [...] The new way of thinking is the thinking you would do if you didn't have to think about any of the things you ordinarily think about if you had no work to do nothing to be afraid of no plans to make. […] We learn to stop words and to see and touch words to move and use words like objects. // Burroughs, W.S. and Odier, D. (1989). *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York: Viking/Penguin, 91.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

бождая их от традиционных ценностей и морали.

Саундтрек фильма, не имеющий, на первый взгляд, ничего общего с происходящим на экране, это голоса Берроуза и Гайсина, постоянно повторяющие в разной последовательности несколько фраз: “Yes / Hello / Look at this picture / Does it seem to be persisting? / Where are we now? / How does it seem to you now? / Good / Thank you”. Текст взят из сборника упражнений по сайентологии, предназначенных для развития восприятия. На последней минуте фильма скорость повторения, как и скорость смены изображений, увеличивается. Все это позволяет снять автоматизм восприятия, предписанный культурными стереотипами. Когда автоматические реакции отключаются, становятся видимыми, эксплицируются психо-сенсорные процессы, которые всегда происходят в сознании любого человека: сопоставление того, что происходит снаружи и того, что человек может думать, чувствовать и переживать в связи или одновременно с этим. В эссе «Невидимое поколение» (*Invisible Generation* 1966) Берроуз писал:

> [Т]о, что мы видим, во многом обусловлено тем, что мы слышим, вы можете проверить это положение простым экспериментом: выключив звук у вашего телевизора и заменив его любой заранее записанной аудио-дорожкой – звуки улицы, музыка, разговор, запись другой телепрограммы – вы обнаружите, что произвольно взятая звуковая дорожка может оказаться очень подходящей и, по сути, стать определяющей в вашей интерпретации видеозаписи[23].

Работая с техникой нарезок, Берроуз, прежде всего, проблематизирует способы формирования значений в комбинациях изображений, слов или звуков. Он считал, что суть человеческого опыта заключается в *фрагментарном восприятии*, а произведения, созданные с помощью техники нарезок, представляют опыт наилучшим образом. Когнитивные исследования же, напротив, демонстрируют, что человеческое сознание способно уже в процессе восприятия соединять части в единое целое[24]. Глядя, например, на кота, сидящего за забором, вряд ли кто-то скажет, что видит отдельные фрагменты кота. Обычно в процессе восприятия части соединяются, и мы воспринимаем не только видимые, но и скрытые части объекта, находящегося перед нами. Эта способность соединять фрагменты в целое показывает, что описание внешнего мира может включать что-то, что не дано нам непосредственно в восприятии (как оптические стимулы, раздражители). Визуальный образ внешнего мира – это не просто отражение внешней стимуляции, скорее, это динамичная конструкция.

[23] what we see is largely due to what we hear, you can check this position with a simple experiment: turn off the sound on your TV and replace it with any pre-recorded audio track – street sounds, music, conversation, recording of another television program, you will find that an arbitrary soundtrack can be very suitable and in fact become decisive in your interpretation of the video. // Burroughs W.S. (2017). Invisible Generation. In: Cox, C. and D. Warner. (Eds.). *Audio Culture. Readings in Modern Musi.*, New York and London: Bloomsbury Publishing, 489–497, 489–490.

[24] См. например: Chen, S. Muller, H. J., and Conci, M. (2016). Amodal completion in visual working memory. In: *Journal of Experimental Psychology*, 42(9), 1344–1353.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

 DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

Идеи о том, что видение совсем не то, чем может казаться, сформулированы в статье П. Чёрчлэнд, В. Рамачандрана и Т. Сейновски «Критика чистого видения». Вместо концепции «идеальных изображений» внутренних представлений авторы выдвигают гипотезу «визуальных полу-миров» (visual semi-worlds) или «частичных репрезентаций увиденного мельком» (partial representations per glimpse)[25]. И следуя этой логике, художественный текст, репрезентирующий или транслирующий процессы *восприятия*, обусловленного процессами в современной культуре, с ее постоянно увеличивающимися и усиливающимися потоками информации, представляет не вещи, людей или события в мире, какие они *есть* или *могут быть*, но скорее вещи, людей и события в мире такими, как мы *переживаем* их, во всей многогранности взаимоотношений с их контекстами.

Понимание сознания как воплощённого, активного переживания, предложенное Ф. Варелой, Э. Рош и Э. Томпсоном[26], может быть альтернативой теории, в которой ключевым понятием является «ментальная репрезентация». По мысли авторов, *опыт* лучше всего можно представлять, обращаясь к динамически разворачивающимся, ситуативным, воплощенным взаимодействиям с миром. Познание – это, скорее, не отражение в сознании субъекта внешнего по отношению к нему мира, а *процесс* формирования мира путём взаимодействия между мозгом, телом и внешней средой. Умственные способности и понимание, по мнению Энди Кларка, философа, занимающегося проблемами сознания, заключаются не в обладании и обращении с явными, подобными естественному языку структурами данных, но в каких-то более простых видах деятельности: корректировке основных реакций на окружающий мир, позволяющей реальному организму чувствовать, действовать и выживать[27]. По словам Алвы Ноэ, философа, занимающегося проблемами восприятия, «восприятие – это не то, что случается с нами или в нас, а то, что мы делаем»[28].

Обобщая, можно заключить, что произведения, созданные с использованием техники нарезок трудно, если вообще возможно, воспринимать как связный текст. Повествование в этих работах обычно не предполагает последовательного развития (внятного сюжета). Подобные тексты оказываются недоступными методам классической, ориентированной на сюжетное повествование, нарратологии и вызывают у читателей трудности с нарративизацией. Если же определять нарративность через понятие «эмпиричности» (experientiality)[29], которое, скорее, относится к функциям текста, нежели к его формальным характеристикам, «естественная» нарратология дает теоретические основания для анализа произведений, выполненных в технике нарезок. Когда читатель или зритель смещает ракурс восприятия с уровня истории на уровень дискурса, становится возможно нарративизировать переживания, которые могут порождать подобные тексты.

Интерпретация может стать более убедительной, если эти тексты анализировать не только с точки зрения стиля, *повествователь-*

[25] Churchland, P., Ramachandran, V.S. and Sejnowski, T. (1994). A critique of pure vision. In: C. Koch and J. Davis. (Eds.) *Large-Scale Neuronal Theories of the Brai*n. Cambridge: MIT Press, 23–60.

[26] Varela, F.J., E. Thompson and E. Rosch. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.

[27] Clark, A. (1998). *Being There.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

[28] Noë, A. (2006). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.

[29] Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. New York & London: Routledge.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

ных модусов и т.п., но и с точки зрения обсуждения *когнитивных* модусов. С одной стороны, это когнитивные модусы, которые могли порождать подобные композиции, с другой стороны, читатели подходят к чтению также привнося свои когнитивные модусы. «Нарративность может возникать из основанного на опыте представления динамических последовательностей событий, которые уже оформлены эмоционально и оценочно, но также она может состоять и просто в эмпирическом изображении человеческого сознания»[30] – пишет Моника Флудерник. Если исходить из того, что одной из главных специфических черт нарезок является репрезентация сознания (или нескольких), взаимодействующего со своим окружением, ключевым понятием в определении такого рода повествования будет не «событие», но *опыт*, представленный в нём.

Энактивистские подходы в теории сознания и, уже – в когнитивной нарратологии опираются на идею о том, сознание постоянно активно взаимодействует и с физическим телом (воплощенное сознание) и с окружающей средой (сознание, встроенное в окружение). Вместо объектно-ориентированных описаний проявлений сознания (персонажей или повествователя) в тексте, эти подходы предлагают контекстуализированное и ориентированное на процессы понимание. Анализ произведений, выполненных в технике нарезок, может быть более плодотворным, если поместить их дополнительно в контексты абстрактной живописи или экспериментов с восприятием (таких, как например «Машина сновидений» Брайона Гайсина).

В процессе восприятия, в результате эмоционального или физического вовлечения в переживание ритмических или семантических повторений визуальных образов фильма, зрители могут формировать собственные истории, основываясь на ключах (подсказках), которые прямо или опосредованно могут быть извлечены из того, что показывается на экране. Примеры поведения, социокультурные особенности, аффективные или риторические клише помогают переконструировать изображаемые сцены или события. Зрители, исходя из этих подсказок, взаимодействуют с текстом фильма, подключая свои общие знания о том, о *чём* (и часто *как*) говорится в тексте, обстоятельства чтения, воспоминания. Несмотря на частичную природу доступной чувственной информации, наши системы восприятия догадываются о скрытых частях воспринимаемых объектов на основании доступных для восприятия частей. Мы в принципе часто сочетаем разные модальности, пользуясь тактильным, визуальным и аудио режимами в сложных взаимосвязях так, что информация, получаемая в каждой из модальностей, помогает настраивать и устранять неоднозначность данных остальных (например, наткнувшись на что-то знакомое на ощупь в тёмном углу буфета)[31].

Фильм «Нарезки» проблематизирует способы, которыми создается текстура значения из различных комбинацией изображений, слов и звуков. Обеспечивая почти бесконечное количество возможностей для активного чувственного переживания мира. Если развить известный пример с кружкой кофе, которая воспринимается прежде всего как предоставляю-

[30] Narrativity can emerge from the experiential portrayal of dynamic event sequences which are already configured emotively and evaluatively, but it can also consist in the experiential depiction of human consciousness *tout court*. // Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. New York & London: Routledge, 30.

[31] Clark, A. (1998). *Being There*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 22.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

щая возможность для действия – а именно: глотнуть кофе – до того, как она воспринимается как имеющая какие бы то ни было другие качества (цвет, размер, форму), то, что можно сказать о возможностях (affordances) нарезок? Как Берроуз объяснял в интервью: «Мне интересно как мир образов воздействует посредством очень сложных ассоциаций. Нарезки устанавливают новые связи между изображениями (образами) и ваш горизонт существенно расширяется». Вследствие этого можно предположить, что главное их свойство заключается в том, что они одновременно могут быть и репрезентацией и трансляций (воплощением) процессов сознания.

Одним из новейших примеров подобного способа работы с кинотекстом может послужить фильм Жана-Люка Годара «Книга Образов» (*The Image Book,* 2019), который начинается с крупного плана, изображающего руки, разрезающие вместе два фрагмента 35мм пленки на монтажном столе. В *«Книге Образов»* нет актёров, но есть повествователь. Закадровый голос (самого Годара) сообщает зрителям, что истинное состояние человека – это думать руками: “man's true condition is to think with hands”. Общая эстетическая стратегия смешивает в монтаже фрагменты повествовательных фильмов с фрагментами документального кино, живописи, музыкальных произведений, видео, снятых на смартфон, и т.д. Возможность обнаружить аллюзии и интерпретировать значения в этом движении сквозь историю различных образов и мотивов имеет меньшее значение, чем чувственный опыт мерцающих «слова и изображения».

Подводя итоги, можно сказать, что Берроуз проблематизирует системы зависимости и контроля на дискурсивном уровне. Так как именно слово, по его мнению, является главным инструментом контроля, обременяющим человечество фальшивыми формами во всех сферах жизни, необходимо бороться со словесными манипуляциями. Это возможно, во-первых, посредством нарушения конвенциональных структур повествования: по тому, как развивается киноповествование, невозможно установить точно, о чём идет речь. Во-вторых, это механический монтаж, не обусловленный сюжетом: варьируются «микро-сюжеты», остинатный повтор закадрового голоса. Повествование становится способом репрезентации (трансляции) процессов сознания, восприятия, переживания.

Так, кино-эксперименты Берроуза и Гайсина противопоставляют и сталкивают фрагменты дискурсов, лишая их первоначальных контекстов, тем самым позволяя формироваться новым конфигурациям из обрывков воспоминаний, эмоциональных переживаний, идей, и т.д. В результате, эти, казалось бы, нечитаемые тексты, созданные в технике нарезок, могут получить новые интерпретации. А именно, они могут быть интерпретированы как репрезентация способов, какими может действовать человеческое сознание, (а не репрезентация персонажей и их действий) или как проекции ментальной деятельности повествователя.

В дополнение к этим наблюдениям, можно отметить, что, когда конвенциональные нарративные структуры фильма разрушаются, в то же самое время они трансформируются в новый тип нарративных структур. «Нарезки» можно воспринимать, во-первых, как абстрактные формы, в которых слова и предложения в повествовании выпадают из грамматических структур и системы кодов, лишившись предзаданных значений, и используются как изобразительные элементы: формы, очертания, цвета, оттенки и текстуры. Во-вторых, «Нарезки» мо-

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

гут быть нарративизированы зрителем при помощи «подсказок», данных в кинотексте, которые позволяют каждому считывать значение фильма по-своему. Часто эта нарративизация происходит в сфере банального, в пространстве коллективных клише, смещая фокус художественного произведения от репрезентации индивидуального опыта автора к безличным и бесконечно вариативным коллективным практикам. И, в-третьих, практики, представленные в фильме, отмечают новый тренд в репрезентации человеческого восприятия. Технику нарезок можно рассматривать как средство репрезентации ментальных процессов (недоступных прямому наблюдению), особенно относящихся к разметке и демонстрации (читателю, зрителю) одновременности внешних наблюдений и внутренних переживаний, которые существуют в постоянных активных взаимоотношениях сознания и его окружения. Нарезки существуют как постоянно трансформирующиеся наборы визуальных, вербальных, аудиальных, перцептивных фрагментов, которые каждый читатель или зритель должен конструировать, деконструировать и реконструировать каждый раз по-новому.

Список литературы

Берроуз, У. (2008). Падение искусства. Пер с англ. А. Керви А. // Берроуз, У. *Счётная машина. Избранные Эссе*. Пер. с англ. под ред. М. Немцова и Д. Волчека. Kolonna Publications: Митин Журнал, с. 105–106.

Берроуз, У. (2010). *Нова-Экспресс*. Пер. с англ. В. Когана. Москва, АСТ.

Дебор, Г.Э. (2009). *Общество спектакля*. Пер. на русский язык: Болеслав Неман. Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3512/3513 (дата обращения 27 августа 2021 года).

Bordwell, D. and Thompson, K. (1997). *Film Art. An Introduction.* McGraw-Hill Companies.

Burroughs, W.S. *The Cut-ups. URL:* http://www.ubu.com/film/burroughs_cut.html (дата обращения 27 августа 2021 года).

Burroughs, W.S. (1967). Interview. In: *Writers at Work: The Paris Review Interviews.* 3rd series. Ed. Alfred Kazin, New York: Viking, 143–74.

Burroughs, W.S. (1970). *The Electronic Revolution*. Expanded Media Editions.

Burroughs, W. S. (1998). The Limits of Control. In: Grauerholz, J. and Silverberg, I. (Eds.). *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. New York: Grove Press, 339–341.

Burroughs, W.S. (2017). Invisible Generation. In: Cox C. and D. Warner (Eds.) *Audio Culture. Readings in Modern Musi.*, New York and London: Bloomsbury Publishing, 489-497.

Burroughs, W. S. and Odier, D. (1989). *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York: Viking/Penguin.

Chen, S., Muller, H. J., and Conci, M. (2016). Amodal Completion in Visual Working Memory. In: *Journal of Experimental Psychology*, 42(9), 1344–1353.

Churchland, P., Ramachandran, V.S. and Sejnowski, T. (1994). A Critique of Pure Vision. In: Koch, C. and Davis, J. (Eds.). *Large-Scale Neuronal Theories of the Brai*n. Cambridge: MIT Press, 23–60.

Clark, A. (1998). *Being There.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Fallows, C. (2012). Interview with Barry Miles. In: Genzmer, S. and Fallows, C. (Eds.). *The Art of William S. Burroughs: Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs*. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 10–21.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. New York & London: Routledge.

Hoptman, L. J., Gysin, B. and Geiger, J. (2010). *Brion Gysin. Dream machine.* London: Merrell and New York: New Museum.

Lydenberg, R. (1987). *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction.* The University of Illinois Press.

McLuhan, *M.* (1991). Notes on Burroughs. (1964). In: Skerl, J. and Lydenberg, R. (Eds.) *William S. Burroughs*

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

At the Front. Critical Reception, 1959-1989. Southern Illinois University Press, 69–74.

Miles, B. (2013). *Call Me Burroughs: A Life.* New York: Twelve.

Murphy, T.S. (1997). *Wising Up the Marks: the Amodern William S. Burroughs*. Berkley: University of California Press.

Noë, A. (2006). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.

Robinson, E. S. (2011). *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present*. Amsterdam – New York.

Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books.

Tzara, T. (1989). Lecture on Dada. (1922). Translated from the French by R. Motherwell. In: Motherwell, R. (Ed.). *Dada Painters and Poets.* Harvard University Press, 246–251.

Varela, F.J., Thompson, E. and E. Rosch. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.

Watts, H.A. (1975). *Chance: A Perspective on Dada.* Ann Arbor: UMI Research Press.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_35

Daria V. BARYSHNIKOVA

Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen University
17-19, Kármánstr. Aachen, Germany 52062
Doctoral Candidate
ORCID: 0000-0001-6471-8685
E-mail: baryshnikova.dasha@gmail.com

WILLIAM S. BURROUGHS' THE CUT-UPS (1967) – THE LIMITS OF CONTROL

The paper considers the specificity of William S. Burroughs' experiments with the cut-up technique in film in relation to the concepts of control in contemporary culture. In particular, it discusses how the cut-up technique can be used to oppose the power structures of language, ideology, and society. The hypothesis pursued here is: by questioning the nature of perceived reality, the cut-ups create and explore other realities, thereby demonstrating that unconditional truths are cultural constructs. By focusing, on the one hand, on the narrative strategies of representation in the film and, on the other hand, on the cognitive processes presented on the screen, this paper argues that despite the fact that The Cut-ups is difficult to perceive as a coherent text, since there is no plot in the film, it can be narrativized. Namely, as a result of emotional or physical involvement in experiencing rhythmic and semantic repetitions, viewers based of the keys given by the film can form their own stories, directly or indirectly following from what is happening on the screen. This analysis leads to the conclusion that the cut-up technique is aimed to remove the totality (as a power structure) of any text by recreating the constant fragmentation of sensory experience or revealing psychosensory processes. At the same time, the paper provides additional insight into the implications of narrativization on texts previously viewed as incomprehensible. In doing so, it interrogates the link between narrativity and performance, stressing the performative aspects of narrativity in cut-ups.

Key words: William S. Burroughs, The Cut-ups, cut-up technique, fragmentary narrative, representation of mind processes.

References

Berrouz, U. (2008). Padenie iskusstva. // Berrouz, U. *Schetnaia mashina. Izbrannye Esse.* Per. s angl. pod red. M. Nemtsova i D. Volcheka. Kolonna Publications: Mitin Zhurnal, 105–106. (In Russian).

Berrouz, U. (2010). *Nova-Ekspress*. Per. s angl. V. Kogana. M., AST. (In Russian).

Burroughs, W.S. (1967). *The Cut-ups. URL:* http://www.ubu.com/film/burroughs_cut.html (Accessed August 27, 2021)

Burroughs, W.S. (1967). Interview. In: *Writers at Work: The Paris Review Interviews.* 3rd series. Ed. Alfred Kazin, New York: Viking, 143–74.

Burroughs, W.S. (1970). *The Electronic Revolution*. Expanded Media Editions.

Burroughs, W. S. (1998). The Limits of Control. In: Grauerholz, J. and I. Silverberg (Eds.). *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. New York: Grove Press, 339–341.

Burroughs, W.S. (2017). Invisible Generation. In: Cox C. and D. Warner (Eds.) *Audio Culture. Readings in Modern Musi.*, New York and London: Bloomsbury Publishing, 489–497.

Burroughs, W. S. and Odier, D. (1989). *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York: Viking/Penguin.

Debor, G.E. (2009) Obshchestvo spektaklia. Per. na russkii iazyk: Boleslav Neman. Elektronnaia publikatsiia: Tsentr gumanitarnykh tekhnologii. (In Russian).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3512/3513 (Accessed August 27, 2021).

Bordwell, D. and Thompson, K. (1997). *Film Art. An Introduction.* McGraw-Hill Companies.

Chen, S., Muller, H. J., and Conci, M. (2016). Amodal Completion in Visual Working Memory. In: *Journal of Experimental Psychology*, 42(9), 1344–1353.

Churchland, P., Ramachandran, V.S. and Sejnowski, T. (1994). A Critique of Pure Vision. In: Koch, C. and Davis, J. (Eds.). *Large-Scale Neuronal Theories of the Brai*n. Cambridge: MIT Press, 23–60.

Clark, A. (1998). *Being There.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Fallows, C. (2012). Interview with Barry Miles. In: Genzmer, S. and Fallows, C. (Eds.). *The Art of William S. Burroughs: Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs*. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 10–21.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. New York & London: Routledge.

Hoptman, L. J., Gysin, B. and Geiger, J. (2010). *Brion Gysin. Dream machine.* London: Merrell and New York: New Museum.

Lydenberg, R. (1987). *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction.* The University of Illinois Press.

McLuhan, *M.* (1991). Notes on Burroughs. (1964). In: Skerl, J. and Lydenberg, R. (Eds.) *William S. Burroughs At the Front. Critical Reception, 1959-1989.* Southern Illinois University Press, 69–74.

Miles, B. (2013). *Call Me Burroughs: A Life.* New York: Twelve.

Murphy, T.S. (1997). *Wising Up the Marks: The Amodern William S. Burroughs*. Berkley: University of California Press.

Noë, A. (2006). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.

Robinson, E. S. (2011). *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present.* Amsterdam – New York.

Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books.

Tzara, T. (1989). Lecture on Dada. (1922). Translated from the French by R. Motherwell. In: Motherwell, R. (Ed.) *Dada Painters and Poets.* Harvard University Press, 246–251.

Varela, F.J., Thompson, E. and Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.

Watts, H.A. (1975). *Chance: A Perspective on Dada.* Ann Arbor: UMI Research Press.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_53

Ирина Александровна БАЛАКШИНА

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
115054, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Пионерская, 12
Аспирантка школы по искусству и дизайну
ORCID 0000-0003-4713-3954
E-mail: irina.balakshina@gmail.com

ОСЯЗАТЬ МОДУ: ТАКТИЛЬНОСТЬ ЭКСПОНАТА НА ВЫСТАВКЕ КАК ФОРМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СО ЗРИТЕЛЕМ

В статье анализируется, как тактильность влияет на зрительское восприятие модных экспонатов в музейном пространстве. Тактильность рассматривается как одно из особых качеств восприятия – восприятия осязательных, пространственных, кинестетических свойств предмета в том числе и в его отсутствие. В качестве примера в тексте рассмотрены выставки «Маржела: годы в Hermès» и «Рей Кавакубо/Comme des Garçons: Искусство промежуточности», которые автор посетила онлайн, и «Тонкие материи. Мода 1988-2018» и «Ткани Москвы», которые автор посетила в Санкт-Петербурге и Москве. Главный вопрос этой статьи: как компенсировать отсутствие прикосновения к экспонатам в музеях вообще и на выставках моды в частности. В статье названы способы создания тактильного опыта без присутствия осязательных ощущений. Выдвинут тезис о том, что ощущение прикосновения может быть получено без непосредственного физического контакта, и показаны возможные способы создания такого тактильного опыта на примере выставок моды. Современным выставкам присущи такие черты как иммерсивность, инклюзивность и виртуальность. В этом пространстве зритель выступает как соучастник действа. Идеальным типом экспоната нам представляется костюм в силу своей прямой связи со зрителем. В результате коллабораций «зритель – экспонат» рождаются особые художественные образы. В статье подчеркивается значимость сценографии и адаптация пространства для выставок. Делается отсылка к перформативности выставок моды, где костюмы транслируют определенные идеи. На примерах Hermès, Maison Margiela, Comme des Garçons, Balenciaga описано, как бренды демонстрируют тактильность, какая она бывает и какие приемы использовались на выставках этих брендов. Далее в статье показано, к каким методам прибегают кураторы, чтобы дать зрителю ощущение прикосновения при его невозможности и вызвать тактильный отклик. А также международные требования хранения предметов одежды и особенности экспонирования и ухода за тканью. Статья завершается анализом выставок и роли виртуальной и дополненной реальности на выставке моды: сделан акцент на расширении тела в виртуальное пространство и цифровой одежде.

Ключевые слова: слова: мода, выставки моды, музей, тактильность, гаптика, перформативность, телесность, кураторские практики.

В музейной и выставочной деятельности есть особое направление – экспонирование костюма. Как правило, такие выставки посвящены истории отдельного бренда или эпохе, но также бывают и персональные выставки дизайнеров одежды, и выставки, сконструированные вокруг одного феномена или концепта. Со временем были созданы отдельные музеи моды: например, Институт Костюма Анны Винтур как подразделение Метро-

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_53

политен-музея в Нью-Йорке, Музей Моды (MoMu) в Антверпене, Музей Гальера в Париже, Институт костюма Киото. В Музее Виктории и Альберта в Лондоне также часто проходят выставки костюма. Среди широко известных выставок моды «Alexander McQueen: Savage Beauty» (2011) в Метрополитен-музее, «Balenciaga: Shaping Fashion» (2017-2018) и «Christian Dior: Designer of Dreams» (2019) в Музее Виктории и Альберта, «Margiela, the Hermès years» (2017) в MoMu. В России тоже проходили масштабные выставки моды. Такие, как «Шанель. По законам искусства» (2007) и «Диор: под знаком искусства» (2011) в Пушкинском музее, «Маэстро Филип Трейси» (2020-2021) в Эрарте. У выставок моды есть свои особенности экспонирования, которые влияют на восприятие объектов. Одна из них – тактильность. Главный вопрос этой статьи: как компенсировать отсутствие прикосновения к экспонатам в музеях вообще и на выставках моды в частности. Мы постараемся назвать способы создания тактильного опыта без присутствия осязательных ощущений. Мы полагаем, что ощущение прикосновения может быть без непосредственного физического контакта, без факта прикосновения. В следующих разделах статьи мы покажем возможные способы создания такого тактильного опыта на примере выставок моды.

Тактильность и ее роль в современном искусстве

В данном исследовании тактильность рассматривается как одно из особых качеств восприятия – восприятия осязательных, пространственных, кинестетических свойств предмета в том числе и в его отсутствие. Тактильные свойства предмета можно воспринимать не только при непосредственном контакте, но и в воображении, и по памяти. Тактильность обеспечивает всю систему взаимодействия ощущений в психике человека[1]. Под тактильностью мы понимаем как способность предмета – быть осязаемым, так и способность органов восприятия – осязать и воспринимать. Различают тактильное и гаптическое восприятие, за первое отвечают сенсорные рецепторы, а за второе проприоцепция и кинестезия[2]. Здесь важно грамотно сформировать понятийный аппарат. Мы выделяем осязание как прикосновение, воспринимаемое рецепторами в коже и подкожных мягких тканях. Кинестетическое чувство – как ощущение от собственного тела в движении; его орган – рецепторы в мышцах, сухожилиях и связках, а также орган равновесия во внутреннем ухе. Гаптику – как неспецифическое чувство, которое дает не визуальный, а тактильно-кинестетический образ предмета. В случае с гаптикой «ощупывание» происходит не только кожей, но и, например, взглядом. В этом контексте тактильность как понятие оказывается для нас ближе к гаптике. Мы стараемся рассмотреть их в комплексе и не фокусируемся только на осязании, поскольку для тактильного восприятия мы используем все тело целиком, ощущение себя в пространстве, ощущение давления, точечные прикосновения. Тактильность можно определить как способность создавать чувственный образ предмета, включающий объём, конфигурацию, текстуру, фактуру и дру-

[1] Зайцева, М.Л. Прикоснуться к искусству: значение тактильных ощущений в процессах художественного творчества и эстетического восприятия // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. – 2017. – С. 30.

[2] Ratcliffe, M. (2018). Perception, Exploration, and the Primacy of Touch. In A. Newen, L. De Bruin & S. Gallagher (Eds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition.* 6.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

гие характеристики, которые обычно воспринимаются глазом, а не на ощупь. Можно сказать, что в основании тактильности лежат осязание, кинестетическое и пространственное чувства, а также зрение, память на прикосновение, ощущение фактуры и текстуры и некоторые другие ощущения и представления. Тактильность, таким образом, имеет синестетический характер, то есть объединяет несколько чувств, а также память и воспроизведение ощущений в воображении. Благодаря этому становится возможно сформировать тактильный образ предмета в отсутствие прямого прикосновения к нему.

Движение стимулирует наши сенсоры: мы видим, слышим, чувствуем запах и вкус, когда ощущаем «тактильное» присутствие чего-то в зоне нашего восприятия. Осязание – это единственное чувство, которое включает в себя исследовательский аспект. По Мерло-Понти[3], «осязание является центром человеческого ощущения себя в мире», потому что тело – это то, откуда мы видим мир. Осязание как особое измерение реальности, где каждая область тела служит для определения пространства и себя в этом пространстве. Например, воздушное и водное пространство выполняют функцию «тактильного фона», который мы считываем всем телом; ноги отвечают за осязание поверхностей пола; руки могут выполнять различные манипуляции с объектами, определяя их текстуру.

Исследователи разделяют непосредственно физический контакт, чувства восприятия, которые задействует физический контакт, и само ощущение физического контакта[4]. Необязательно должна быть прямая связь между тем, что мы тактильно воспринимаем и непосредственно самим предметом. Например, возможно «прикосновение на расстоянии»: ощущение себя в пространстве, ощущение давления. А если мы касаемся предмета в перчатке, мы чувствуем не только сам материал перчатки, но и то, к чему мы прикасаемся: происходит некое соприкасание. Получается, что мы можем тактильно воспринимать как объект, с которым мы входим в контакт, так и отсутствие объекта, а также его статические (например, форму и размер) и динамические (паттерны движения) свойства[5].

Очень часто проводят параллель между осязанием и зрением. Объекты зрения доступны для тактильного восприятия, и объекты осязания доступны для зрения – мы имеем дело с двумя взаимосвязанными чувствами в опыте восприятия. Видение можно назвать телесной активностью, потому что «оно сопровождается движением глаз, головы и тела»[6]. Однако зрение позволяет выйти за пределы самого себя, а телесный опыт – это непосредственное сосуществование с миром. Таким образом, используя каждое из чувств, мы меняем ракурс восприятия.

Тело конструируется через ощущения, значит, и воспринять его мы можем только при тактильной коммуникации[7]. Тело – это про-

[3] Merleau-Ponty, M. (1968). The Visible and the Invisible, followed by working notes (note of May 1960). Evanston: Northwestern University Press.

[4] Ratcliffe, M. (2018). Perception, Exploration, and the Primacy of Touch. In A. Newen, L. De Bruin & S. Gallagher (Eds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition.* 12.

[5] Ibid. P. 4.

[6] Деникин, А.А. Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Знание, понимание, умение. – 2017. – № 2. – С. 125.

[7] Деникин, А.А. Телесно-ориентированный подход в исследованиях эстетики интерактивного искусства //

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

странственный феномен. Мы вбираем в себя мир и расширяем тело с помощью материального мира, поэтому границы тела условны. Осязание неотделимо от телесного опыта, поскольку включено в него. Существует множество способов переживания телесного опыта по отношению к самому себе, к окружающему миру и к другим[8]. Если понимать тело как инструмент вслед за Марселем Моссом, то способы пользования телом формируют окружающую среду и наоборот. «Техники тела» варьируются в зависимости от гендера, возраста и социокультурной среды.

Важно определить, посредством чего мы воспринимаем и ощущаем тактильность, через какие каналы. Один из таких каналов – это непосредственно прикосновение. Во время прикосновения мы можем получать как конкретные, так и абстрактные ощущения от предмета. Через прикосновения мы не просто пассивно воспринимаем информацию, но и проживаем совместный опыт или являемся участниками иммерсивного действа, погружаемся в определенную среду. Прикоснуться – значит, определить границы самого себя и другого. И в то же время прикосновение сближает наше тело и другое, стирая тем самым эту границу.

Одна из главных задач современного искусства – расширить чувственный опыт человека. Зрителю, как воспринимающему субъекту, может быть важно ощутить прямой контакт с художником через прикосновение к материальному объекту – скульптуре, одежде или любому другому выставочному экспонату. Но в случаях, когда это невозможно (а невозможно это сегодня практически во всех музеях[9]), между зрителем и экспонатом выстраивается некая дистанция. Границы тела человека и границы экспоната расширяются и пересекаются уже в другой точке. Эта наполненность пространства сосуществует одновременно с дистанцией на выставке. Зритель активен как субъект познания, и прикосновение – это модель восприятия мира.

По многим данным, зеркальные нейроны участвуют в восприятии: мы ощущаем действия других как свои собственные. Наряду с тем, как бессознательно работают зеркальные нейроны, мы можем осознанно переживать те же чувства и эмоции, что и другие, то есть испытывать эмпатию. Норвежский нейроэстетик Пер Олаф Фольгеро[10] полагает, что на восприятие объекта влияет быстрота обработки стимула, то есть чем быстрее можно обработать образ объекта, тем он кажется красивее для нас. Если говорить о визуальных характеристиках, то наиболее быстро мы считываем симметричность, пропорциональность, контрастность, яркость и объекты с пропорциями золотого сечения. Тактильность же с её возможностью воспринимать объём, конфигурацию, текстуру и фактуру способствует лучшему восприятию предметов на выставках, особенно на выставках костюма.

Костюм идеален для экспонирования тем, что легко «считать» через его «телесный синтаксис», как изображено тело, что на нём надето и что оно демонстрирует. Когда мы ви-

Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа. – 2019. – С. 184.

[8] Ratcliffe, M. (2018). Perception, Exploration, and the Primacy of Touch. In A. Newen, L. De Bruin & S. Gallagher (Eds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition.* 15.

[9] Например, в Ashmolean Museum of Oxford в конце XVII века была широко распространена практика «ощупывания» вещи при ее просмотре. Однако позже была отменена с целью сохранить состояние и наличие экспонатов в коллекции.

[10] Фольгеро П. Нейроэстетика [видеолекции] // Лекториум. – Санкт-Петербург, 2013. – URL: https://www.lektorium.tv/speaker/3479

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

дим на выставке корсет XIX века с узкой талией, мы ощущаем этот неприятный момент сдавливания тела при шнуровке[11]. Если коллекция костюма собрана стратегически и представлена зрителю, то она может нам рассказать больше, чем любой другой тип музейной коллекции о том, как люди выглядели и чувствовали себя в определенный промежуток времени. Посетители чувствуют себя непринужденно с экспонатами, быстро соотнося их со своими собственными телами. Они свободны в выражении мнений насчет одежды прошлого точно так же, как и современной одежды. Это непосредственная связь со зрителем вызывает любопытство и часто предотвращает необходимость специального интерпретатора.

Далее на материале выставок моды будут показаны разные приемы замещения осязания с помощью стратегий демонстрации тактильности.

Выставки моды через призму тактильности

Выставка сегодня – это единство виртуального и реального пространства, которое обеспечивает полноту чувственного восприятия[12]. Выставка сегодня – это интерактивная выставка, виртуальная и инклюзивная выставка. На выставке важно построить коммуникации и определенные чувственные образы. Эти образы и смыслы рождаются только в результате соучастия со зрителем. Телесно-ориентированные подходы к исследованию «сосредотачиваются на исследовании телесного, физического, психологического, аффективного и эмоционального опыта собственной активности партиципанта в практиках соучастия»[13]. Телесная активность зрителя обеспечивает полисенсорное восприятие наряду с самостоятельной и кураторской интерпретацией выставки для полноты опыта. Причем некоторые из реакций зрителей могут быть предопределены самими образами. Некоторые исследователи рассматривают взаимодействие трех телесностей во время выставки: «тела зрителя, „тела“ произведения и тела автора»[14]. Однако актуален вопрос, может ли случиться так, что зритель полностью растворится в произведении, и границы между зрителем и произведением перестанут ощущаться.

Выставки моды каждый раз до неузнаваемости преображают отведённое под них место в музее и влияют на характер взаимодействия зрителей с пространством. Одно и то же пространство может быть по-разному адаптировано к выставкам в зависимости от их концепта. Анализируя выставки моды, нельзя не задаться вопросом, в каком соотношении (по значимости) находятся сценография пространства и непосредственно сами экспонаты – модели одежды и аксессуаров: дополняют ли они друг друга или что-то оказывает большее влияние на восприятие. Одежда, которую мы видим на манекене, а не на теле, является имитацией перформативного ношения одежды, как некоего стейтмента, имитацией дефиле. А с помощью грамотно организованного пространства можно

[11] Melchior, M., & Svensson, B. (2014). Fashion and Museums: Theory and Practice. London: Bloomsbury Academic.

[12] Кочнева, А.С., Панкина М.В. Эволюция тактильности в дизайне: историко-культурологический анализ // Культура и цивилизация. – 2019. – № 3 (1). – С. 158.

[13] Деникин, А.А. Телесно-ориентированный подход в исследованиях эстетики интерактивного искусства // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа. – 2019. – С. 179.

[14] Деникин, А.А. Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Знание, понимание, умение. – 2017. – № 2. – С. 126.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

создать по-настоящему иммерсивную выставку. Однако этому помогает не только организация пространства, но и организация тактильного опыта.

Стратегии демонстрации тактильности

Существуют разные способы организации тактильного опыта на выставках. Прежде, чем перейти к описанию выставок, обратим внимание на тактильность самих брендов. У каждого бренда может быть свой способ демонстрации тактильности. Так, например, Hermès при Мартине Маржела – это определенный взгляд на роскошь, тело и комфорт. Маржела уделял особое внимание материалу, из которого сделана одежда, – кашемир, шерсть, шелк, кожа высокого качества. Важны его технические решения при работе с тканью: обработка швов на кашемировых пальто, филигранная работа с кожей и рваным мехом, разработка новых волокон и техник вязания. Его одежда создана не только для модных показов, она ready-to-wear, ее важно ощупать. Именно поэтому Маржела устраивал демонстрацию одежды не на подиуме, а в бутиках, где он мог презентовать каждую вещь и рассказать о ней.

Тактильность выражается на выставке не только за счет самой одежды, но и за счёт пространства, которое созвучно ей по параметрам. Тактильным свойствам часто приписывают определенные значения, например, грубое и кожаное – мужское, а мягкое и тонкое – женское; порванное, мятое, изношенное выражает протест; лёгкость в весе, объёме, материалах – простоту и лаконичность. Существует связь между текстурой и температурой объекта: гладкие поверхности обычно кажутся более холодными. Помимо свойств текстуры важную роль играет форма объекта. Сама форма предмета должна подсказывать, какого действия и телесного контакта она ждет от зрителя. «Тактильные качества объектов усиливают их коммуникативную функцию»[15].

Возвращаясь к работе Мартина Маржела для Hermès, стоит упомянуть выставку в антверпенском Музее моды «Маржела: годы в Hermès», которая была организована в 2017 году Каат Дебо. На выставке показана особая лаконичность стиля Hermès за счет контраста с его собственным брендом Maison Margiela. Пространственно это решается с помощью цветового зонирования – белый как цвет Maison Margiela, оранжевый как цвет Hermès. Поскольку важно было показать, как дизайнер вдохновлялся женщинами Hermès, выставка начиналась с аудиозаписи «Les Complimentes». Помимо этого, использовались такие приемы расширения пространства как запахи, фотографии, видеозаписи с моделями (которые показывали, как один предмет одежды трансформируется в другой). Это аудиальное и визуальное сопровождение выставки создаёт иммерсивное пространство, погружая зрителя в мир Маржела.

Ещё один удачный пример демонстрации тактильности бренда – это кутюрная линия Comme des Garçons и одноименная выставка в Метрополитен-музее «Рей Кавакубо/Comme des Garsons: Искусство промежуточности» 2017 года. Вся выставка была буквально создана для зрителя: белое пространство – чтобы ничего не отвлекало от экспонатов; отсутствие информационных табличек – чтобы позволить зрителю самостоятельно и без посторонних разъяснений анализировать выставку. Что сближало зрителя

[15] Кочнева, А.С., Панкина М.В. Эволюция тактильности в дизайне: историко-культурологический анализ // Культура и цивилизация. – 2019. – № 3 (1). – С. 161.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

с дизайнером, помимо самих работ, – так это гайд с описанием экспонатов и комментарием от Рей Кавакубо, который они могли взять при входе на выставку. Основная идея выставки – показать пограничное положение работ Рей Кавакубо между модой и искусством. На выставке девять зон, каждая из которых содержит в своем названии взаимоисключающие понятия (дихотомия присутствия и отсутствия, моды и антимоды, объекта и субъекта, одежды и не одежды и т.д.), в смысловом промежутке между которыми находятся работы дизайнера. Рей Кавакубо свойственен интуитивный подход к созданию костюма, экспериментальные методы и техники конструирования. Она часто переносила тактильные качества какого-то объекта в свои костюмы, стараясь сделать его максимально похожим по ощущениям на оригинал. Например, в коллекции «The Future of Silhouette» есть платье, созданное по образцу скомканного куска бумаги. Дизайнер стремится размыть границы культуры, гендера и возраста и создать некий гибрид из них: в некоторых коллекциях она объединяет традиционно мужские и женские элементы костюма – брюки и юбки – в один наряд. Благодаря этому жесту, зритель может спроецировать такой образ на себя и ощутить чувства комфорта или дискомфорта, принятия или отрицания. В коллекции «Body Meets Dress – Dress Meets Body» за счёт асимметрии, выпуклостей, неровностей и «перекройки» женского тела Рей Кавакубо стирает границы между одеждой и телом. Она часто создаёт наряды, больше напоминающие скульптуры, а скульптура – это один из самых кинестетических видов искусства. Она деформирует фигуру за счёт отказа от таких элементов костюма, как рукава, вырезы, линия талии. Как результат, тело и одежда становятся почти неразличимыми, и это определенный вызов тенденции доминирования тела по отношению к одежде. В коллекциях «Flowering Clothes» и «Blood and Roses» дизайнер противопоставляет восприятие цветов как символов энергии, силы и счастья и как чего-то мрачного. «В ее руках одетое тело освобождается от ограниченных представлений о месте, периоде и цели, полностью выражая “искусство промежуточного положения”»[16].

Стратегии демонстрации тактильности могут выражаться не только за счет работы с пространством, но и за счет работы с содержанием и концепцией выставки. Пространственно это решается с помощью цветового зонирования, ассоциативных рядов, расширения пространства путем добавления звуков, запахов, фотографий и видеозаписей – задействования всех органов чувств. Работа с содержанием в основном сводится к текстам: описаниям и гайдам от кураторов и дизайнеров. Но не стоит забывать и о самих экспонатах. Как мы увидели на примерах Hermès и Comme des Garçons, очень важна работа с материалом и формой, технические решения, значения тактильных свойств и ассоциации, которые они вызывают. Изначальные данные и характеристики экспоната подсказывают зрителю, какого действия ждут от него.

[16] MET Museum. (2017). Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between. Retrieved June 17, 2021, from https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/rei-kawakubo/exhibition-galleries

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_53

Ирина Александровна БАЛАКШИНА

| Осязать моду: тактильность экспоната на выставке как форма взаимодействия со зрителем |

Техники, замещающие тактильность

У каждой вещи есть своя перцептивно-эмоциональная характеристика: какой она кажется нам на ощупь и какие эмоции вызывает. Очень часто выставки дополняют видео с изображением рук, которые трогают материал или саму вещь, видео из ателье, где показан процесс создания вещи. На ретроспективной выставке «Balenciaga: Shaping Fashion» в Музее Виктории и Альберта помимо основной коллекции (одежда, шляпы, фотографии, эскизы) были представлены рентгеновские снимки платьев Кристобаля Баленсиаги, сделанные художником Ником Визи в 2016 году, которые показывают уровень мастерства работы с кроем и подбором ткани.

За невозможностью напрямую прикоснуться к экспонатам на выставке моды, кураторы прибегают к техникам, замещающим тактильность, делая пространство более интерактивным. Это может выражаться в различных инсталляциях, открытых секциях с тканями, которые можно пощупать, тактильных интерфейсах, указателях движения. Например, в Музее русского импрессионизма некоторые картины сопровождались соответствующими барельефами для слабовидящих людей. Если у зрителя есть возможность и прикоснуться к рельефному изображению, и увидеть его глазами, то он получает более глубокое эмоциональное переживание.

Но требование не трогать экспонаты в музеях неслучайно. Музеи должны соблюдать международные кодексы этики и требования хранения предметов одежды; помимо этого, при монтаже выставки используются специальные манекены и держатели, установка которых занимает длительное время. Также следует уделить особое внимание пространству, в котором будет проводиться выставка: так как модные экспонаты чаще всего не имеют четких и жестких каркасных форм, необходимо подобрать особое место для их удачной репрезентации. При экспонировании костюма, особенно исторического, музеи сталкиваются с рядом формальных проблем: во-первых, под влиянием света выцветает ткань и снижается прочность волокна; во-вторых, под действием гравитации ткани вытягиваются и костюмы деформируются[17]. В связи с этим исторические костюмы не рекомендуется не то, что не трогать, но даже выставлять, их нужно хранить при особых условиях. А для полноты восприятия кураторы вынуждены дополнять выставку фотографиями, видео, инсталляциями и другими интерактивными технологиями.

«Тонкие материи. Мода 1988–2018» и «Ткани Москвы»

С 23 ноября 2018 по 24 февраля 2019 в Государственном Эрмитаже проходила выставка «Тонкие материи. Мода 1988–2018». Коллекция была представлена архивами модных домов и костюмами, подаренными Эрмитажу fashion-директором сети магазинов модной одежды Babochka Хатулей Авсаджанашвили. Выставка сосредоточилась в Белом зале на территории Главного штаба Эрмитажа. В белом пространстве с высокими потолками были расположены экспонаты на пьедесталах в виде белых кубов. У куратора[18] не было цели располагать их хронологически (экспонаты казались

[17] Палмер, А. Руками не трогать: создание эмоционального и информационного содержания музейных экспозиций костюма и текстиля // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2012. – № 25. – С. 283.

[18] Нина Ивановна Тарасова, заведующая сектором прикладного искусства Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

расставленными, скорее, хаотично), потому что основной посыл выставки – показать мастерство дизайнеров и то, как за 30 лет менялись и повторялись способы работы с кроем, тканью и другими материалами. Единственный экспонат, который по форме представления отличался от других, – это красное нейлоновое платье 2018 года из последней коллекции Рафа Симонса для Calvin Klein. Оно находилось внутри большого зеркального куба и по логике выставки должно было быть финальным аккордом на всей временной траектории 1988–2018. Кроме Calvin Klein на выставке были представлены наряды Givenchy, Loewe, Gucci, Paco Rabanne, Elie Saab, Rochas, Proenza Schouler, Lanvin, Miu Miu, Giorgio Armani, Brioni, Stella McCartney, Balmain, Versace, Oscar de la Renta, Luisa Beccaria, Moncler, Jill Sander, Alberta Ferretti, Prada, The Row, Larusmiani, Marni, Berluti, Fendi, Ermenegildo Zegna, Tierry Mugler. Выставка сопровождалась небольшим описанием и цитатой Коко Шанель, которые транслировались через проектор на стены. Никаких других средств для вовлечения зрителя в контекст не было. Однако стоит обратить внимание на то, что в таком маленьком и плотно заставленном пространстве, границы между зрителем и экспонатами уже не так очевидны. Костюмы были расположены практически на уровне глаз посетителей, лишь на небольшом возвышении; отсутствовали стеклянные и любые другие ограждения, что способствовало целостности восприятия. Хотя в зале присутствовали музейные смотрители, не было никаких препятствий для того, чтобы приблизиться и рассмотреть ткань; каждый из экспонатов можно было обойти со всех сторон, тем самым зритель лишался возможности додумать какие-то детали костюма. Невозможность прикоснуться мы компенсируем очень близким и тщательным всматриванием. Некоторые из костюмов, например, три платья Stella McCartney, были созданы специально для MET Gala, и в них выходили Мадонна, Кейт Хадсон и Кэмерон Диас. Возможно, если бы выставку дополняли также видео и фотографии с этими нарядами, то эффект присутствия ощущался бы сильнее.

Помимо выставок одежды и аксессуаров, проводят еще выставки тканей, на которых также используют тактильность и техники её замещения. С 20 сентября 2019 по 2 февраля 2020 года в Музее Москвы была организована выставка «Ткани Москвы», где были представлены образцы тканей ведущих фабрик дореволюционного и советского периодов. Текстиль как самое массовое из декоративных искусств формировал стиль эпохи. Основная цель выставки – показать, как развивалось текстильное производство в XIX–XX веке. Выставка была дополнена инсталляциями станков, архивов с тканями, информацией о значимых художниках по текстилю и о фабриках, на которых они трудились.

Выставка состояла из пяти разделов, первый из которых посвящен дореволюционной промышленности, второй – текстильному факультету ВХУТЕМАСа; в этом разделе была представлена реконструкция рабочих мест Людмилы Маяковской, Варвары Степановой и Любови Поповой. Третий раздел повествует о текстильной промышленности в 1920–1980 годах и представлен в виде «витрины-конвейера». Четвертый раздел состоит из 12 небольших экспозиций, посвященных художницам по текстилю. Пятый раздел – это архив с образцами тканей XIX–XX веков, занимающий пространство от пола до потолка у одной из стен.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_53

Ирина Александровна БАЛАКШИНА

| Осязать моду: тактильность экспоната на выставке как форма взаимодействия со зрителем |

Выставка организована хронологически и представляет собой исторический экскурс в текстильное производство Москвы. Нам важно посмотреть, какие именно элементы делали выставку более тактильной, расширяли пространство и вовлекали зрителя в диалог. Все основные образцы тканей, эскизы и фотографии были застеклены; открытыми были только макеты фабрик, несколько развешенных рулонов ткани и инсталляция, имитирующая станок. Экспонаты простые, не усложненные деталями и не дополненные аксессуарами. Большинство экспонатов, а именно небольшие образцы тканей, плоскостные – их репрезентация не создает никаких объёмных моделей для восприятия, и зрителю остается лишь подключать своё «тактильное воображение» для того, чтобы представить, как бы выглядела одежда из этих тканей. Поскольку на выставке не представлено ни одно готовое изделие из этих тканей, это, возможно, мешает полностью погрузиться в контекст дореволюционной и советской моды. Однако наряду с этим зритель может сфокусироваться на мастерстве и фантазии художников, создававших принты. Несмотря на то, что выставка о тканях (самом что ни на есть тактильном материале), и её сопровождали фотографии, макеты, исторические справки, тотального погружения в среду, по мнению автора, добиться не удалось.

Виртуальная и дополненная реальность на выставке моды как симуляция тактильности

Современной культуре «присущ особый кинестетический формат, для которого характерна нелинейность движения, сложная динамика физических и культурных процессов и пространств и, самое главное, виртуализация пространственного, тактильного и телесного»[19]. Действительно, происходит расширение тела в виртуальное пространство. Сейчас, когда активно используются VR- и AR-технологии, взаимодействовать с объектами можно не только касанием, но и всем телом, и жестами. Гораздо проще создать эффект присутствия и обеспечить лучшую коммуникацию между объектом выставки и зрителем, используя «тактильные» элементы айдентики. «В виртуальной реальности с развитием технологий осязания (например, перчатки с обратной тактильной связью) становится все более возможным проектирование реальных ощущений: осязание виртуальных объектов, виртуальный скульптор, системы удаленного общения, периферийное устройство для работы в VR с интуитивно понятным интерфейсом, роботы имитации—поверхности (например, создание реалистичного ландшафта), осязаемые голограммы (осязание предметов, людей), виртуальный Touchscreen (интерактивные плакаты, виртуальное управление, жесты в дополненной реальности)»[20]. Скорее всего, в ближайшее время на выставках моды появится возможность потрогать или даже примерить одежду с помощью VR. Но уже сейчас большое внимание уделяется пользовательским сценариям в виртуальной и реальной среде. Помимо этого, популярность набирает и цифровая одежда. Такие проекты, как Dress-X и Replicant, позволяют клиентам «переодеть» се-

[19] Николаева, Е.В. Визуальная кинестетика в искусстве эпохи дабл-пост // Художественная культура. – 2015. – № 2 (20). – Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html

[20] Кочнева, А.С., Панкина М.В. Эволюция тактильности в дизайне: историко-культурологический анализ // Культура и цивилизация. – 2019. – № 3 (1). – С. 164.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

бя на фотографии в новый цифровой костюм. Цифровая одежда выглядит очень реалистично, она имитирует разные свойства тканей и тем самым позволяет нашему тактильному воображению представить и почувствовать себя в этих костюмах. Но при этом мы не испытываем дискомфорта от носки объемных и необычных вещей.

Итак, поскольку кинестезия имеет эмоциональную составляющую и развивается раньше других чувств, нельзя недооценивать силу тактильного восприятия. Выставка моды напрямую связана с телесностью и её воплощением. В статье показано, как зрелищность компенсирует отсутствие прикосновения на выставке моды, продемонстрирована необязательность прямого контакта с объектом для гаптического восприятия.

Список литературы

Деникин, А.А. Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Знание, понимание, умение. – 2017. – № 2. – С. 115–131.

Деникин, А.А. Телесно-ориентированный подход в исследованиях эстетики интерактивного искусства // Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – 2019. – С. 178–185.

Зайцева, М.Л. Прикоснуться к искусству: значение тактильных ощущений в процессах художественного творчества и эстетического восприятия // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. – 2017. – С. 28–34.

Кочнева, А.С., Панкина, М.В. Эволюция тактильности в дизайне: историко-культурологический анализ // Культура и цивилизация. – 2019. – № 3 (1). – С. 156–167.

Николаева, Е.В. Визуальная кинестетика в искусстве эпохи дабл-пост // Художественная культура. – 2015. – № 2 (20). – Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html

Палмер, А. Руками не трогать: создание эмоционального и информационного содержания музейных экспозиций костюма и текстиля // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2012. – № 25. – С. 277–311.

Classen, C. (2012). The Deepest Sense: A Cultural History of Touch. Urbana: University of Illinois Press.

Melchior, M., & Svensson, B. (2014). Fashion and Museums: Theory and Practice. London: Bloomsbury Academic.

Merleau-Ponty, M. (1968). The Visible and the Invisible, followed by working notes (note of May 1960). Evanston: Northwestern University Press.

MET Museum. (2017). Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between. Retrieved June 17, 2021, from https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/rei-kawakubo/exhibition-galleries

Ratcliffe, M. (2018). Perception, Exploration, and the Primacy of Touch. In A. Newen, L. De Bruin & S. Gallagher (Eds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition.* (pp. 219-235). DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198735410.013.14

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_53

Irina A. BALAKSHINA

National Research University Higher School of Economics
12, Malaia Pionerskaia ul., Moscow, Russian Federation, 115054
Art and Design School
PhD Candidate in Art and Design
ORCID 0000-0003-4713-3954
E-mail: irina.balakshina@gmail.com

TOUCHING FASHION: TACTILITY OF AN EXHIBIT AS A FORM OF INTERACTION WITH THE VIEWER

The article analyzes how tactility affects the viewer's perception of fashion exhibits in the museum space. Tactility is seen as one of the special qualities of perception – the perception of the tactile, spatial, kinesthetic properties of an object, including in its absence. As an example, the text considers the exhibitions «Margiela. The Hermès Years» and «Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of In-between», which the author visited online, and «Delicate Designs. Fashion 1988-2018» and «Fabrics of Moscow», which the author attended in St. Petersburg and Moscow. The main question of this article: how to compensate for the absence of the ability to touch the objects of the exhibition at museums in general and fashion exhibitions in particular. The article names ways to create a tactile experience without the presence of tactile sensations. The thesis that the sense of touch can be without direct physical contact is put forward, and possible ways of creating such a tactile experience on the example of fashion exhibitions are shown. Such features as immersivity, inclusivity and virtuality characterize contemporary exhibitions. In such a space the viewer acts as a participant of the action. We see costume as an ideal type of exhibit because of its direct connection with the viewer. As a result of such collaborations special forms are born. The article emphasizes the importance of scenography and the adaptation of space for exhibitions. We refer to the performativity of fashion exhibitions, where costumes translate certain ideas. On the examples of Hermès, Maison Margiela, Comme des Garçons, Balenciaga it is described how brands demonstrate tactility, what it is and what techniques were used in the exhibitions of these brands. Next it is shown what methods curators invoke in order to provide viewers with a sense of touch whilst it is inaccessible and how they achieve a tactile response. Further the international requirements for storing clothing items and the specifics of exhibiting and caring of fabric are described. The article concludes with an exhibitions' analysis and the role of VR and AR in a fashion exhibition: the focus is on extending the body into virtual space and digital clothing.

Key words: fashion, fashion exhibitions, museum, tactility, haptics, performativity, corporeality, curatorial practices.

References

Classen, C. (2012). The Deepest Sense: A Cultural History of Touch. Urbana: University of Illinois Press.

Denikin, A.A. (2017). Body-oriented approach to the analysis of works of screen arts. Knowledge. Understanding. Skill, 2, 115–131.

Denikin, A.A. (2019). Body-oriented approach in studies of interactive art esthetic. The Actual Problems of Screen and Interactive Media, 178–185.

Kochneva, A.S., & Pankina, M.V. (2019). The evolution of tactility in design: historical and cultural analysis. Culture and Civilization, 3, 156–167.

Melchior, M., & Svensson, B. (2014). Fashion and Museums: Theory and Practice. London: Bloomsbury Academic.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Merleau-Ponty, M. (1968). The Visible and the Invisible, followed by working notes (note of May 1960). Evanston: Northwestern University Press.

MET Museum. (2017). Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between. Retrieved June 17, 2021, from https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/rei-kawakubo/exhibition-galleries

Nikolaeva, E.V. (2015). Visual kinesthetic in double-post art. Art & Culture Studies, 2. Retrieved from http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html

Palmer, A. (2012). Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions. Fashion theory: dress, body and culture, 25, 277–311.

Ratcliffe, M. (2018). Perception, Exploration, and the Primacy of Touch. In A. Newen, L. De Bruin & S. Gallagher (Eds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition.* (219–235). DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198735410.013.14

Zajceva, M.L. (2017). Touch art: the meaning of tactile sensations in the processes of artistic creativity and aesthetic perception. Questions of musical synesthetics: history, theory, practice, 28–34.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

Полина Владимировна КРАВЧЕНКО

Благотворительный фонд «Антон тут рядом»
197046, Российская Федерация, Санкт-Петербург, пл. Троицкая, д.1
Куратор проекта Autism Friendly
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48
Аспирантка института философии человека, кафедры теории и истории культуры
ORCID 0000-0002-8287-6406
E-mail: polinaculture@gmail.com

РАЗНООБРАЗИЕ И ИНКЛЮЗИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРАКТИК

В статье рассматривается инклюзия в контексте современных музейных программ. Анализируется развитие инклюзивных музейных проектов, а также корреляция с изменением подхода понимания инклюзии в России и в мировых практиках: включение лиц с ограниченными возможностями здоровья в полноценную социально-культурную жизнь к инклюзии как культуре разнообразия и принятия в обществе.

Современные музейные образовательные, просветительские, исследовательские проекты изменяются последовательно социокультурному контексту. Появление программ, направленных на инклюзию, отражают парадигмальный поворот понимания инвалидности в обществе. До 1965 года преобладала медицинская модель понимания инвалидности. Инвалидность характеризуется как медицинский феномен: ограниченные возможности здоровья учитываются как «дефекты», которые необходимо вылечить или исправить, чтобы человек стал здоровым. Изначально подразумевается, что инвалидность – показатель к «нездоровью» человека. Медицинская модель определяет лечение, необходимую исправительную или лечащую терапию, а также создание специальных вспомогательных служб, закрытых медицинских учреждений. Модель подвергалась критике за стигматизацию, угнетению, дискриминацию людей с инвалидностью. В 1980 году Всемирная организация здравоохранения опубликовала рекомендации по работе с инвалидами, которая основываются на использовании терминов «нарушение», «ограничение жизнедеятельности», «социальная недостаточность».

В 1966 году исследователь с опытом инвалидности Пол Хант публикует эссе «Критическое условие». Автор критикует медицинскую модель инвалидности и акцентирует внимание на формировании экономического и общественного ограничительно-покровительственного отношения к инвалидам. Неравноценный статус также определил правовую проблематику. Социальная модель инвалидности не отрицает существование ментальных, физических особенностей, способствует адаптированному подходу к созданию программ, определению лечения, необходимой помощи. Магистральное отличие от медицинской модели – изменение понимания инвалидности как препятствия и ограничения активности. В 1976 году союз людей с опытом инвалидности UPIAS дал новое определение инвалидности, опираясь на идеи Пола Ханта. В актуальных идеях UPIAS говорилось о проблемах в обществе, социальных структурах и устройстве, инфраструктуре. Таким образом, среда становится основным источником социальной эксклюзии.

Движения за равные права людей с инвалидностью способствуют формированию ряда законов, которые обязывают инфраструктуру работать над средой в контексте образования, культурных учреждений, медицины, транспортной доступности и пр. Основным фокусом статьи являются инклюзивные практики в музеях мира и рефлексия опыта России. А также анализ партиципаторности в музейных инклюзивных программах и проектах.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

Полина Владимировна КРАВЧЕНКО

| Разнообразие и инклюзия в контексте современных музейных практик |

Ключевые слова: инклюзия, инклюзия в музее, движение за нейроразнообразие, разнообразие, доступность, доступная среда.

Социальные институты, в рамках которых формируется ценностная система, правила, установки, нормы и образцы, паттерны поведения в определенных ситуациях удовлетворяют потребности общества и регулируют социокультурные процессы. Понимание музея сменяется: место хранения древностей и редкостей становится социальном институтом, функции которого действуют на благо общества. Согласно «Кодексу музейной этики ИКОМ», принятым Международным советом музеев (англ. International Council of Museums, сокр. ICOM) в 2006 году, «музей – некоммерческое учреждение на постоянной основе, действующее на благо общества и его программы, открытое для публики, которое приобретает, сохраняет, пропагандирует и экспонирует – в целях обучения, образования и удовольствия – материальные и нематериальные свидетельства человека и окружающей среды»[1]. Исследователь В. Грусман в начале XXI века рассматривает музей как место, а посетителя как актора «социально-культурного творчества»[2]. Эволюция музея характеризуется постепенным наращиванием функций, происходит постоянная трансформация, на данном этапе музей включает исследовательскую, охранную, образовательно-воспитательную, рекреационную, коммуникационную, репрезентативную функции. В 2000 году проходит международная конференция «Музеи и социальная интеграция» (Лестерский университет, Великобритания), в рамках которой поднималась проблема социальной изоляции, стигматизации, обсуждались способы дестигматизации. Исследователь Р. Сандел (Richard Sandell) деконструирует понимание музея как «агента социальной инклюзии, инструмент борьбы с социальной несправедливостью»[3]. В дальнейшем «посткритическая музеология»[4] развивает идеи смещения исследовательского фокуса с посетителя музея на музейных сотрудников, как акторов воплощения институционального пространства и образовательных программ, направленных на снижение социальной напряженности.

Важной предпосылкой изменения в музейной среде становится парадигмальный поворот понимания инвалидности в обществе. До 1965 года преобладала медицинская модель понимания инвалидности. Инвалидность характеризуется как медицинский феномен: ограниченные возможности здоровья учитываются как «дефекты», которые необходимо вылечить или исправить, чтобы человек стал здоровым, соответствовал критериям «нормы». Изначально подразумевается, что инвалидность – показатель к «нездоровью» человека. Медицинская модель определяет лечение, необходимую исправительную или лечащую терапию, а также создание специальных вспомогательных служб, закрытых медицинских учреждений. Модель подвергалась критике за стигматизацию, угнетение, дискриминацию людей с инвалидностью.

[1] Кодекс музейной этике ИКОМ. ИКОМ России. – Москва, 2007. – С. 16.

[2] Грусман В. Музей в системе формирования национально-государственной идеи / В. М. Грусман. – СПб: Российский этнографический музей, 2007. – С. 137.

[3] Sandell R. (1998). Muséums as agents of social inclusion. *Muséum management and curatorship*, 17(4), 401.

[4] Лещенко А. Г. Посткритическая музеология // Вопросы музеологии. – 2017. – № 2 (16). – С. 22.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

В 1980 году Всемирная организация здравоохранения опубликовала рекомендации по работе с инвалидами, которая основывается на использовании терминов «нарушение», «ограничение жизнедеятельности», «социальная недостаточность».

В 1966 году исследователь с опытом инвалидности П. Хант публикует эссе «Критическое условие». Автор критикует медицинскую модель инвалидности и акцентирует внимание на формирование экономического и общественного ограничительно-покровительственного отношения к инвалидам. Неравноценный статус также определил правовую проблематику. Социальная модель инвалидности не отрицает существование ментальных, физических особенностей, способствует адаптированному подходу к созданию программ, определению лечения, необходимой помощи. Магистральное отличие от медицинской модели – изменение концепта инвалидности как препятствии и ограничения активности. В 1976 году союз людей с опытом инвалидности UPIAS дал новое определение инвалидности, опираясь на идеи П. Ханта. В актуальных идеях UPIAS говорилось о проблемах в обществе, социальных структурах и устройстве, инфраструктуре. Таким образом, среда становится основным источником социальной эксклюзии. В 1978 году Джуди Чемберлин издает книгу «On. Our. Own» («Под нашу ответственность»), в которой автор критикует стигматизацию «невидимой инвалидности», вводит термин «ментализм»[5]. В дальнейшем правозащитные организации предлагают заново поднять вопрос о «норме».

Таким образом, глобальные изменения в социокультурном пространстве, самоадвокация людей с опытом инвалидности, правозащитные организации, изменения в законодательствах стран способствуют формированию обновленной культурной политики. Поворот в сторону инклюзии – результат работы со стигмой в сторону принятия в среду Другого. И. Гофман говорил в книге «Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью. Часть 1. Стигма и социальная идентичность», что «общество устанавливает способы категоризации людей и определяет набор качеств, которые считаются нормальными и естественными для каждой из категорий. Социальная среда устанавливает, какие категории людей в ней возможны»[6]. Коммуникационный патернализм заключается в «предумственном» обобщении, автоматизме мышления, которое следует по устоявшимся паттернам поведения в обществе в той или иной социальной ситуации. Задача инклюзивного общества преодолеть патернализм в сторону принятия разнообразного опыта каждого. Разнообразие (diversity), равенство (equality), инклюзия (inclusion) – существуют на двух императивах:

1) Моральный, который повышает степень честного взаимодействия между людьми, и пытается деконструировать прежние виды социальной несправедливости;

2) Инструментальный, в котором общество внимает разнообразию мнений, тем самым получая широкий горизонт планирования, спектр креативности.

Практики инклюзии необходимы группам людей, которые на институциональном и

[5] Chamberlin, J. (1978). *On our own: Patient controlled alternatives to the mental health system*. New York: McGraw-Hill. 230.

[6] Гофман И. Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью. Ч. 1: Стигма и социальная идентичность. Ч. 2. Контроль над информацией и социальная идентичность (главы 3-6). Пер. М. С. Добряковой. – Москва. – 2001. – URL: https://www.hse.ru/data/2011/11/15/1272895702/Goffman_stigma.pdf (дата обращения 05.11.2021).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

бытовом уровнях сталкиваются с явным проявлением стигматизации, дискриминации и нарушением прав человека. Инвалидность чаще всего воспринимается в дискриминирующих дискурсах как ошибка, которая требует либо радикального устранения, либо радикальной заботы. В первом случае инвалидность связывается со стереотипом, диагнозом, состоянием, девиантным или нежелательным поведением. Во втором случае за инвалидами не признается право на дееспособность, автономность, акторность и субъектность. Сходства двух подходов – игнорирование нужд и потребностей, которые высказываются самими людьми, путем лишения их прав. Инклюзия – это не программы адаптации, интеграция и ассимиляция нужд, апроприация, присвоение, заимствование, элементов культуры Других. Инклюзивное общество противостоит социальным механизмам, использующим различные формы исключения: расизм, эйблизм, ментализм, эйджизм, мигрантсткий опыт, геронтофобия и др. Важно отметить, что любая форма дискриминации образует ингруппу и аутгруппу.

Агентская миссия имплементации решения социальных проблем направлена на «ликвидацию оторванности от местной среды»[7] благодаря инфраструктуре города. Каким образом музей становится инклюзивным? Важно учитывать несколько факторов:

– адаптация среды;
– информированность персонала;
– ценность принятия разнообразного опыта посетителей, сотрудников, художников;
– партиципаторность музейных практик;
– следование принципу «ничего о нас без нас».

Мультисенсорная трансформация отражается в концептуальном искусстве 80–90-х годов XX века: Олафур Элиассон, Тино Сегал, Софи Каль, Грегор Шнайдер и другие художники предлагают зрителю ощутить пространство закрытыми глазами. «Осязательная эстетика» Лоры Маркс подчеркивает перестановку пяти чувств от Аристотеля до настоящего времени. Теоретики культуры, искусства, художники, кураторы исследуют мультисенсорное восприятие среды. В развитии музея данный интерес воплощают в себе на рубеже XX–XXI веков партиципаторные практики, включающие зрительное и телесное восприятие участников: перформансы, фестивали, также разработка музейных программ совместно с людьми с опытом социальной дискриминации.

Ричард Сандел в монографии «Музеи и борьба с социальным неравенством»[8] писал «музейные пространства влияют на эмоциональное и психическое состояние людей через повышение их самооценки, значимости и сопричастности к происходящему, а также оказывают образовательное и воспитательное воздействие через приобретение новых умений и компетенций, так необходимых в самореализации и самоорганизации»[9]. По мнению И. Дониной, инклюзивный дизайн, информированность людей с особыми культурными потребностями о формах музейной работы, а также всестороннее взаимодействие с ними, высокий профессиональный уровень специалистов музея, внедрение адаптированных программ выступают основными компонентами инклюзии в музейном учреждении.

[7] Ely B. (2009). *Change and Continuity: the Influences of Taoist Philosophy and Cultural Practices on Contemporary Art Practice.* Sydney: Western Sydney University. 279.

[8] Sandell R. (2002). Museums and the Combating of Social Inequality: roles, responsibilities, resistance. *Museums, Society, Inequality*. London: Routledge. 3–23.

[9] Ibid.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

Полина Владимировна КРАВЧЕНКО

| Разнообразие и инклюзия в контексте современных музейных практик |

В 2014 году Федеральный закон № 419-ФЗ утверждает изменения в законодательные акты РФ по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов. Обновленный закон не только регулирует доступность, но и говорит о «реабилитации»[10] и включении в общество людей с инвалидностью. В последующие годы большое количество отечественных музеев работает в направлении инклюзии – Музей современного искусства «Гараж», Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственная Третьяковская галерея, Музей-заповедник Царицыно, Никола-Ленивец, Музей Современного искусства ПЕРММ, Президентский центр Б. Н. Ельцина, Государственный Эрмитаж, ЦВЗ «Манеж», Государственный Русский музей. На площадке последнего отдел социокультурных исследований, существующий порядка 30 лет, практикует терапию, медиации, адаптированные занятия. Из недавних масштабных фестивалей Русский музей провел проект «Арт-превращения. 2021» 16 сентября 2021 г. в Михайловском саду. В творческой лаборатории совместно с художниками, музейными специалистами, арт-терапевтами, волонтерами, жителями психоневрологических интернатов, а также студентами Благотворительного фонда системной поддержки людей с аутизмом «Антон тут рядом» были созданы сайтспецифичные объекты. Тема лаборатории 2021 года – «Возвращение в музей». Вынужденная изоляция 2020 года нанесла ущерб рутинам, привычкам, закрепленным навыкам людей с ментальными особенностями, вызвала сложности с поддержанием контактов и коммуникации в целом. Данный фестиваль-лаборатория включает пространство Михайловского сада в диалог с жителями города, профессиональным сообществом художников и аутгруппой. Целью проекта является формирование творческого сообщества людей, готовых активно участвовать в создании актуальной инклюзивной музейной и городской среды.

Практики «включения» в музее активно задействуют представителей дискриминируемых групп в создание проектов: экскурсии от людей с мигрантским опытом в Музее искусства Петербурга XX–XXI веков, Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в 2010 г. реализовал театральный проект с участием несовершеннолетних осужденных, курсы русского языка для мигрантов, узбекского и грузинского для русскоязычных посетителей в Гараже, а также использование тактильных моделей, шрифта Брайля, перевода текстов на «ясный язык» и русский жестовый язык во многих музейных институциях.

Инклюзивные практики направленны на борьбу с социальным исключением, которое характеризуется отказом от принадлежности одной или нескольким фундаментальным структурам общества. И. Шаповал связывает социальную эксклюзию не с градацией неравенства, а с двумя факторами социальных практик: «1) наличие или отсутствие отдельных признаков (происхождения, биопсихосоциальных характеристик человека, возраста, пола, образования, власти, владения информацией, религиозной принадлежности и т. д.), в соответствии с которыми человек инклюзирован в одни социальные страты и эксклюзирован из других; 2) ослабление фундаментальных для функционирования общества и человека соци-

[10] Федеральный закон «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов» от 01.12.2014 N 419-ФЗ (последняя редакция). URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_171577/ (дата обращения: 06.11.2021).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

альных подсистем (социальной, экономической, институциональной, территориальной, символических отношений), изменяющее качество всей системы»[11]. Акцентной идеей автора является тезис о «включаемых», «включающихся», «невключаемых» как факторах интерпретации инклюзии и эксклюзии, влияющих на формирование самоидентичности человека с инвалидностью. Проблема субъектности и объектности раскрывается в исследованиях в социологов и психологов: М. Астоянц, И. Россихиной, Ю. Афонькиной, А. Лебедевой, И. Суворовой.

Социальное исключения, по мнению Ф. Фаррингтона, происходят в одной или нескольких социальных структурах[12] в уязвленных группах:

1) Социальная: семья, рынок труда, окружение, объединение людей с общими интересами;
2) Экономическая: заработная плата, социальное обеспечение, рынок товаров и предоставляемые услуги;
3) Институциональная: законодательство, образование, здравоохранение, правозащитная система, политические права;
4) Территориальная: миграция, инфраструктура;
5) Символическая: идентичность, самооценка, перспективы, мотивация.

М. Щекочихина, менеджер отдела инклюзивных программ Музея современного искусства «Гараж», приводит пять структур Ф. Фаррингтона в качестве перспективных инклюзивных направлений («Понимание и реализация инклюзии в российский музеях»[13]). Этот спектр демонстрирует зоны дискриминации и стигматизации аутгрупп. В российском музейном инклюзивном опыте чаще рассматриваются практики включения людей с инвалидностью в совместную деятельность, работа с принятием Другого кроме людей с опытом инвалидности также осуществляется в музеях, но встречается гораздо реже.

Музей способствует положительной стимуляции изменений в обществе, происходит процесс работы со стигмой. Исследовательница А. Новикова в работе «Стигма в музеологическом дискурсе» говорит о стратегиях дестигматизации в основу которой ложатся следующие задачи: включение в музейную среду направления по работе со «стигматизированными группами населения»[14], включая разработку и реализацию методик работы со стигмой, создание условий для «свободной рефлексии над предрассудками и социальными ярлыками»[15].

[11] Шаповал И. Социальная инклюзия лиц с ограниченными возможностями здоровья де-юре и де-факто: «включаемые», «включающиеся», «невключающиеся» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2019. – №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-inklyuziya-lits-s-ogranichennymi-vozmozhnostyami-zdorovya-de-yure-i-de-fakto-vklyuchaemye-vklyuchayuschiesya (дата обращения: 09.11.2021).

[12] Farrington F. (2002). *Towards a useful definition: Advantages and criticism of «social exclusion».* Accessed November 11, 2021, URL: https://www.researchgate.net/publication/242513425_TOWARDS_A_USEFUL_DEFINITION_ADVANTAGES_AND_CRITICISMS_OF_SOCIAL_EXCLUSION

[13] Щекочихина М. Понимание и реализация инклюзии в российских музеях. The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. – Москва. – 2020. – URL: https://thegaragejournal.org/files/03/345_784dbb4c7b7422e09283aeb439931f32e114f73f.pdf (дата обращения: 13.11.2021).

[14] Новикова А. «Сигма» в музеологическом дискурсе // Вестник СПбГИК. – 2021. – №1 (46). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/stigma-v-muzeologicheskom-diskurse (дата обращения: 07.11.2021).

[15] Там же.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

Проект «Инклюзивный музей»[16] с 2017 года реализует грантовые, информационные, проектные формы взаимодействия с институциями с целью улучшения ситуации социальной инклюзии людей с инвалидностью в общественную жизнь и пространства, а также осуществляет информирование специалистов о событиях для профессионалов в сфере музейной инклюзии. В ходе мероприятий для профессионалов к окончанию проектов издаются информационные материалы, которые призваны помощь музейным сотрудникам начать работать или структурировать существующие проекты в сфере инклюзии. Например, «Инклюзивный музей» публикует чек-листы с приоритизацией задач для организации инклюзии в институции, ссылаясь на опыт привлеченных специалистов из разных областей научных и практических знаний. Основные этапы[17], с которых следует начать работу над инклюзией в музее:

1) Изучение опыта коллег, консультации специалистов;
2) Анализ ситуации и составление плана действий с приоритизацией задач;
3) Привлечение экспертов (благотворительные фонды, общественные организации, специализированные учреждения);
4) Вовлечение целевой аудитории, обратная связь;
5) Обучение с привлечением специалистов из пункта три (всех сотрудников музея, не только экскурсоводов);
6) Реализация программы и сбор данных;
7) Информирование об инклюзии в музее (СМИ, печатные материалы, сайт, социальные сети, рассылка НКО, конференции).

В России на данный момент тема инклюзивности не является фундаментальной, а скорее актуальной, модной тенденцией в отсутствии мощной активисткой деятельности, общественных движений. Институции самостоятельно инициируют исследования и проекты, отталкиваясь от опыта уже реализованных программ коллег в России и других странах. Передовые образовательные курсы, воркшопы, конференции для профессионального сообщества инициируются более опытными коллегами друг для друга, с привлечением экспертов из других стран, обратной связи от представителей «уязвленных» сообществ. Например, музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в 2021 году издал текст нейроученого и музейного методиста А. Сорокина «Доступный музей. Три экскурсии. Опыт проведения экскурсий для посетителей с расстройствами аутистического спектра, нарушениями интеллекта и деменцией» об опыте лекторов-искусствоведов музея[18]. Также «Музей ощущений»[19] – онлайн-платформа научных и популярных теоретических текстов об инклюзии, практическом музейном опыте, размещенном в открытом доступе на сайте Музея «Гараж». В США и странах Европы подобная инициативность исходит от лица дискриминируемых групп. Ракурс подхода в России отличается, но также соответствует

[16] Инклюзивный музей. – URL: https://in-museum.ru/ (дата обращения 06.11.2021).
[17] Там же.

[18] Доступный музей. Три экскурсии. Опыт проведения экскурсий для посетителей с расстройствами аутистического спектра, нарушениями интеллекта и деменцией / Авт. текстов А.Б. Сорокин; ред. А. В. Игнатьева. – Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2021. – С. 2.
[19] Музей ощущений. Музей современного искусства «Гараж». – URL: https://garagemca.org/ru/diversity-and-inclusion (дата обращения 06.11.2021).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

глобальному феномену демократизации общества, инклюзии, движения за разнообразие.

Музейные исследователи поднимают вопросы этики, участия, соучастия с Другим, деконструируют понятия «исключенного», популяризируют ценности равных свобод и прав, более чуткого и внимательного подхода к индивидуальному опыту посетителей. В России концепция разнообразия и принятия неоднозначна, так как чаще всего в ходе инклюзивных практик подразумевается включение в дополнительные программы и проекты людей с инвалидностью, реже учитываются другие опыты дискриминации: миграция, маргинализированные группы населения (отбывающие или отбывшие наказание в исправительных учреждениях подростки и взрослые люди), дискриминация относительно пожилых людей, расы, языка и др. Также существует противоречие в тексте Федерального Закона № 273-ФЗ, который гласит, что «дискриминация, то есть нарушение прав, свобод и законных интересов человека и гражданина в зависимости от его пола, расы, цвета кожи, национальности, языка, происхождения, имущественного, семейного, социального и должностного положения, возраста, места жительства, отношения к религии, убеждений, принадлежности или непринадлежности к общественным объединениям или каким-либо социальным группам, – влечет наложение административного штрафа»[20] с статьей 6.21 КоАП РФ, в которой установлена ответственность за «пропаганду нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних» и поправки в Конституцию РФ от 2020 года о защите института брака между мужчиной и женщиной. Таким образом, ЛГБТ сообщество находится в спектре уязвленных аутгрупп, права которых не поддерживаются законодательно. Подводя итог, можно отметить, что существуют отличительные черты развития инклюзии в России от США и стран Европы: особенности инклюзии разных групп населения, инклюзивная инициатива исходят из институции, стратегии развития инклюзивных проектов. Институциональная среда позволяет через активное участие изучать предполагаемые гипотезы, накапливать доказательную базу, собирать данные и информацию о результатах, анализировать и создавать новые форматы инклюзивного взаимодействия.

[20] Федеральный закон № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (2012, 30 декабря) Официальный интернет-портал правовой информации. – URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201212300007 (01.11.2021).

Список литературы

Кодекс музейной этике ИКОМ. ИКОМ России. – Москва, 2007. – С. 16.

Грусман В. Музей в системе формирования национально-государственной идеи / В. М. Грусман. – СПб: Российский этнографический музей. – 2007. – 263 с.

Sandell R. (1998). Muséums as agents of social inclusion. *Muséum management and curatorship*, 17(4), 401–418.

Лещенко А. Г. Посткритическая музеология // Вопросы музеологии. – 2017. – № 2 (16). – С. 22–29.

Chamberlin, J. (1978). *On our own: Patient controlled alternatives to the mental health system*. New York: McGraw-Hill.

Гофман И. Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью. Ч. 1: Стигма и социальная идентичность. Ч. 2: Контроль над информацией и социальная идентичность (главы 3-6). Пер.М.С.Добряковой. – Москва : Высшая школа экономики. – 2001. – URL: https://www.hse.ru/data/2011/11/15/1272895702/Goffman_stigma.pdf (дата обращения 05.11.2021).

Ely B. (2009). *Change and Continuity: the Influences of Taoist Philosophy and Cultural Practices on Contemporary Art Practice*. Sydney: Western Sydney University.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Sandell R. (2002). Museums and the Combating of Social Inequality: roles, responsibilities, resistance. *Museums, Society, Inequality* (pp. 3-23). London: Routledge.

Федеральный закон «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов» от 01.12.2014 N 419-ФЗ (последняя редакция). URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_171577/ (дата обращения: 06.11.2021).

Шаповал И. Социальная инклюзия лиц с ограниченными возможностями здоровья де-юре и де-факто: «включаемые», «включающиеся», «невключающиеся» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2019. – №1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-inklyuziya-lits-s-ogranichennymi-vozmozhnostyami-zdorovya-de-yure-i-de-fakto-vklyuchaemye-vklyuchayuschiesya (дата обращения: 09.11.2021).

Farrington F. (2002). *Towards a useful definition: Advantages and criticism of «social exclusion».* Accessed November 11, 2021, from ResearchGate: https://www.researchgate.net/publication/242513425_TOWARDS_A_USEFUL_DEFINITION_ADVANTAGES_AND_CRITICISMS_OF_SOCIAL_EXCLUSION

Щекочихина М. Понимание и реализация инклюзии в российских музеях. The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. – Москва. – 2020. – URL: https://thegaragejournal.org/files/03/345_784dbb4c7b7422e09283aeb439931f32e114f73f.pdf (дата обращения: 13.11.2021).

Новикова А. «Сигма» в музеологическом дискурсе // Вестник СПбГИК. – 2021. – №1 (46). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/stigma-v-muzeologicheskom-diskurse (дата обращения: 07.11.2021).

Инклюзивный музей. – URL: https://in-museum.ru/ (дата обращения 06.11.2021).

Доступный музей. Три экскурсии. Опыт проведения экскурсий для посетителей с расстройствами аутистического спектра, нарушениями интеллекта и деменцией / Авт. текстов А.Б. Сорокин; ред. А.В. Игнатьева. – Москва : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2021. – 60 с.

Музей ощущений. Музей современного искусства «Гараж». – URL: https://garagemca.org/ru/diversity-and-inclusion (дата обращения 06.11.2021).

Федеральный закон № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (2012, 30 декабря) Официальный интернет-портал правовой информации. – URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201212300007 (дата обращения 01.11.2021)

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

Polina V. KRAVCHENKO

Charitable Foundation *Anton tut ryadom*
1, Troitskaya square, St. Petersburg, Russian Federation, 197046
Curator of the project Autism Friendly
Herzen State Pedagogical University
48, Moika Emb., St. Petersburg, Russian Federation, 191186
Postgraduate Student of Theory and History of Culture Department
ORCID 0000-0002-8287-6406
E-mail: polinaculture@gmail.com

DIVERSITY AND INCLUSION IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSEUM PRACTICES

The article examines inclusion in the context of contemporary museum programs. The development of inclusive museum projects is analysed, as well as the correlation with a change in the approach to understanding inclusion in Russia and in world practices: the inclusion of persons with disabilities in a full-fledged social and cultural life to inclusion as a culture of diversity and acceptance in society.

Modern museum educational, educational, research projects change consistently in the sociocultural context. The emergence of inclusive programs reflects a paradigm shift in the understanding of disability in society. Until 1965, the medical model of understanding disability prevailed. Disability is characterized as a medical phenomenon: disabilities are counted as “defects” that need to be cured or corrected in order for a person to become healthy. Initially, it is assumed that disability is an indicator of a person's “ill health”. The medical model determines the treatment, the necessary corrective or curative therapy, as well as the creation of special auxiliary services, closed medical institutions. The model was criticized for stigmatization, oppression, discrimination against people with disabilities. In 1980, the World Health Organization published recommendations for working with people with disabilities, which is based on the use of the terms "impairment", "limitation of life activity", "social failure".

In 1966, disability-experienced researcher Paul Hunt publishes the essay Critical Condition. The author criticizes the medical model of disability and focuses on the formation of an economic and social restrictive and protective attitude towards people with disabilities. The unequal status also determined the legal issue. The social model of disability does not deny the existence of mental, physical characteristics, contributes to an adapted approach to the creation of programs, the definition of treatment, the necessary assistance. The main difference from the medical model is the change in the concept of disability as an obstacle and limitation of activity. In 1976, UPIAS redefined disability based on ideas from Paul Hunt. UPIAS topical ideas spoke about problems in society, social structures, infrastructure. Thus, the environment becomes the main source of social exclusion.

The movements for equal rights for people with disabilities contribute to the formation of several laws that oblige the infrastructure to work on the environment in education, cultural institutions, medicine, transport accessibility, etc. The article's primary focus is inclusive practices in museums worldwide and reflects on Russia's experience, as well as the analysis of participation in museum inclusive programs and projects.

Key words: inclusion, museum inclusion, neurodiversity movement, diversity, accessibility, accessible environment.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

References

ICOM Code of Ethics for the Museum. (2007). ICOM Russia. 16–17.

Grusman V. (2007) Musei v sisteme formirovania nazionalno-gosudarsvennoy idei [Museum in the system of formation of the national-state idea], *V. M. Grusman. Russkiy Ethnographicheskiy Musei*. (In Russian).

Sandell R. (1998). Muséums as agents of social inclusion. *Muséum management and curatorship*, 17(4), 401–418.

Leshchenko A. (2007). Postkriticheskaya museologia [Postcritical museology], *Voprosy museologii*, 2017. 22–29. (In Russian).

Chamberlin, J. (1978). *On our own: Patient controlled alternatives to the mental health system.* New York: McGraw-Hill.

Goffman I. (2001). Stigma: zametki ob upravlenii isporchennoy identichnostiu. Ch. 1. Stigma i sozialnaya identichnost'. Ch. 2. Kontrol' nad informaziei I sizial'naya identichnost' (glavi 3–6) [Stigma: Notes on Managing Spoiled Identity. Part 1. Stigma and social identity. Part 2. Control over information and social identity (chapters 3–6)]. Tr. Dobryakova M. Vusshaya shcola ekonomiki. https://www.hse.ru/data/2011/11/15/1272895702/Goffman_stigma.pdf, (Accessed November 05, 2021). (In Russian).

Ely B. (2009). *Change and Continuity: the Influences of Taoist Philosophy and Cultural Practices on Contemporary Art Practice*. Sydney: Western Sydney University.

Sandell R. (2002). Museums and the Combating of Social Inequality: roles, responsibilities, resistance. *Museums, Society, Inequality* (pp. 3-23). London: Routledge.

Federal'nyi zakon «O vnesenii izmenenii v otdel'nye zakonodatel'nye akty Rossiiskoi Federacii po voprosam social'noi zaschity invalidov v svyazi s ratifikaciei Konvencii o pravah invalidov» ot 01.12.2014 No. 419-FZ (poslednyaya redakciya) [Federal Law «On Amendments to Certain Legislative Acts of the Russian Federation on Social Protection of Persons with Disabilities in Connection with the Ratification of the Convention on the Rights of Persons with Disabilities» dated 01.12.2014 No. 419-FL (last edition)]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_171577/ (Accessed November 06, 2021). (In Russian).

Shapoval I. (2019). Social'naya inklyuziya lic s ogranichennymi vozmojnostyami zdorov'ya de-yure i de-fakto: «vklyuchaemye», «vklyuchayuschiesya», «nevklyuchayuschiesya» [Social inclusion of persons with disabilities de jure and de facto: «included», «not included»], *Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Seriya: Filologiya, pedagogika, psihologiya. 1.* https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-inklyuziya-lits-s-ogranichennymi-vozmozhnostyami-zdorovya-de-yure-i-de-fakto-vklyuchaemye-vklyuchayuschiesya (Accessed November 09, 2021). (In Russian).

Farrington F. (2002). *Towards a useful definition: Advantages and criticism of «social exclusion».* Accessed November 11, 2021, from ResearchGate: https://www.researchgate.net/publication/242513425_TOWARDS_A_USEFUL_DEFINITION_ADVANTAGES_AND_CRITICISMS_OF_SOCIAL_EXCLUSION

Shchekochikhina M. (2020). Ponimanie i realizaciya inklyuzii v rossiiskih muzeyah. [Understanding and realizing inclusion in Russian museums], *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*. URL: https://thegaragejournal.org/files/03/345_784dbb4c7b7422e09283aeb439931f32e114f73f.pdf (Retrieved November 13, 2021). (In Russian).

Novikova A. (2021). «Stigma» v muzeologicheskom diskurse [«Stigma» in museological discourse], *Vestnik SPbGIK*, 1. https://cyberleninka.ru/article/n/stigma-v-muzeologicheskom-diskurse (Accessed November 07, 2021). (In Russian).

Inclusive Museum. https://in-museum.ru/ (Accessed November 06, 2021).

Accessible museum. Three excursions. Experience in conducting excursions for visitors with autism spectrum disorders, intellectual disabilities and dementia [Accessible museum. Three excursions. Experience in conducting excursions for visitors with autism spectrum disorders, intellectual disabilities and dementia], Ed. texts by A.B. Sorokin; ed. A.V. Ignatiev. *Pushkin State Museum of Fine Arts A.S. Pushkin.* 2–3.

Museum of Sensations. Garage Museum of Contemporary Art. https://garagemca.org/ru/diversity-and-inclusion (Accessed November 06, 2021). (In Russian).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

 DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_77

Нина Николаевна СОСНА

Институт философии Российской академии наук
109240, Российская Федерация, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12/1
Кандидат философских наук,
Старший научный сотрудник
ORCID 0000-0002-6881-0400
E-mail: phljrnl@yandex.ru

ИСКЛЮЧЕННАЯ «АГЕНТНОСТЬ». О (НЕ)ПЕРЕНОСИМОСТИ НЕКОТОРЫХ ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫХ МОДЕЛЕЙ НА МАТЕРИЮ СОЦИАЛЬНЫХ НАУК

В условиях нарастающей тенденции по-новому структурировать гуманитарное знание при помощи заимствования некоторой терминологии и частично аргументации естественных наук (информационных технологий, молекулярной биологии, элементарной физики) автор обращается к потенциалу переводимости между разными дисциплинами, на этот раз анализируя метод К. Барад. Несмотря на происхождение из квантовой механики, метод агентного реализма заявляется как универсальный, пригодный для каких угодно масштабов и материй, и ставит под сомнение четкость разделения между социальными практиками (дискурса, политики) и экспериментами в науке. Соответственно, используя комплекс таких сложившихся терминов, как квантовая сцепленность (entanglement), измерение, аппарат, дифракция, а также вновь формулируемых, прежде всего, «агентный разрез», Барад предполагает получить систему описания и одновременно практического действия, которая позволила бы не только объективно описывать происходящее вокруг, но и достичь «открытости будущего». Реконструируя некоторые часто не очевидные связки внутри дискурсивных «сцепленностей» Барад, а также кратко останавливаясь на одном из ее новых примеров из области простейших животных, автор переходит к характеристикам возможного социального подхода, который экстраполировал бы Барадовские разметки и операции исключения на другие уровни, от нечеловеческого к не-только-нечеловеческому (по аналогии с категорией «не-только-человеческого» другой исследовательницы, также работающей в рамках нового материализма, Дж. Беннет). Отмечая несомненную привлекательность теории Барад, прежде всего, ее акцент на взаимодействии на всех уровнях, автор показывает, что многие из этих понятий, формулируемые в пику либерализму, имеют достаточно авторитарный потенциал.

Ключевые слова: антропология, Барад, дискурсивная практика, нечеловеческое, макромир, микромир, размерность, модель, сцепленность, техника, трансдисциплинарность.

История взаимосвязей философии и науки насчитывает несколько столетий. Однако осмелимся предположить, что едва ли в новой эре были периоды, сравнимые с нынешним по влиянию естественных наук на гуманитарные как в содержательном, так и в организационно-институциональном планах. Средневековые тривиумы и квадривиумы, возвеличивавшие философию, включали и то, что сегодня связывается с полем гуманитарного

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

знания (например, музыку, хотя ее задачи виделись иначе), эпоха Нового времени вознесла естественные науки на верхние уровни иерархии, в чем-то фактически вытесняя будущие гуманитарные науки в область необязательной и даже подозрительной деятельности, откуда языкознанию, антропологии, истории и другим уважаемым ныне дисциплинам удалось найти выход и легитимизировать свое автономное положение лишь в XIX веке. Конечно, и эти науки значительно трансформировались к концу XX века. Не исключено, что сейчас происходит парадигмальное перестроение наук и изменение соотношения «точных» и «гуманитарных» компонент в них. Вопрос, решению которого призвана содействовать и данная статья, состоит в выяснении роли этих смещений и влияния естественно-научного знания, которые уже сейчас представляются очевидными.

На фоне распространяющейся в последние годы критики различных вариантов антропоцентризма задачей данной статьи не является доказать «правое» или «ультра консервативное» притязание человека на особенность по сравнению с другими формами существования, что фактически может быть инкриминировано в сегодняшних обстоятельствах «наукам о духе», в значительной мере способствовавшим развитию гуманитарного знания. Скорее представляется важным понять некоторые следствия, вытекающие из области трансферов научной терминологии в контекст гуманитарного знания, то есть имеющего значение для всех, вне зависимости от решения методологического вопроса о возможности универсализма. Иными словами, важно рассмотреть возможные пути смещения в «базовых эмоциональных тональностях» (как назвал в начале этого века базовые экзистенциальные состояния политический теоретик и практик (П. Вирно[1])) ввиду предлагаемых некоторыми «реалистами» и «ингуманистами» схем.

Ранее нам уже доводилось высказываться о перенесении отдельных понятий из области информационных технологий, например, сжатия данных[2], и попытках описать культурное значение идущих в них процессов[3]. Здесь же прежде всего из-за ограниченности объема представляется важным подробнее остановиться на примере другого подхода, автором которого является К. Барад, по причинам заявленной в нем универсальной применимости и популярности, которую он набирает у читателей, в том числе российских.

На рубеже XX и XXI веков казалось важным «думать вместе с Уайтхэдом» (буквально так можно перевести название книги специалиста по истории науки Изабеллы Стенгерс[4]), математиком, признававшим развитие философии «в космическую эпоху» только при условии ее внимания к открытиям естественных наук, прежде всего физики. Второе десятилетие XXI века проявило вкус к более непосредственным, программно лишаемым даже малейших символических примесей материям, которые можно, как теперь многим кажется привлекательным, обдумывать при помощи квантовой

[1] Virno, P. (2004) A grammar of the multitude . For an Analysis of Contemporary Forms of Life . Translated from the Italian Isabella Bertoletti James Cascaito Andrea Casson Semiotext(e). (Russian Translation 2013)

[2] См.: Сосна, Н. Непомерный космизм. Действие по Антонио Негри // История философии. – 2019. – Т. 24. – № 2. – С. 104–113.

[3] См. подробнее: Сосна, Н. Техники видения» после наблюдателя // Международный журнал исследований культуры. – 2018. – № 2(31). – С. 240–250.

[4] Stengers, I. (2011) Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts. Trans. by M. Chase, forward by B. Latour. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

механики, экстраполируя положения этой теории на все виды активности. Важно отметить, что Барад перечитывает труды Н.Бора в рамках проблематики феминизма, используя также уже вошедших в канон социально-политического знания авторов, однако ради формулирования *универсального* метода. Поэтому, хотя гендерные различия важны, нас здесь в первую очередь интересует «нейтральная» система доказательств и формулирование основных принципов, которые представляется возможным реконструировать на уровне базовой неразличимости (что, кажется, и предполагается квантовыми описаниями). Тем более что и ценимая Барад Д. Харауэй видит в феминистском подходе определенные ограничения[5].

Важно подчеркнуть, что возможное сомнение в «правильности» физических построений откладывается императивным характером заявленной именно самой Барад «программы». Высказываемая не столько через последовательное введение терминов и предоставление пояснений, сколько через наборы достаточно герметичных фраз формульного типа, повторы и «перформативы», она не столько разворачивается перед читателем, сколько словно бы затягивает его в свои концентрические круги. Льстя автору, можно было бы даже усмотреть параллель между содержательными принципами и дискурсивным устройством: расходящиеся колебания, схватываемые дифракцией, «переводятся» на уровень языка попеременным сцеплением и распадением терминов, используемых в этом подходе. Не всегда допускающие разворачивание и непротиворечивое выстраивание соответствий терминологические сцепления Барад, возможно, действительно нуждаются в перформативном применении, каковое позволило бы им собраться в нечто целостное, которое могло бы быть сочтено «агентностью» на дискурсивном уровне. Оттого признание «сборок» разного типа представляется легитимным, вне зависимости от того, являются ли они «правильными» с точки зрения самой Барад. Одну из таких сборок мы бы и хотели предложить далее, кратко представив только несколько терминов, попутно обращая внимание на претензии, которые Барад предъявляет гуманитариям (особенно М. Фуко и Дж. Батлер), и затем показать, к чему вело бы применение такой модели в области гуманитарной теории, если возможно избегать «гуманистического» и если предлагаемый метод предполагается универсальным.

Невидимое целое, дифракция и физическая оптика: контринтуитивные visual studies

Для того чтобы представить сцепление (entanglement[6]) нескольких терминов и производимые этой сцепкой «значения», необходимо прежде представить общие характеристики заявляемого метода. Этот метод очень прямой и непосредственный, даже в сравнении с Боровским. С одной стороны, Барад признает значимость его открытий, ибо он фактически перепи-

[5] Ср.: «в научном рассмотрении тел и машин нет непосредственной фотографии или пассивной camera obscura и понимание того, как сложно устроенные визуальные системы работают технически, социально и физически, должно быть задачей не только феминизма» Haraway D (1992) The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriated Others. *Cultural Studies, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler*, 295–337. New York: Routledge. 229.

[6] Важный для Барад термин entanglement, достаточно последовательно использующийся в англоязычных публикациях по квантовой механике, переводится на русский язык как «запутанные квантовые состояния», «квантовая запутанность», «квантовая зацепленность», «квантовая перепутанность», «квантовая сцепленность».

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

сал историю западной метафизики, если считать ее выстроенной на представлении о том, что мир состоит из конечных вещей со своим собственным набором определенных качеств. Также для Барад принципиально, что Бор не поддерживал предположение о том, что измерение и язык выполняют функции опосредования: язык не представляет положение дел, а измерения не накладываются на автономные от этих измерений и независимые от наблюдений состояния бытия. С другой стороны, Барад указывает на частые «провалы стратегии аналогии», связанной с принципом дополнительности, из-за того, что иногда предложенные наборы переменных не оказывались в отношении дополнительности, а также из-за того, что выводы из этих построений принижали сложность и разнообразие «эпистемологических уроков». С целью несколько реабилитировать программу Бора, она обращает внимание на его формулировку «квантовое целое», или неразделимость, (несепарабельность, как иногда inseparability физики записывают на русском языке), откуда как будто открывается дорога к формированию «физическими и концептуальным аппаратами недуалистического целого». Недуалистичность и прямота метода принципиальны для Барад, которая «не проводит аналогий между частицами и людьми, микро- и макро, естественнонаучным и социальным, природой и культурой»[7]. Она увязывает свой интерес с «эпистемологическими и онтологическими вопросами, с которыми сталкивает нас квантовая физика, такими, как возможность объективности, природа измерения, природа природы и получение значения, а также связи между дискурсивными практиками и материальным миром»[8]. Решение этих вопросов видится не через неконтролируемое сплавление (fusion) дисциплин одного типа (то есть гуманитарных) с дисциплинами другого типа (то есть естественнонаучных), но снова, скорее всего, как entanglement, которое подразумевает «теоретизирование социального и природного сразу, перечитывание нашего лучшего понимания социальных и природных феноменов друг через друга в целях прояснения связей между ними». Следует применять не междисциплинарный подход, а трансдисциплинарный, который не производит заимствования из блока дисциплин, а углубляется в историю организации знания и его роль в формировании субъективности.

Казалось бы, такие задачи недвусмысленно указывают на М. Фуко. Однако Барад на десятках страниц предъявляет претензии как ему, так и по-своему переработавшей его наследие Дж. Батлер. Хотя Фуко и отбрасывал гуманистическую предпосылку о существовании автономного субъекта вне практик дискурса, власти и знания, его генеалогический метод фокусировался на том, как производится человеческое тело, тогда как существование нечеловеческих тел принималось Фуко как само собой разумеющееся (этим он в каком-то смысле «дополнителен» Бору, который исследовал происхождение нечеловеческих «феноменов», хотя и принимал (пред)существование человека-наблюдателя как само собой разумеющееся). Батлер как будто идет дальше, заявляя, что «недостаточно указать, что человеческий субъект конструируется, так как конструирование человеческого субъекта – это операция различения, которая производит более и менее «человеческое», «нечеловеческое» и «человеком не мыс-

[7] См.: Barad, K. (2007) Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, London: Duke University Press.

[8] Ibid.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

лимое»»[9]. Хотя, отмечает Барад, Батлер справедливо призывает признать историчность материального, она так или иначе предполагает его зависимость от языка или культуры. В то время как любое представление о новой политической коллективности обязано рассматривать не только практики, производящие различия между человеческим и нечеловеческим, но и практики, в которых эти различия производятся. Автор, который предлагает не только корректное, с точки зрения Барад, использование дисциплин в историчности производимых ими знаний, но и модель такого использования, – это Д. Харауэй, специфически описавшая модель дифракции.

С точки зрения Харауэй, «Паттерны дифракции хранят запись об истории повторов, интерференций, усиления и различия... Дифракция – это нарратив, графическая, психологическая и политическая технология для выведения значимых следствий»[10]. Эти цитаты Барад приводит в нескольких своих работах, предлагая к ним пояснения из физической оптики для того, например, чтобы продемонстрировать, как квантовая физика могла бы перестроить visual studies. Так, дифракция, в отличие от геометрической оптики, не является основанием репрезентации и не характеризует перенос чего-либо куда-то еще в более или менее искаженной форме. Если отражением подразумевается гомология и проведение аналогий между отдельными предметами («оригинала» и его отражения), то дифракция оперирует различием. В плане физических теорий, паттерн дифракции в зазоре между светом и темнотой возникает благодаря наложению световых волн, идущих от краев разрезающего их препятствия. В определенном смысле дифракция контринтуитивна, так как, опять-таки в отличии от классических (картезианских) моделей, учит не доверять видению: эффекты дифракции связаны с неопределенностью границ между предметами. Модель дифракции, как пригодная для производства разных типов знаний не предполагает, что границ нет или они (на постмодернистский манер) размываются – это было бы слишком просто, пишет Барад. На что же следует обратить внимание? На то, что между разными цветами, например, или между светом и темнотой, как утверждают физики, есть различные окаймления, но нет ничего определенного, нет обрамляющей предметы линии, ее утверждает только наша психология[11]. Дифракция не описывает процессы с некоторой дистанции, она скорее фактически «изнутри» производит паттерны, которые отмечают различия соотносимых параметров отдельных волн в их интерференции. Соответственно, дифракция соотносится с комбинацией возмущений. Так как дифракция не внешний процесс, она не отражает, но измеряет, и является поэтому «просто аппаратом или материальной конфигурацией, которую вызывает наложение волн». То есть через дифракцию непосредственно артикулируется сама материя, когда она активно действует и производит различия. А именно такой ее и представляет агентный реализм.

В так представляемой дифракции уже наличествуют (в терминологии Барад, сцепле-

[9] Butler, J. (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge. 8.

[10] Haraway D (1992) The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate /d Others. *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, New York: Routledge. 229.

[11] Feynman, R. P., Leighton, R. B., and Sands, M. (1964). *The Feynman Lectures on Physics*. Vols. r-3 . Reading, Mass.: Addison-Wesley. 36.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

ны[12]) как минимум измерение, различие, наложение, паттерны, неопределенность границ, аппарат. Это не означает, что «фрагменты» материи связываются, смешиваются, переплетаются или находятся в иной «сложностной» ситуации. Барад хотела бы видеть в дифракции реконфигурацию причинности, материальности, динамики и топологии, которая благодаря такой модели производится. Причем представленная через квантовое описание волн модель дифракции подходит для любых масштабов, как микро-, так и макро-: так делается более понятным, как контуры человеческого тела конституируются физическим процессом, и как сами атомы, составляющие человеческое тело, «начинают иметь значение». Важно, однако, обратить внимание и на то, что это вовсе не означает, что образующееся значение – новое. Важно отметить это специфическое отношение к новому: методология, связанная с дифракцией, не отбрасывает старое в угоду новому, поскольку старое и новое «всегда уже нанизаны друг на друга». Если пояснить то же самое словами из другой работы Барад, перенастраивание оптики с геометрической на квантовую физическую может помочь заглянуть в ту темпоральность, которая производится «разрезом» (cut)[13].

Маркирующий разрез

Для целей статьи необходимо представить далее дискурсивное «сцепление» нескольких терминов, которые Барад использует именно в целокупности этого сцепления. К уже появившимся терминам «измерение», «аппарат» присоединяются «маркировка», «исключение» и «агентный разрез» (agential cut, такой перевод предлагает А.Митрофанова[14]). Далее приведем примеры, которыми Барад демонстрирует конкретную работу такого сцепления, и в заключении вернемся к поставленным в начале статьи вопросам о более широком горизонте этой концепции.

Итак, и в этом вопросе отталкиваясь от размышлений Бора, Барад снова и снова пишет о природе измерений, что всякий конкретный измерительный прибор определяет одни параметры при обязательном исключении других. В контексте квантовой механики классическим примером являются описания волны и частицы, поскольку они изучаются как взаимоисключающие явления, а не как автономные физические объекты. Более того, измерение аппаратом не приписывается некому абстрактному автономному объекту (каким выступал наблюдатель либеральных, как пишет Барад, теорий прошлого), но связано с явлением, что подразумевает неотделимость объекта от измеряемого процес-

[12] В другом подходе, также связываемом с новым материализмом и принадлежащим Джейн Беннет, речь идет о более «тонких» материях, которые и изучаются другими средствами, в том числе через обращение к поэтическому дискурсу. Соответственно, получаемые (без обращения к физике) формы, которые также видятся космическими, включают не дифракцию, но вибрации, также при ощущении подвижности границ между «мной» и окружающей средой, что ведет к использованию категории «нетолько-человеческого» См.: Bennett, J (2010). Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham, North Carolina: Duke University Press.

[13] Ср.: Офиуры являют собой древнюю нанотехнологию, которая дышит и перестраивается (в зависимости от окружающей среды), собирая довольно странную (queer) темпоральность, *идущую из прошлого и будущего* Barad, K. Invertebrate visions: diffractions of the brittlestar // Multispecies salon Ch.6. URL: https://www.multispecies-salon.org/ (дата обращения: 05.03.2021, курсив мой)

[14] См.: Митрофанова, А. «Киборганическая утопия» и онтология нового материализма // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2018. – Том 3 (3). – С. 18–36.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

са. Барад настаивает на том, что явления – не результат манипуляций, направляемых человеческими субъектами в лабораториях, они суть дифференциальные паттерны значения («паттерны дифракции»), произведенные сложными взаимодействиями множества материально-дискурсивных практик. Дело не столько в том, что понятия человеческого мышления находят воплощение в аппаратах, сколько в том, что аппараты являются дискурсивными практиками, где последние понимаются как специфические материальные перестроения, которые только и производят «объекты» и «субъекты».

Еще одно сцепление, о котором необходимо упомянуть, это связка пространственного разделения и неотделимости. Следуя идеям Бора о «квантовой целостности» и настаивая на преодолении классического разделения наблюдателя и наблюдаемого, Барад вынуждена объяснить, как тем не менее появляются отдельные агенты. Суммируя несколько определений, можно сказать, что измеряемый объект (выступающий причиной) посредством «агентного разреза» «высекает» измеряемую инстанцию (как следствие). Иными словами, аппараты запускают в явлениях агентные разрезы, производящие границы и свойства «сущностей» притом, что явления суть онтологические нераздельности агентно взаимодействующих компонентов. То есть, пространственность производится взаимодействием. Она определяется не только в терминах границ, но и в терминах исключений (помним, что измерение также определяет одни характеристики, исключая другие).

Видим, что в эту схему уже встраивается исключение. Исключения, говорит Барад, задают открытое пространство агентности. Это меняющиеся условия возможности изменяющихся возможностей, где изменение понимается не как последовательное изменение того, что было, или распутывание того, что будет, и не как какой-либо иной тип континуальной трансформации во времени, а повторяющиеся дифференциации значения пространства-времени (что Барад записывает как spacetimemattering). Агентность тогда не есть нечто присущее человеку или даже нечеловеческому в той или иной степени. Исследование агентности – это исследование перестроений материально-дискурсивных аппартов производства тел, включая проведение границ и исключения, отмеченные (marked) этими практиками.

Показательно, что в это сцепление уже встраивается маркировка (mark). С одной стороны, как будто дело обстоит не так, что некая ранее существовавшая сущность получает маркировку от отделенной от нее сущности, но скорее так, что специфическое материализующееся «следствие» идентифицирует наблюдаемые агентности как агентно отделимые от их «причины» («объекта») внутри явления[15]. С другой стороны, при выполнении эксперимента принципиально, что «определенные отметки, оставленные на телах», прочитываются наблюдателем-человеком[16]. Как и то, что воздействие передается через *повторное применение давления на тело*. Тело реагирует на силы, проявляющиеся в смещении материальных выравниваний, и изменяется потенциально, делаясь не только получателем, но и передатчиком или локальным источником сигнала или знаком, который проявляется через него. Примечательно, что с *этим* и связывается искомая Барад объективность: объективность состоит в принятии

[15] Barad, K. (2007) Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, London: Duke University Press. 176.

[16] Ibid. 189.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

ответственности за маркировки на телах, то есть специфические материализации в их дифференцирующем производстве значения.

Как именно функционирует риторически настойчиво представленные сцепления, можно посмотреть на примере беспозвоночного офиуры, донного морского животного, об исследованиях которого писал журнал Nature в 2001 году[17]. Руководитель проекта с большим энтузиазмом писала о том, что открытия, сделанные при изучении оптической системы этого типа иглокожих, говорят о выдающейся природной инженерии. «Мы можем воспроизводить такие системы, заимствуя у природы дизайн, который работает уже тысячи лет». Барад же полагает, что дело не в том, что органы зрения этих животных буквально воплощены (поскольку глаз в нашем понимании у них нет, а множество линз размещены прямо на поверхности тела), а в том, что это животное и есть глаза[18]. То есть их линзы не размещены на линии разделения познающего ума (или некой протокогнитивной структуры) и материальности окружающего мира. Это животное – визуализирующий аппарат, существующий на грани того, чтобы быть дифракционной решеткой. То есть офиура – это не просто материально воплощенное сцепление, изменяющееся во времени, оно существует, движением реагирует на изменения света, сбегает от хищников, то есть раз за разом меняет свою геометрию и свою топологию, перенастраивая свою оптику в процессе переструктурирования границ тела.

Оптическая система этого животного отлична от тех систем визуализации, которые, пишет Барад, исследования науки и культуры обычно представляют, отсылая к Платону, Декарту, Канту, Мерло-Понти или Фуко: все они используют медиацию, называя так язык, культуру, технологию или труд, и все удерживают природу на расстоянии. Барад переводит пример офиур внутрь рамки разрабатываемой ею теории и получает, что телесное устройство этого животного есть материальный агент того, что оно видит/знает, играет важнейшую роль в его практиках различения, его продолжающейся материализации. Разумность и материальность здесь не являются определенными качествами мира, но скорее переплетенными «агентными перформансами». Топологические захваты частиц окружающей среды внутрь и выставление частиц «себя» в окружающую среду – это биодинамика офиур. Так в «сцеплении» внешнего перестроения и внутреннего переструктурирования, действуя как аппарат, офиура и воплощает свои «знания» и производит «свои» следующие материализации.

На этом примере буквально видно, как это существо с «вплавленной» системой мельчайших линз видит, «мыслит» и движется одновременно, динамически отделяя «себя» от среды, фактически «собой» проводя эти границы. Другие примеры, о которых можно прочесть на страницах работ Барад, включают пепел сигар, сыгравший свою роль в важном эксперименте; внутренние органы вкупе с показывающей их современной аппаратурой, что задает режимы их чтения (например, трехмерные ультразвуковые исследования – это и символизация и практика сразу, и она указывает на необходимость навыка чтения соотношения поверхностей, от которого зависит тип назначае-

[17] См.: Aizenberg, J., Tkachenko, A., Weiner, S., Addadi, L. & Hendler, G. (2001) Calcitic microlenses as part of the photoreceptor system in brittlestars. *Nature*. 412, 819–822.

[18] Barad, K. Invertebrate visions: diffractions of the brittlestar. *Multispecies salon* Ch.6. URL: https://www.multispecies-salon.org/

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

мого лечения; и только биологических представлений об отдельно взятом теле тут не достаточно); пьезоэлектрические кристаллы.

Очевидно, можно найти в таком подходе множество преимуществ: прежде всего, обращает на себя внимание взаимодействие на всех уровнях (нет отдельных сущностей, есть взаимодействующие агенты, отделенность которых друг от друга ситуативна и взаимодействием же производится). Это действительно представляется актуальным сегодня, когда многие исследователи констатируют крайне низкую степень, если выразить это в терминах Барад, «межагентных интраакций» и крайне слабую вовлеченность, которые вообще ставят под вопрос возможность действия как такового[19] – а здесь взаимодействие и действующая агентность обозначены как свойство самой материи, что должно функционировать во всех сколь угодно сложных ее комбинациях, включая человеческие. Также важно признание активной роли техники в экспериментах, оперирование нефальсифицированными объектами (в отличие от квазиобъектов АСТ), широкий охват примеров и оригинальные интерпретации, заявляемую необходимость этики исследования, процессуальность и т.д.

Отсеченное

Привлекательность этого подхода оставляет, тем не менее, читателя с целыми группами вопросов, направленных к узловым моментам как внутри аргументации, так и следующим из нее. С одной стороны, если статья об офиурах предлагает не только рельефный пример конкретного сцепления, но и является дальнейшим шагом на пути освоения все новых и новых для агентного реализма К.Барад территорий, продвигаясь от физических и неорганических взаимодействий к живым системам, то чем именно результат такого описания, которое предлагает Барад, отличается от описаний, предлагавшихся, например, в кибернетике и теории систем? «Топологические захваты частиц окружающей среды», кажется, ничем не отличаются от принятого сегодня в рамках биологии описания процессов роста. Не говоря о том, что несимпатичные Барад теории систем, включая кибернетические, также характеризовали живые системы через избирательное взаимодействие с окружающей средой, в котором система поддерживает свою метастабильную целостность, причем особое внимание уделялось процессам, происходящим в мембранах. Эти последние принципиально не классифицировались как внешнее или внутреннее ввиду особой конфигурации этих «подвижных границ», этих сворачивающихся и выворачивающихся поверхностей[20]. Существенное отличие, видимо, заключается в том, что Барад лишает ценности эти системы как таковые, их целостность, перенося акцент на взаимодействие, неотделимость внутри «агентности, которая никогда не заканчивается». Это отличие ведет к не менее существенным следствиям, поскольку, подвешивая ответ на вопрос, кем или чем является это воплощенное офиурой сцепление, – оптическим аппара-

[19] См. по меньшей мере: Массуми, Б. Воображая виртуальное // Философский журнал | Philosophy Journal. – 2014. – Т. № 1(12). – С. 19–34; Berardi, F (Bifo) (2011) After the Future. Ed. Gary Genosko and Nicholas Thoburn. AK Press; Galloway, A. Asymmetry instead of extension (interviewed by Nina Sosna) Philosophy Journal. 2018. Т. 11. № 4. P. 75–79; Massumi, B. (2011) Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts. MIT Press.

[20] Что нашло отражение даже в визуальной теории, см.: Элкинс, Дж. Концепты кожи и мембран // Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. – Вильнюс: ЕГУ, 2010.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

том, животным, техническим устройством, – Барад и сам вопрос делает необязательным. Дело не просто в том, что в предлагаемой исследовательницей квантово-ориентированной системе координат достаточно, видимо, утверждения об «агентности» этого конкретного сцепления. Дело в том, что дисциплинарные наработки многих дисциплин также делаются необязательными: если нет хотя бы в какой-то степени стабильных «единиц», а есть только некая общая, впрочем, мало описанная, агентность в ее spacetimemattering, вырезанные (cut) из которой частные случаи только и подлежат изучению, то разговоры о развитии, об изменении во времени, об эволюции, о новом, которое не было бы очередной перекомбинацией материи, очередным произведенным «разрезом», делаются излишними. Достаточно перформативности, причем перформативности любых структур. Складываются ли эти перформативности во что-либо, некую историю, пусть историю планеты или среды, или ценность их конкретности делает нечто общее несущественным? Каков статус этого общего, этой «квантовой целостности», которая фактически всегда одна и та же, даже если провозглашается, что старое и новое в ней «всегда уже снизаны»?

С другой стороны, очевидно, что несмотря на заявленную универсальность метода, примеров из области социального совсем немного. Барад как будто осознает эту проблемную зону и пишет, что раздаются вопросы о том, «релевантно ли существование квантовых явлений размышлениям о природе человеческого опыта, который имеет место на макроуровне»[21], и отмечает, что к таким вопросам следует относиться с подозрительностью по нескольким причинам. Во-первых, понятие макромира не подтверждается ни теоретически, ни экспериментально. Квантовая физика описывает объекты всех масштабов, ибо в настоящий момент это фундаментальная объяснительная теория. Во-вторых, нет эмпирических свидетельств несовпадения онтологий для разного масштаба и находится все больше подтверждений неразделения макромира, следующего законам Ньютона, и микромира, существующего по законам квантовой теории. Как говорит современный австрийский физик А. Цайлингер, «однажды мы продемонстрируем, что квантовая неопределенность релевантна также и для макроскопических объектов. Это только вопрос развития технологии. Нет достаточных оснований для невозможности наблюдать квантовый эксперимент для амебы или очень маленькой бактерии»[22].

Показательно, что такое пояснение очевидным образом встраивает новый материал в уже заданную рамку, основанную на квантовой теории. Возможно, еще рано задаваться вопросом о том, как в эту рамку встроится не только маленькая бактерия, но и такая огромная и сложная структура, как человек. И тем не менее все же кажется важным наметить путь к определению того, как развернутая Барад арматура может быть перенесена на «гуманитарную» материю, если уж метод заявлен как универсальный, пригодный для изучения каких угодно размерностей.

Тогда обратят на себя внимание такие моменты сцепления, как исключение, сопровождающее измерение, и оставление меток,

[21] Barad, K. Invertebrate visions: diffractions of the brittlestar. *Multispecies salon.* Ch.6. URL: https://www.multispecies-salon.org/

[22] См.: Zeilenger, A. (2012) Dance of the Photons: From Einstein to Quantum Teleportation. New York: Farrar, Straus and Giroux. P. 44, 249.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

обозначающее агентный разрез. В самом общем плане, не говоря уже о возможностях переноса на «социальную материю», сложно непротиворечиво и «объективно» представить себе неотделимость (частей) агентности при необходимости «агентного разреза». Меняется ли что-то во взглядах Барад, если с течением времени, после выхода книги об «универсуме на полпути», она добавляет такие фразы как «то, что «по ту сторону» разреза, от нас не отделено. Дифференциация подразумевает не иное\отделение, а установление связей и обязательств (commitments)»[23]. Не только отсечение, но и установление связей, но каким именно образом? Далее, кто такие эти «мы», находящиеся с изучаемой офиурой в одной (эко)системе, перестраивающие себя в зависимости от того, что находим у офиуры? Как именно происходит «агентный разрез» и кто его производит? Где-то Барад можно понять так, что разрез происходит как бы сам собой, как при образовании паттерна дифракции, то есть при интерференции волн (в общем, их взаимодействии), где-то она пишет, что разрез производит аппарат, в процессе измерения производя нечто вроде выборки, «отрезая» то, на что не настроены его параметры, читая же статью об офиурах, можно предположить, что сама офиура может такой разрез произвести «внутри» «себя», отсекая одну из своих «рук» в качестве отвлекающего маневра для хищника и раздваиваясь на две «агентности», но, увы, неравноценные, ибо одна из них неизбежно жертва и ее spacetimemattaring сочтен и короток.

Далее вопросы только множатся. Что значат эти измерительные практики исключения и тем более маркировки на телах, которые, служа залогом объективности, образуются путем повторяющегося воздействия на эти самые тела? Страница за страницей критикуемый за неправоту М. Фуко годами прилагал усилия, чтобы предъявить эти практики исключения – да, только человеческих тел, – но чтобы межчеловеческое взаимодействие могло быть более полным. Соответственно, его последователи исходят из того, что сингулярности *непредставимы* и *нефиксируемы*. Если предлагаемый Барад метод формулируется для всех размерностей, как может работать исключение на человеческом уровне? Разве не драма для тела переносить «смещение материальных выравниваний», влекущее за собой «потенциальное изменение», ведь оно неизбежно вызовет деформацию этого тела? А агентный разрез, который предвещают метки, оставляемые на телах? Как избегать того, чтобы в этих действиях прочитывалось только чистое насилие? Оно буквально сквозит в целом ряде цитат, если экстраполировать их за рамки физики. Например, «экспериментирование с той или иной сущностью не обязывает вас поверить в ее существование. Требуется только манипулирование сущностью ради экспериментирования с чем-то еще»[24]. Как тогда исключение и «вырезывания», буквально прорезываемые на измеряемых телах, способны создавать «условия для открытого будущего»? Что это за будущее, зияющее, как открытая рана?

Утверждая хотя бы на уровне риторики необходимость commitment и ответственности за маркировки на телах, призывая не к биомиметическому изготовлению «объектов» на ос-

[23] Barad, K. Invertebrate visions: diffractions of the brittlestar. *Multispecies salon.* Ch.6. URL: https://www.multispecies-salon.org/

[24] Barad, K. (2007) Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, London: Duke University Press.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

новании подсмотренных у живых существ способов организации (например, линз офиуры), но к осознанию своей встроенности в процессы изучения, которые, вероятно, тоже следует определять как процессы взаимодействия, задавая, наконец, вопрос, «для кого» значимы все изучаемые spacetimemattering, разве не выходит Барад и сама, даже если бессознательно, за рамки физической теории, которая, при всем желании рассматривать ее иначе, в этих описаниях остается механикой?

Еще раз подчеркнем, что у нас нет стремления настоять на символических структурах в противовес биологическим или многократно ловить эту материалистическую, принципиально несимволическую теорию на обилии метафор, которые грозят перевести ее в опасный регистр фабуляций. Мы лишь хотели бы подчеркнуть, что даже логические затруднения в связках между терминами этой теории, не говоря уже о возможностях перенесения их на человеческий вид, существенно снижают ее привлекательность.

Список литературы

Вирно, П. Грамматика множества. К анализу форм современной жизни. – Москва: Ad Marginem, 2013.

Сосна, Н. Непомерный космизм. Действие по Антонио Негри // История философии / History of Philosophy. – 2019. – Т. 24. – № 2. – С. 104–113. DOI: https://doi.org/10.21146/2074-5869-2019-24-2-104-113

Сосна, Н. «Техники видения» после наблюдателя // Международый журнал исследований культуры. – 2018. – № 2(31). – С. 240–250.

Stengers, I. (2011) Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts**.** Trans. by M. Chase, forward by B. Latour. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

Haraway, D (1992) The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. In Cultural Studies, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, New York: Routledge, 295–337.

Barad, K. (2007) Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, London: Duke University Press.

Butler J. (1993) Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge.

Feynman, R. P., Leighton, R. B., and Sands, M.. The Feynman Lectures on Physics. Vol. 3 Reading, Mass .: Addison-Wesley.

Bennett, J (2010). Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Barad, K. Invertebrate visions: diffractions of the brittlestar // Multispecies salon Ch.6. URL: https://www.multispecies-salon.org/ (дата обращения: 05.03.2021).

Митрофанова, А. «Киборганическая утопия» и онтология нового материализма // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2018. – Том 3(3).

Aizenberg, J., Tkachenko, A., Weiner, S., Addadi, L. & Hendler, G. Calcitic microlenses as part of the photoreceptor system in brittlestars. – Nature – 2001 – P. 819–822.

Массуми, Б. Воображая виртуальное // Философский журнал | Philosophy Journal. – 2014. – Т. № 1(12). – С. 19–34.

Berardi F (Bifo) (2011) After the Future. Ed. Gary Genosko and Nicholas Thoburn. AK Press.

Galloway A Asymmetry instead of extension (interviewed by Nina Sosna) // Философский журнал | Philosophy Journal. – 2018. – Т. 11. – № 4. – С. 75–79. DOI: https://doi.org/10.21146/2072-0726-2018-11-4-75-79

Massumi, B. (2011) Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts. MIT Press.

Элкинс, Дж. Концепты кожи и мембран // Элкинс, Дж. Исследуя визуальный мир. – Вильнюс: ЕГУ, 2010.

Zeilenger, A. (2012) Dance of the Photons: From Einstein to Quantum Teleportation. New York: Farrar, Straus and Giroux.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Nina N. SOSNA

Institute of Philosophy, Russian Academy of Science
12/1 Goncharnaya Str., Moscow, Russian Federation, 109240
PhD, Senior Research Fellow
ORCID 0000-0002-6881-0400
E-mail: phljrnl@yandex.ru

EXCLUDED AGENCY. ON THE (IN)TRANSFERABILITY OF SOME NATURAL SCIENCE MODELS INTO SOCIAL SCIENCES

In the context of the growing tendency to structure the humanities in a new way by borrowing particular terminology and argumentation of the natural sciences (i.c. information technology, molecular biology, elementary physics), the author turns to the potential of translatability between different disciplines, this time analyzing the method of K. Barad. Despite its origin in quantum mechanics, the method of agent realism is claimed to be universal, suitable for any scale and matter, calling into question the boundaries between social practices (discourse, politics) and experiments in science as such. Accordingly, using a complex of such established terms as quantum entanglement, measurement, apparatus, diffraction, as well as the inventive ones, such as "agent cut", Barad proposes to obtain a system of description and at the same time of practical action that would allow not only to objectively describe what is happening around, but also to achieve "openness of the future". Reconstructing some often not obvious connectives within the discursive "entanglements" of Barad's texts, and also briefly dwelling on one of her new examples from the field of protozoa, the author proceeds to the characteristics of a possible social approach that would extrapolate Barad's marking and exclusion operations to other levels, from the non-human to the not-only-non-human (by analogy with the category of "not-only-human" by another researcher, also working within the framework of the new materialism, J. Bennett). Noting the undoubted attractiveness of the Barad theory, first of all, the emphasis on interaction at all levels, the author shows that many of these concepts, formulated in defiance of liberalism, contain quite authoritarian potential.

Key words: anthropology, Barad, discourse practice, entanglement, inhuman, mark, macro world, microword, model, scales, technics, transdisciplinarity.

References

Virno, P. (2004) *A grammar of the multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Translated from the Italian Isabella Bertoletti James Cascaito Andrea Casson Semiotext(e). (Russian Translation 2013)

Sosna, N. (2019) Unmeasurable cosmism. Action according to A.Negri. *History of philosophy*. V. 24. № 2. 104–113. (In Russian)

Sosna, N. (2018) Techniques of the observer» after the observer. *International journal of cultural research* 2018. № 2(31). 240–250. (In Russian).

Stengers, I. (2011) *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*. Trans. by M. Chase, forward by B. Latour. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

Haraway D (1992) The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate /d Others. *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, 295–337. New York: Routledge.

Barad, K. (2007) Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, London: Duke University Press.

Butler, J. (1993) Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Feynman, R. P., Leighton, R. B., and Sands, M. (1964). The Feynman Lectures on Physics. Vols. r-3. Reading, Mass.: Addison-Wesley.

Bennett, J (2010). Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham, North Carolina: Duke University Press

Barad, K. Invertebrate visions: diffractions of the brittlestar. *Multispecies salon* Ch.6. URL: https://www.multispecies-salon.org/

Mitrofanova, A. (2018) «Cyborg utopia» and the ontology of new materialism. *Practices and interpretations*. V 3 (3) (In Russian)

Aizenberg, J., Tkachenko, A., Weiner, S., Addadi, L. & Hendler, G. (2001) Calcitic microlenses as part of the photoreceptor system in brittlestars. *Nature* 412, 819–822.

Massumi, B. (2002) Parables for the virtual. Duke University Press. (Russian Translation 2011).

Berardi, F (Bifo) (2011) After the Future. Ed. Gary Genosko and Nicholas Thoburn. AK Press.

Galloway, A. (2018) Asymmetry instead of extension (interviewed by Nina Sosna). *Philosophy Journal*. 2018. 11. № 4. 75–79. DOI: https://doi.org/10.21146/2072-0726-2018-11-4-75-79

Massumi, B. (2011) *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. MIT Press.

Elkins, J. (2010) Notions of skin and membrane. Elkins, J. *Studimg the visual world.* Vilnius: European State University (In Russian).

Zeilenger, A. (2012) *Dance of the Photons: From Einstein to Quantum Teleportation*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

 DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_91

Карина Георгиевна АНТОНЯН

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48
Институт философии человека, кафедра теории и истории культуры
Доцент, кандидат культурологии
ORCID: 0000-0001-9877-7624
E-mail: Tursa@list.ru

ПЕРФОРМАНС ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье критически рассмотрен перформативный подход к исследованию культурных феноменов. Идентичность понимается не как нечто ставшее и субстанциональное, а в качестве исполнительской практики манифестации «я», как индивидуального, так и коллективного. Национальный, этнический, гендерный, возрастной и другие формы перформанса оказывается возможным зафиксировать и проанализировать на материале художественной культуры – фотографии, скульптуры, архитектуры. Эти три вида искусства сопровождают человека на протяжении его повседневной жизни, являются неотъемлемой частью культурного пространства. Фотография может выступать как обыденная практика селфи, в которой создается желаемый образ себя, разыгрывается своеобразный визуальный спектакль. Также фотография в художественной культуре используется как визуальное исследование и форма концептуализации опыта перформативного выстраивания идентичности. В фотографиях С. Шерман разыгрываются различные репрезентативные женские типажи, посредством которых зритель дополнительно считывает психологический и социокультурный фон. В «Проектах» Никки С. Ли зафиксированы сцены, в которых фотохудожница разыгрывает свойственный разнообразным субкультурам перформанс. В обоих случаях фотографии фиксируют не столько статичный образ, сколько какую-то ситуацию, которая либо остается «за кадром» (С. Шерман), либо разыгрывается прямо перед камерой (Никки С. Ли). Перформативная скульптура включает как интерактивные и кинетические элементы, так и провоцирует вокруг себя создание событийного пространства. Архитектура как искусство, сопровождающее человеческую жизнедеятельность, в принципе перформативна по своей сути. С формальной точки зрения здания и постройки с течением времени изменяются функционально и эстетически, как под действием природных сил, износа материала, так и благодаря преобразовательной деятельности человека. Архитекторы могут изначально создавать постройку, экспериментируя с пространством, символикой, дизайном, включая в эту игру те или иные аспекты культурной идентичности. Также с 2007 года появляется новое направление «performance architecture» (А. Швейдер), которое при проектировании ориентируется на человеческое тело и человеческую активность.

Ключевые слова: перформанс, перформативность, идентичность, перформанс идентичности, перформативный подход, перформативная архитектура, перформативная скульптура.

Перформативный поворот, начало которого маркируется открытиями в области лингвистики (открытие перформативных высказываний Дж. Остина) и социальных наук (работы И. Гофмана и школы социального интеракционизма), гендерными исследованиями (титульной в данной области может считаться концепция гендерной перфрмативно-

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

сти Д. Батлер), и, конечно, в художественной культуре (появление перформанса как самостоятельного вида искусства в 1960-х годах, а также появившиеся и получившие теоретическое обоснование различные практики взаимодействия), задал оптику изучения культуры в ее динамическом процессуальном аспекте. Перформативный подход к исследованию культуры от идеи содержания, ценности и значения переходит к процессу производства феноменов и явлений.

С точки зрения перформативного подхода фактически все культурные феномены можно описать как сценическое представление, постановку или исполнение, осуществляемые публично. Культурная идентичность также обнаруживается в различных перформативных проявлениях. Перформанс идентичности подразумевает представление себя, транслирование образа вовне, будь то физическая или виртуальная реальность в конкретных проявлениях, и включает в себя расовый / национальный / этнический перформанс, гендерный и, в целом, половозрастной перформанс, профессиональный перформанс – разыгрывание роли специалиста в какой-либо деятельности (например, разыгрывание образа матери/отца, мужа/жены, тусовщицы или «светской львицы», рукодельницы или «качка» из спортзала и т. д.) или реализация своей профессиональной идентичности, цифровой перформанс – позиционирование себя в виртуальном мире соцсетей и т. д. Все это то, что Р. Шехнер называет «performing in everyday life»[1], то есть перформанс, который разыгрывается, осознанно или нет, каждым в повседневной жизни. Представления сопровождаются совершением события, в котором можно принять участие в роли автора-актера, соавтора, либо наблюдателя. В стихотворении английского поэта XVII в. Роберта Геррика (R. Herrick) распятие Христа описано как подобного рода событие: «Подмостками Твоими станет Крест, / театр вокруг – на много тысяч мест, / и Ты его окинешь гордым взором, / как Росций, став трагическим актёром»[2] («The Crosse shall be Thy Stage; and Thou shalt there / The spacious field have for Thy Theater. / Thou art that Roscius, and that markt-out man, / That must this day act the Tragedian / To wonder and affrightment: Thou art He, / Whom all the flux of Nations comes to see…»). Но существуют безусловные отличия между жизненной сценой и театральной. Актер театра исполняет роль по написанному кем-то сценарию, примеряя на себя чужую идентичность в качестве личины. И актер, и зрители понимают, что происходит ситуация «как будто», что данная постановка – это притворство, и сам актер не является тем, кого он представляет. Когда речь идет о перформансе идентичности на «сцене жизни», то «актер» представляет себя и только себя, насколько бы сконструированным или неискренним ни был демонстрируемый образ.

На феномен «исполнения себя» на «сцене жизни» обратил внимание еще в 1960-х годах И. Гофман. Исследуя драматургические составляющие такой житейской постановки (сценическая режиссура, сценическая игра, антураж) перед другими в контексте социальной интеракции[3], И. Гофман раскрывает механизмы

[1] Schechner, R. (2013) *Performance Studies: An Introduction* (*3rd ed.*) / ed. Sara Brady. NY: Routledge, 206.

[2] Геррик, Р. Великая Пятница: Трагический Царь, или Христос, восходящий на его крест / пер. с англ. В. М. Корман. URL: http://zhurnal.lib.ru/k/korman_w_m/509robertherrick.shtml

[3] Гофман, И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ, и вступ. статья А. Д. Ковалева. – М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. – С. 147.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

управления впечатлением и стратегии преподнесения себя на публике. То, какой образ идентичности произведен, принят и закреплен в процессе взаимодействия, и становится наиболее подлинным «я», поскольку он легитимирован сообществом. Он становится закрепленной за индивидом маской. В процессе реализации роли используются дополнительные средства выразительности, то, что И. Гофман называет «передним планом исполнения» – декорации и реквизит, включая других людей, усиливающие специфику исполнителя. А также «личный передний план» – пол, возраст, одежда, знаки отличия и т. д.[4] Поскольку в социуме уже выработаны приемлемые и допустимые формы типизированных идентификационных моделей (образцов поведения, внешней атрибутики, речи), то индивиду остается только выбрать из предоставленного «каталога» нужную и реализовывать свой публичный перформанс по предложенным схемам.

Поскольку любое представление разыгрывается перед зрителями, для зрителей и с вовлечением зрителей в свой персональный перформанс, большую роль играет категория взгляда. Взгляд не только порождает перформанс идентичности, но и вполне может оказаться тем, что его запускает. Так, Н. Мирзоев, ссылаясь на критика колониализма Ф. Фанона, пишет о «колонизирующей силе взгляда»[5], когда внешний наблюдатель выделяет другого как представителя той или иной расы (национальности, этноса) и заставляет встать на позицию внешнего наблюдателя по отношению к себе, воспринять себя силой чужого взгляда и осознать свою идентичность как идентичность расовую (национальную, этническую). Постколониальные исследования активизируют представления о расе, нации, народе как поле условностей, не имеющих и не могущих иметь зафиксированных границ значений. Гомогенная национальная культура – символическая конструкция («воображаемое сообщество»), которая, однако, на повседневном уровне межличностной коммуникации улавливается и устанавливается более-менее артикулировано (например, можно вспомнить советские анекдоты про чукчу). Внешность, язык и акцент, способ поведения, соблюдение традиций, наконец, фамилия и имя, свойственные той или иной нации – все это является сигналами культурной идентичности.

Исполнение социокультурных гендерных ритуалов – еще одна область социально нормированных проявлений, закрепленных за тем или иным полом. Усвоение должного и недолжного сопровождается присвоением определенной гендерной идентичности и правилами ее телесного проигрывания (регламентируемые интонации и модуляции голоса, движения и позы, манеры держаться и т.д.). Перформативная теория идентичности (performative theory of identity) Д. Батлер ставит под сомнение те социальные установки, которые формируют и задают общепринятые правила исполнения своего гендера. Тем более, что воспроизводство культурных гендерных норм, которые существуют в виде своеобразных «идеальных типов», характерных для той или иной эпохи или конкретной культуры, периодически дает сбой[6]. «Вливание» своей идентичности в уже заранее известные и заготовленные каноны гендера ведет к экономии жизненных ресурсов, поскольку как отмечает Д. Батлер «…те, кто проживают свой

[4] Там же. С. 51–56.
[5] Мирзоев, Н. Как смотреть на мир. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – С. 69.
[6] Батлер, Д. Заметки к перформативной теории собрания. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – С. 35–36.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

гендер непонятным для других способами, подвергаются повышенному риску преследования, патологизации или насилия»[7].

Политики культурной идентичности становятся объектом анализа и интереса для художественной рефлексии. Синди Шерман в 1970–80-е годы в своих фотоработах, в которых она примеряет на себя множество разных образов, выявляет те типические черты, которые позволяют идентифицировать тот или иной ее персонаж, определить его место в социокультурной иерархии. Главная ее работа «Кадры из неизвестных фильмов» 1977–80 гг. отсылает к образам голливудского кинематографа 1950-х годов. Эти «кадры», хотя и не повторяют какие-то известные киноработы напрямую, а, скорее угадываются по общему характеру изображения, намекают на что-то уже виденное, в связи с чем Е. Андреева отмечает: «Ведь если героини Шерман производят впечатление дежавю, когда-то виденного, это возможно только потому, что наш мнимо личный опыт на самом деле стереотипичен, его определяют одинаковые образы. И реклама, и кинофильмы показывают нам искусственную реальность или иллюзию…»[8]. Исследования, связанные с работами С. Шерман включают и феминистскую критику «мужского взгляда», задающего желаемые и востребованные женские образы, и критику суггестивного воздействия массового кинематографа и рекламы, диктующих и навязывающих гендерные стандарты и т. д. Героини С. Шерман находятся в состоянии перформативного высказывания, проигрывают и проживают себя напоказ. В них явлен «фасад», который умалчивает о том, что находится за пределами кадра. Примерно так же, как это происходит и в повседневном перформансе, где «личный передний план» зачастую выбирается из уже имеющегося набора, задающего фасад исполнения своей социокультурной идентичности.

Интерес к перформативной природе своей субъектности продолжается в фотографии и дальше. Расовая, национальная и этническая идентичность предстают как нечто изменчивое и неоднозначное, игра усложняется по мере вхождения персонажа во все более переплетающуюся сеть современных социокультурных взаимоотношений. Так, фотоработы кореянки Никки С. Ли (Nikki S. Lee) исследуют перетекание и нестабильную природу этнической национальной идентичности. Репрезентационные образы фотохудожницы являются документальными свидетельствами публичных перформативных выступлений[9]. Никки С. Ли (Projects, 2001) наблюдает за поведением, стилем одежды, техниками тела представителей разных культурных сообществ и этнических групп, моделируя далее свою внешность сообразуясь с полученным опытом. Запечатлевая себя в разных обличьях и ситуациях, она примеряет ту или иную социокультурную «одежду». Используемые ею субкультурные особенности касаются не только внешнего образа, но и манеры держаться среди аутентичных представителей, что может грозить разоблачением, если игра окажется фальшивой. В «Projects» Никки С. Ли ставятся вопросы, касающиеся идентичности и форм социального поведения. Осознанно ли мы выбираем наши социальные группы? Как нас идентифицируют другие люди? Возможно ли перемещение между субкультурами? Никки С.

[7] Там же. С. 39.
[8] Андреева, Е. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – С. 335.
[9] Dalton, J. Look at me: self-portrait photography after Cindy Sherman. *PAJ: a Journal of Performance and Art*. – 2000. – Т. 22. – №. 3, 49.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Ли говорит: «По сути сама жизнь – это спектакль. Когда мы меняем одежду, чтобы изменить нашу внешность, реальным действием является трансформация нашего способа выражения – внешнего выражения нашей психики»[10]. Другая точка зрения на работы Никки С. Ли заключается в том, что она не столько связывает свою стратегию создания образов с культурой, сколько с социальными ролями, то есть это создание персонажей, курсирующих и коммуницирующих именно в социальной среде. То есть, доверие к создаваемой идентичности заключено не во внешних атрибутах (макияж, одежда и т. д.), поскольку такое поверхностное копирование чревато пародийностью и карнавализацией (неудивительно, что ее работы в последние годы оцениваются весьма неоднозначно с точки зрения проблем культурной апроприации[11]). Никки С. Ли, создавая свои «Проекты» (Projects) помещает себя в контекст определенной ситуации, например, в контекст хип-хоп культуры, сообщество скейтбордистов, панков из Ист-Виллидж, танцовщиц откровенных танцев из Коннектикута, спокойного размеренного пригорода и добропорядочных дам его населяющих. В ее фотографиях идентичность определяется посредством соотнесения самой фотохудожницы с окружающими, среди которых она буквально проживает эти разные жизненные сценарии, поскольку фотография демонстрирует, что группа принимает ее в качестве «своей»[12]. Фотоработы провоцируют вопросы о границе, которая пролегает между маскарадом, который осознается таковым, и подлинностью, когда правила становятся частью персональной субъектности, о пределах и возможностях ассимилировать под изначально чуждую субкультуру. Характер работ Никки С. Ли противоречив, фактически она создает и закрепляет стереотипные упрощенные модели групповой идентичности, объективизируя персонажей своей фотокамерой, лишая внутренней динамики.

Визуальная парадигма выстраивает представление о человеке сквозь призму образов, что особенно характерно для современной эпохи. Новые медиа встраиваются в реальность, заполняя ее репрезентациями. Фотография в целом как вид искусства или повседневная практика имеет дело с конструированием идентичностей, будь то субъективность фотографа в его взгляде на мир, опосредованном фотоаппаратом, съемка других или селфи. Как пишет Н. Мирзоев: «Каждое селфи – это перформанс, где мы играем роль человека, которым хотели бы казаться»[13]. Особенность селфи в том, что ими стремятся поделиться. Эта та версия себя, которая прошла цензуру и которая, следовательно, отражает то, как видит себя сам портретируемый. Помимо фотографии исполнение идентичности проявляет себя и не в столь прозрачных культурных явлениях. Так, статья о себе в Википедии, написанная, либо отредактированная самим персонажем, является фактически текстовым аналогом селфи. Хотя сам ресурс против создания автобиографий, тем не

[10] Lee, Nikki S. Projects / About the photographer. Museum of Contemporary Photography at Columbia College Chicago. URL: https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Lee,+Nikki+S.&record=1

[11] Kim E.S. Nikki S. Lee's "Projects" – And the Ongoing Circulation of Blackface, Brownface in "Art". URL: https://contemptorary.org/nikki-s-lees-projects-and-the-ongoing-circulation-of-blackface-brownface-in-art

[12] Christian, T.-M. L. Mis-taken identities: The photographic conceptualization of identity in Nikki S. Lee's "Projects" (1997–2001): дис. The University of North Carolina at Chapel Hill, 2007, 8–9.

[13] Мирзоев, Н. Как смотреть на мир. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – С. 71.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

менее, изыскать возможность повлиять на свой информационный портрет не представляет неразрешимой задачи. Что позволяет такой (авто)биографической статье выступать визитной карточкой, транслирующей желаемый имидж.

Культурное пространство большого города с неизбежностью реализуется как сцена, на которой осуществляются различные постановки. «Антропоцентризм» городской среды, заключающийся в том, что она формируется «…в соответствии и с потребностями человека как биологического, социального, культурного существа»[14], задает модусы включения любого в практики взаимодействия. В городе, ориентированном на туризм, распространены развлечения перформативного толка, как, например, «живые статуи», интерактивные и кинетические скульптуры и т.д. Скульптура сама по себе может создавать вокруг себя перформативное пространство, провоцировать зрителя на соучастие. Так, мемориальные скульптурные группы включают механизмы живой памяти, отсылая к актуальной и неизжитой коллективной травме. Такие скульптуры и мемориалы используют для проведения мероприятий, связанных с ритуальным воспоминанием о событиях, которые они символизируют, как, например, Пискаревское мемориальное кладбище в Санкт-Петербурге или историко-мемориальный комплекс «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом Кургане в Волгограде.

Интересен пример памятника вианбу, так называемым «женщинам для утешения» («женщины для утех», «комфортные женщины»[15]), используемых в военных публичных домах, или «станциях утешения» во то время, когда Корея была колонией Японии в 1910–1945 гг. Памятник был установлен в Сеуле (Ю. Корея) в 2011 году. Он представляет собой сидящую девушку, рядом с которой можно присесть рядом на свободное место на скамейке, поскольку памятник помещен не на постамент, а находится на уровне тротуара. То есть, изначально памятник сделан таким образом, что включает в свое пространство зрителей, приглашает их к со-участию. Памятник расположен не в нейтральном месте, а напротив посольства Японии в Сеуле. Каждую среду, начиная с 1992 года, скульптура собирает около себя оставшихся в живых жертв этого сексуального рабства, активистов восстановления справедливости и просто сочувствующих[16]. Статуя глубоко символична и организует вокруг себя перформативное пространство воплощения корейской национальной идентичности. Основной нерв акций, проводимых вокруг памятника, включает в себя и продолжающееся подспудное противоборство с Японией, и утверждение своего прошлого как формирующего единство нации перед лицом признанной и непризнанной частей истории взаимоотношений двух стран. Художественные особенности памятника не столь важны, он существует именно как процессуальная скульптура – сидящую девушку одевают во время морозов, перед ней преклоняют колени, ее обнимают и т. д. Кроме того, скульптурные образы вианбу появляются в других городах, и не только Южной Кореи, а также вианбу используют в виде пластиковых моделей в обще-

[14] Лобанова, Ю. В. Образ города в искусстве: психологический и историко-культурный аспекты // Вестник психофизиологии. – 2014. – № 3. – С. 90.

[15] Oh, B. (2020). Legacies of «Comfort Women». In P. Min, T. Chung & S. Yim (Ed.), *The Transnational Redress Movement for the Victims of Japanese Military Sexual Slavery: The transnational redress movement for the victims*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 203–214.

[16] Рождественская, Е. Ю. Перформативная память и памятник вианбу в Южной Корее // Интеракция. Интервью. Интерпретация. – 2018. – Том 10. – № 15. – С. 92.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

ственном транспорте (т.е. скульптура начинает передвигаться по городу, создавая фактически полноценный перформанс)[17]. Таким образом, неразрешенный до сих пор межнациональный конфликт между Кореей и Японией, нашедший свое конкретное воплощение в феномене виан-бу, требует не статичных мест памяти, а аффективных перформативных проявлений, позволяющих нации почувствовать свою идентичность в момент осуществления и приобщения к общему эмоциональному событию.

Перформативность – неотъемлемая черта архитектуры, утверждает теоретик архитектуры А. Перес-Гомес[18]. Рассмотрение ее в категориях визуальности умаляет ее истинную значимость. Использование дизайнерской оптики становится особенно заметно с эпохи Возрождения, когда архитектурные идеи в большой мере отождествляются с образами живописи. Истоки архитектуры еще с древнейших времен человеческой истории, тесно связаны с ритуалом как, например, сакральные места, организованные для отправления священных церемониалов. Архитектура выступает актором, формирующим подобные событийные пространства – религиозные, политические, ремесленные и т. п. – в которых разыгрываются различные человеческие ситуации.

С другой стороны, архитектура может использоваться в качестве объекта перформанса[19]: 1) видеомэппинг – транслирование цифровых 3D изображений на здание; 2) показательное разрушение и демонтаж зданий, обставленные как перформанс – например, взрыв недостроенной телебашни в Екатеринбурге в 2018 году или, вспоминая знаменитое скандальное высказывание авангардного композитора К. Штокхаузена на пресс-конференции 16 сентября 2001 года по поводу трагического события как «величайшем произведении искусства»[20], террористическая атака на башни Всемирного торгового центра в Нью-Йорке 11.09.2001.

Архитектура выступает и понимается и в качестве субъекта перформанса: 1) кинетическая архитектура – Башни Аль Бахар в Абу-Даби, имеющие кинетические фасадные элементы, реагирующие на внешние изменения времени суток и положение солнца, или жилой дом Ballet Mecanique (название отсылает к «Механическому балету» Ф. Леже), находящийся в Цюрихе (Швейцария), ставни окон которого могут раскрываться и закрываться нажатием кнопки, подобно цветку, превращаясь в балконы и солнечные жалюзи; 2) медиа-архитектура, включающая медиафасады и медиаэлементы – Башня ветров в Йокогаме (Япония), которая ночью превращается в интерактивный экран, реагирующий на окружающие звуки и ветер; 3) оптические иллюзии, например, использование граффити и стрит-арта на фасадах зданий; 4) визуальная дематериализация здания, которая достигается с помощью стекла и зеркал, побуждающая прохожих обратить внимание на объект – так, в сплошной зеркальной облицовке Фондохранилища музея Бойманса ван Бенингена в Роттердаме (Нидерланды) отражается динамика жизни, фасад

[17] Там же. С. 95.
[18] Perez-Gomez, A. (2012). Architecture, a Performing Art Two Analogical Reflections. *Arkitektur N*, published 25 May, 2012.
[19] Винницкий, М. В. Перформанс в архитектуре // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2021. – № 3 (50).
[20] «Huuuh!» Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg mit Karlheinz Stockhausen. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 19 (2001), № 91, 69–77. URL: https://silo.tips/download/huuuh-das-pressegesprch-am-16-september-2001-im-senatszimmer-des-hotel-atlantic

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

оживает, превращаясь в демонстрационный экран[21].

Свет – составляющая многих произведений искусства. Его задача – способствовать созданию разнообразных оптических эффектов. Дизайнерский прием перфорации помогает произвести такое световое действо, когда здание и его внутреннее наполнение как бы оживают[22]. Такой метод игры со светом известен достаточно давно. Например, окно-роза и витражи готического собора – те инструменты, при помощи которых посетитель получает необходимый духовный и эстетический опыт. В современной архитектуре прием перфорации использован при постройке Института арабского мира в Париже в 1987 году по проекту архитектора Жана Нувеля. Здание стало отражением восточно-европейской идентичности, южная стена которого отсылает к арабским орнаментам, а северная – к парижской действительности, повторяя изогнутую линию стоящего рядом дома.

Культура, технологии и пространство образуют сложную активную сеть связей, которые вплетаются в исторически сложившийся контекст городской среды, обновляя и переосмысляя ее. И сами здания, и их окружение изменяются во времени[23], постоянно находятся в процессе устаревания и преображения (естественные разрушения, достройка этажей и мансард, модернизация фасадов как властями, так и самими жителями и т. д.). Архитектура – вид искусства, который существует не в музеях и на выставочных площадках, а сопровождает человека на всем протяжении его жизнедеятельности. Исторические и культурные события, социальные отношения изменяют функционал и эстетику построек, зачастую полностью переосмысляя первоначальную идею, порой весьма радикально. Так, в советский период многие религиозные сооружения были приспособлены под хозяйственные нужды, а в Ленинграде немецкая лютеранская церковь Святых Петра и Павла, расположенная на Невском проспекте, трансформировалась в бассейн. Таким образом и само здание в перформативном режиме сменило свою идентичность с религиозной на светскую, и способствовало осуществлению сначала религиозных событий, а потом спортивных.

С 2007 года берет начало развитие самостоятельного направления «performance architecture». Термин был предложен независимо друг от друга двумя архитекторами – Педро Гадано (Pedro Gadahno) и Алексом Шведером (Alex Schweder). Performance architecture активно и органично включает человеческое тело в производство пространства и оперирует человеческим телом в качестве основного инструмента проектирования[24]. Как пишет А. Шведер, термин был придуман им, чтобы выдвинуть понимание архитектуры, подсказывающей жильцам оптимальные возможности своего использования, и предлагающей себя в качестве точки опоры, чтобы сформировать и реализовать свою идентичность[25].

[21] Винницкий, М. В. Перформанс в архитектуре // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2021. – № 3(50).

[22] Каракова, Т. В. Перформанс перфорации в дизайне среды и в архитектуре // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. – 2011. – № 1.

[23] Невлютов, М. Р. Перформативность архитектуры // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик: коллективная монография. – М.: БуксМАрт, 2020.

[24] Anastasiadi, K., Kylika, A. and Schweder, A. (2016). The Viral Institute of Performance Architecture. *Body, Space & Technology*, 15. URL: http://people.brunel.ac.uk/bst/vol15/kyvelianastasiadi/kyvelianastasiadi.pdf

[25] Schweder, A. (2018) *In Orbit* of *Dead Man Friend*. In *Performing Architectures: Projects, Practices, Peda-*

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Алекс Шведер создает перформативные инсталляции, с помощью которых исследует разные типы организации пространств и способы сотрудничества. Его проекты включают второго постоянного участника – коллегу Уорда Шелли, с которым они во время нахождения в течение нескольких дней в инсталляции вынуждены приспосабливаться к особенностям и ритмам друг друга. Возникает понимание здания как зримого воплощения человеческих отношений, где личностные перемены отражаются в дизайне и архитектуре и, наоборот, изменения зданий (экстерьера и интерьера) имеют межличностные последствия[26].

Среди известных работ А. Шведера «Stability» (2009) – конструкция, наподобие балансирующих качелей, где находятся два человека и, в зависимости от действий каждого, конструкция приходит в движение; дом «ReActor» (2016), который вращается и балансирует на одной колонне, движение дома зависят от перемещения людей внутри него и внешнего воздействия природных сил; In Orbit (2013) – конструкция, напоминающая колесо для грызунов с прикрепленными к нему предметами мебели, где два человека, находясь на противоположных концах колеса, соотнося друг с другом свою активность, сосуществуют, соблюдая равновесие и т. д.

Занимаясь разработкой дизайна квартир и работая архитектором, А. Шведер обозначает свой подход как перформативный. Архитектура и дизайн по сути являются репрезентациями «я», поэтому при планировании преобразований необходимо обсуждение и диалог с жителями, принятие во внимание уже сложившихся культурных практик. Важно то, как обитатели интерпретируют пространство своего проживания, как они используют архитектуру, чтобы воплотить свою идентичность.

Перформативный подход переориентирует представление о культуре как статичном наборе артефактов на осмысление ее как сети взаимодействий, следствием чего становится подвижность создаваемых художественной практикой объектов. Социальные и культурные явления рассматриваются как находящиеся в постоянных и непрерывных пространственно-временных отношениях друг с другом, в течение которых происходят их постоянные переозначивания и переоценки. Включенность при анализе культуры «человеческого фактора» позволяет рассматривать фактический любой феномен в процессуальном аспекте. Культурная идентичность, индивидуальная и коллективная, выстраивается как цепь перформансов. Отпечаток перформативной идентичности обнаруживает нестабильную природу культурных объектов, их включенность в процедуры самоопределения и самоидентификации. Национальные, гендерные, возрастные аспекты идентичности находят свое отражение в конкретных практиках повседневной жизни и произведениях художественной культуры, включая архитектуру и дизайн, фактически балансирующих между этими двумя мирами – повседневным и художественным.

Список литературы

Андреева, Е. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 512 с.

Батлер, Д. Заметки к перформативной теории собрания. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 248 с.

Винницкий, М. В. Перформанс в архитектуре // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. –

gogies. London: Methuen Drama. Retrieved November 10, 2021, 159.

[26] Schweder, A. (2015). «Never Built House». *Scroope Journal* 25, Cambridge UK.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

2021. – № 3(50). – С. 52–57. DOI 10.25628/UNIIP.2021.50.3.009.

Геррик, Р. Великая Пятница: Трагический Царь, или Христос, восходящий на его крест / пер. с англ. Корман В. М. URL: http://zhurnal.lib.ru/k/korman_w_m/509robertherrick.shtml (Дата обращения: 04.11.2021)

Гофман, И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ, и вступ. статья А. Д. Ковалева. – М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. – 304 с.

Каракова, Т. В. Перформанс перфорации в дизайне среды и в архитектуре // Вестника СГАСУ. Градостроительство и архитектура. – 2011. – № 1. – С. 41–43.

Лобанова, Ю. В. Образ города в искусстве: психологический и историко-культурный аспекты // Вестник психофизиологии. – 2014. – № 3. – С. 88–96.

Мирзоев, Н. Как смотреть на мир. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 344 с.

Рождественская, Е. Ю. Перформативная память и памятник вианбу в Южной Корее // Интеракция. Интервью. Интерпретация. – 2018. – Том 10. – № 15. – С. 91–101. DOI: https://doi.org/10.19181/inter.2018.15.6

Невлютов, М. Р. Перформативность архитектуры // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик: коллективная монография; Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств; автор-составитель и ответственный редактор Т. Г. Малинина. – М.: Букс-МАрт, 2020. – 498 с.

Anastasiadi, K., Kylika, A. and Schweder, A. (2016). The Viral Institute of Performance Architecture. *Body, Space & Technology*, 15. DOI: http://doi.org/10.16995/bst.23

Christian, T.-M. L. (2007). Mis-taken identities: The photographic conceptualization of identity in Nikki S. Lee's “Projects” (1997–2001): Master‘s thesis, University of North Carolina. URL: https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/fj236239t (Accessed 29.08. 2021)

Dalton, J., Lee, N. S., Goicolea, A., & Brown, D. H. (2000). Look at Me: Self-Portrait Photography after Cindy Sherman. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, *22*(3), 47–56. https://doi.org/10.2307/3247840

«Huuuh!» Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg mit Karlheinz Stockhausen, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 19 (2001), № 91, pp. 69–77. https://silo.tips/download/huuuh-das-pressegesprch-am-16-september-2001-im-senatszimmer-des-hotel-atlantic (Accessed 30.08.2021)

Kim, E. S. Nikki S. Lee’s «Projects» – And the Ongoing Circulation of Blackface, Brownface in «Art». URL: https://contemptorary.org/nikki-s-lees-projects-and-the-ongoing-circulation-of-blackface-brownface-in-art/ (Accessed 30.08.2021)

Lee, Nikki S. Projects / About the photographer // Museum of Contemporary Photography at Columbia College Chicago. URL: https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Lee,+Nikki+S.&record=1 (Accessed 30.08.2021)

Oh, B. (2020). Legacies of «Comfort Women». In P. Min, T. Chung & S. Yim (Ed.), *The Transnational Redress Movement for the Victims of Japanese Military Sexual Slavery: The transnational redress movement for the victims* (pp. 203-214). Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110643480-011

Perez-Gomez A. (2012). Architecture, a Performing Art Two Analogical Reflections. *Arkitektur N*, published 25 May, 2012. URL: https://architecturenorway.no/questions/histories/perez-gomez-performance/ (Accessed 29.08.2021)

Schweder, A. (2018) *In Orbit* of *Dead Man Friend*. In *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies* / Edited by A. Filmer & J. Rufford. London: Methuen Drama. Retrieved November 10, 2021, pp. 159–164. from http://dx.doi.org/10.5040/9781474248013

Schweder, A. (2015). «Never Built House». *Scroope Journal* 25, Cambridge UK. URL: http://www.alexschweder.com/wp-content/uploads/2017/04/Scroope_Schweder_Proof.pdf (Accessed 29.08.2021)

Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (*3rd ed.*) / ed. Sara Brady. NY: Routledge, 359 p.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Karina G. ANTONIAN

Herzen State Pedagogical University
48, Moyka Emb., St. Petersburg, Russian Federation, 191186
Associate Professor, PhD in Cultural Studies
ORCID: 0000-0001-9877-7624
E-mail: Tursa@list.ru

THE PERFORMANCE OF IDENTITY

The article explores the performative approach to the study of cultural phenomena. Identity is a performing practice of the manifestation of the "I", both individual and collective. National, ethnic, gender, age and other forms of performance are analyzed on the material of artistic culture - photography, sculpture, architecture. These three types of art accompany a person throughout his daily life, are an integral part of the cultural space. Photography can act as an everyday practice of selfies, in which the desired image of oneself is created, a kind of visual performance is played out. Photography in art culture is also a study and a form of conceptualization of the experience of performative identity building. Representative female types are played out in C. Sherman's photographs. The viewer simultaneously reads and understands the psychological and sociocultural background of these images. Nikki S. Lee's "Projects" feature scenes in which the photographer plays behaviors characteristic of various subcultures. In both cases, the photos capture not so much a static image, but some kind of situation that either remains "behind the scenes" (C. Sherman), or is played out right in front of the camera (Nikki S. Lee). Performative sculpture includes interactive and kinetic elements, or provokes the creation of an event space around itself. Architecture accompanies human activity therefore it is performative in its essence. Buildings and structures change functionally and aesthetically over time, both under the influence of natural forces and due to transformative human activity. Architects experiment with space, symbolism, design. When designing, they include different aspects of cultural identity in the idea of the building. Also since 2007, a new direction "performance architecture" (A. Schweder) has appeared, which takes into account the peculiarities of human communication and human physicality.

Key words: performance, performativity, identity, the performance of identity, performative approach, performative architecture, performative sculpture.

References

Andreeva, E. (2004). Vsyo i Nichto: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka. [Everything and nothing. Symbolic figures in art of the second half of the 20th century]. Izd-vo Ivana Limbaha. (In Russian).

Batler, D. (2018). Zametki k performativnoj teorii sobraniya. [Notes Toward a Performative Theory of Assembly]. Ad Marginem Press. (In Russian).

Vinnitskiy M. (2021). Performans v arhitekture. [Artistic performance in architecture], *Akademicheskij vestnik UralNIIproekt RAASN, 3 (50)*. 52–57. DOI: 10.25628/UNIIP.2021.50.3.009. (In Russian).

Herrick R. Velikaya Pyatnica: Tragicheskij Car', ili Hristos, voskhodyashchij na ego krest. [Good Friday: Rex Tragicus, or, Christ Going to His Cross] / translated by Korman V. M. URL: http://zhurnal.lib.ru/k/korman_w_m/509robertherrick.shtml (Accessed: 04.08.2021).

Goffman, E. (2000). Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoj zhizni. *[The Presentation* of *Self in Everyday Life]*. KANON-press-C, Kuchkovo pole. (In Russian).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Karakova T. V. (2011). Performans perforacii v dizajne sredy i v arhitekture. [Perforation performance in environment design and architecture], *Vestnik SGASU. Gradostroitel'stvo i arhitektura, 1,* 41–43. (In Russian).

Lobanova, IU. V. (2014). Obraz goroda v iskusstve: psihologicheskij i istoriko-kul'turnyj aspekty. [The image of the city in art: psychological and historical-cultural aspects], *Vestnik psihofiziologii, 3.* 88–96. (In Russian).

Mirzoeff, N. (2019). Kak smotret' na mir. [How to See the World]. Ad Marginem Press, Museum of Contemporary Art «Garage». (In Russian).

Rozhdestvenskaia, E. IU. (2018). Performativnaia pamiat' i pamiatnik vianbu v IUzhnoj Koree [Performative memory and the vianbu monument in South Korea], *Interakciia. Interv'iu. Interpretaciia, V. 10, 15.* 91–101. DOI: https://doi.org/10.19181/inter.2018.15.6 (In Russian).

Nevliutov, M. R. (2020). Performativnost' arhitektury. [The performativity of architecture] In Art Worlds of the 21st Century Ways of Integrating Architecture and Art Practices: collective monograph, BooksMArt.. URL: http://yarcenter.ru/articles/culture/urban/khudozhestvennye-miry-xxi-veka-puti-integratsii-arkhitektury-i-art-praktik/ (Accessed 29.08. 2021) (In Russian).

Anastasiadi, K., Kylika, A. and Schweder, A. (2016). The Viral Institute of Performance Architecture. *Body, Space & Technology*, 15. DOI: http://doi.org/10.16995/bst.23

Christian, T-M. L. (2007). *Mis-taken identities: The photographic conceptualization of identity in Nikki S. Lee's "Projects" (1997–2001)*: Master's thesis, University of North Carolina. URL: https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/fj236239t (Accessed 29.08. 2021).

Dalton, J., Lee, N. S., Goicolea, A., & Brown, D. H. (2000). Look at Me: Self-Portrait Photography after Cindy Sherman. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, *22*(3), 47–56. DOI: https://doi.org/10.2307/3247840

«Huuuh!» Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg mit Karlheinz Stockhausen, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 19 (2001), № 91, pp. 69–77. URL: https://silo.tips/download/huuuh-das-pressegesprch-am-16-september-2001-im-senatszimmer-des-hotel-atlantic (Accessed 30.08.2021).

Kim, E. S. (2016). Nikki S. Lee's «Projects» – And the Ongoing Circulation of Blackface, Brownface in «Art». URL: https://contemptorary.org/nikki-s-lees-projects-and-the-ongoing-circulation-of-blackface-brownface-in-art/ (Accessed 30.08.2021).

Lee, Nikki S. Projects / About the photographer // Museum of Contemporary Photography at Columbia College Chicago. URL: https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Lee,+Nikki+S.&record=1 (Accessed 30.08.2021).

Oh, B. (2020). Legacies of «Comfort Women». In P. Min, T. Chung & S. Yim (Ed.), *The Transnational Redress Movement for the Victims of Japanese Military Sexual Slavery: The transnational redress movement for the victims* / edited by Pyong Gap Min, Thomas Chung and Sejung Sage Yim. De Gruyter Oldenbourg, 203–214. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110643480-011

Perez-Gomez A. (2012). Architecture, a Performing Art Two Analogical Reflections. *Arkitektur N*, published 25 May, 2012. URL: https://architecturenorway.no/questions/histories/perez-gomez-performance/ (Accessed 29.08.2021).

Schweder, A. (2018) *In Orbit* of *Dead Man Friend*. In *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies* / edited by A. Filmer & J. Rufford. Methuen Drama. 159–164. DOI: http://dx.doi.org/10.5040/9781474248013

Schweder, A. (2015) Never Built House. *Scroope Journal* 25, Cambridge UK. URL: http://www.alexschweder.com/wp-content/uploads/2017/04/Scroope_Schweder_Proof.pdf (Accessed 29.08.2021).

Schechner, R. (2013) *Performance Studies: An Introduction* (*3rd ed.*), ed. Sara Brady. Routledge.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_103

Алина Владимировна ВЕНКОВА

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48
Институт философии человека, Кафедра теории и истории культуры
Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва
129301, Российская Федерация, г. Москва, ул. Космонавтов, 2
Ведущий научный сотрудник Центра фундаментальных исследований в сфере культуры
Доцент, кандидат культурологии
ORCID 0000-0002-3075-612X
E-mail: venkova@mail.ru

ФЕНОМЕН ИММЕРСИВНОСТИ В ЭСТЕТИКЕ АТМОСФЕР И ТЕОРИИ «ОПТИЧЕСКОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО»

В статье проводится критический анализ влияния эстетики атмосфер и теории оптического бессознательного на междисциплинарный статус исследований феномена иммерсивности, определяется место иммерсии в данной группе теоретических установок, раскрывается понятие иммерсии в эстетике атмосфер Г. Беме и теории «оптического бессознательного» Р. Краусс. Для рассмотрения первого подхода привлекаются тезисы феноменологической эстетики М. Мерло-Понти, для анализа второй концепции – отдельные положения психоанализа Ж. Лакана.

В тексте статьи показано, что обе теории закладывают основания для междисциплинарного исследования иммерсивности как части мультисенсорного поворота в культуре, который характеризуется в контексте этих подходов опорой на неопределенность, нелокализуемость и неартикулируемость атмосфер; рассмотрением атмосфер как средовых пространств; постановкой акцента на телесном характере взаимодействия человека и вещи внутри атмосферы; интерпретацией восприятия как телесного присутствия. Подчеркивается важность бессознательных ощущений, вызываемых атмосферами, утверждается приоритетность для «оптического бессознательного» невизуальной, неэмпирической, бессознательной силы рецепции.

В целом, обе концепции отражают наблюдающийся в современных гуманитарных исследованиях перенос акцента внимания с эмпирических, рационалистических предпосылок наблюдения субъектом видимого и слышимого мира на телесную погруженность когнитивного агента в этот процесс, что может быть описано как утверждение мультисенсорного режима восприятия в современной культуре.

Ключевые слова: иммерсия, атмосфера, оптическое бессознательное, аудиальное бессознательное, бесформенное.

При теоретическом осмыслении понятия иммерсии нельзя обойти вниманием концепции «производства атмосфер» и «оптического бессознательного», оказавшие существенное влияние на понимание описываемого явления.

Понятие «атмосфера» и широкий спектр явлений с ним связанных последовательно разрабатывает немецкий теоретик Гернот Беме. Беме обосновывает необходимость обновления теоретической базы эстетики в направлении усиления важности учета окружающей среды,

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

понятой через погружение в нее воспринимающего сознания и тела человека. Свой подход он называет «новой эстетикой» или «эстетикой атмосфер». Производство атмосфер – это то, чем должна заниматься практическая эстетика. Понятие атмосферы остается неопределенным. Автор сознательно оставляет многозначность в терминологии, поскольку данный подход противостоит рационалистическим, объективистским установкам. «Атмосферы остаются неопределенными прежде всего в отношении их онтологического положения. Нет окончательной уверенности, стоит ли относить их к объектам или к свойствам среды, из которых они исходят, или к субъектам, которые испытывают их на себе их воздействие. Мы также не уверены, где, располагаются, атмосферы. Они, словно туман, заполняют пространство определенным тоном ощущений»[1]. Атмосфера таким образом находится «между» различными действующими элементами процесса взаимодействия человека и мира и свою задачу новая эстетика в понимании Гернота Беме видит в том, чтобы изучать и сформировать посреднические механизмы, окружающие реципиента, помещенного в различные ситуации, где основную роль играют среды (атмосферы), а не коммуникативные целеполагания действия. Нелокализуемость и онтологическая неопределенность атмосфер являются частью задачи новой эстетики по снятию субъект-объектной модели мышления и взаимоотношения человека с миром.

В атмосферах особую роль играет их пространственный характер. Атмосферы лишены четких границ, у них отсутствует закрепленное местоположение, они рассеяны и не поддаются локализации. Зато они полны эмоциональной энергией, заряжены определенным чувственным настроем и обращены к телу человека[2]. Атмосфера словно «захватывает» всего человека[3].

Атмосферы могут улавливаться и удерживаться объектами и вещами. Эстетика атмосфер включает раздел, связанный с онтологией и феноменологией предмета. «Объект может улавливать атмосферы, которые сопровождают его словно своеобразный ореол»[4]. Работая с объектом, взаимодействуя с ним можно «извлечь» из него сопровождающую его атмосферу. Воздействие предмета на реципиента заключается в распространении на него влияния атмосферы. Беме ссылается на работы В. Беньямина и анализирует понятие ауры в связи со своей концепцией, но предлагает собственный термин для описания характера влияния объекта на окружение – «экстаз» вещи.

Экстаз вещи описывает способ, которым вещь выходит за пределы самой себя и распространяет влияние на реципиента[5]. «Ауру» вещи по В. Беньямину и ее «экстазы» по Г. Беме объединяет феноменологическое описание пространственного опыта человека, основанного на его теле. Экстаз вещи, как и ее аура, воспринимаются и проживаются прежде всего телесно. Телесный характер взаимодействия человека и вещи позволяет атмосфере разворачивать свою расширенное напряжение. При этом то, что воспринимается, – это атмосфера, – неопределенное и четко не локализуемое в пространстве чувство. Воспринимаемое мной – неопределенное, протяженное в пространстве качество чувства.

Беме следует феноменологической традиции описания опыта тела как пространствен-

[1] Böhme, G. (2017) *Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 22.

[2] Ibid. 29, 31.
[3] Ibid. 30.
[4] Ibid. 31.
[5] Ibid. 31, 32.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

ного, самоданного и самоосознанного состояния. Феноменология атмосфер тесно смыкается с энвайронментализмом, понятым не как экология отделенной от человека природы, а как совместное творение иммерсивных сред. Эмоциональное и чувственное начало играют здесь существенную роль.

Восприятие понимается Беме, прежде всего, как телесное присутствие в энвайронментальной обстановке, как проживание атмосферы среды. «Мы воспринимаем прежде всего не наши чувства, формы или объекты, (…), то, что мы воспринимаем прежде всего – это атмосферы»[6]. Атмосфера – это среда, общая для реципиента и воспринимаемого контекста. Учитывая важность разработки прежде всего теории восприятия, Беме называет свою новую эстетику «общей теорией восприятия»[7].

Атмосферы как нелокализуемые присутствия лежат в основе феноменологической интерпретации объекта и создаваемых им рецептивных механизмов Ж. Диди-Юберманом. Описание погружения реципиента в неопределенный, но экзистенциальный и чувственный контакт с произведением искусства открывает феноменологическое изменение иммерсивности.

Диди-Юберман начинает с обращения к критике визуального иллюзионизма, для чего обращается к понятию «специфических объектов». Термин используется скульптором Дональдом Джаддом для обозначения объекта, обладающего собственной «специфической пространственностью», заменяющей иллюзионистские, репрезентационистске и иконографические измерения традиционного визуального искусства, обращенного к глазу: «нужно создать трехмерный, пространственный объект, вырабатывающий свою собственную «специфическую» пространственность. Объект, способный преодолеть в таком качестве и иконографичность традиционной скульптуры, и закоренелый иллюзионизм живописи, даже модернистской. Согласно Джадду, нужно создать объект, не представляющий собой (и не репрезентирующий) ничего, кроме свойственной ему как объекту объемной характеристики, – например параллелепипед; объект, не изобретающий ни времени, ни пространства по ту сторону самого себя, устранить всякую деталировку и представить объекты, понятые как неделимые, нерасторжимые тотальности, «целостности без частей», объекты, характеризуемые в связи с этим как «несоотносительные»[8]. Такие объекты не содержат в себе «симптомов», лишены измерений репрезентации, они ничего не представляют кроме самих себя и в полной мере проявляют свои свойства в процессе рецепции.

В ситуации восприятия объект, как и в концепции Г. Беме, источает силу, организует пространство, создает атмосферу. Он словно бы указывает на переход от материального к нематериальному. Как и в случае с производством атмосфер, объект в минимализме по мнению Диди-Юбермана выступает как темпоральная единица. Развертывание пространства атмосферы происходит во времени. «*Парадокс* минималистских объектов: парадокс не только теоретический, но и почти сразу же, причем *визуально* замечаемый. Итак, с одной стороны, объекты привязаны, или склонны к формальной *специфичности*, к геометрической «буквальности», недвусмысленных объемов; с другой же стороны, они испытывают непреодолимое влечение к *присутствию*, достигаемому неминуемо двусмысленной игрой на собственных размерах

[6] Ibid. 48.
[7] Ibid. 47.
[8] Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – М.: Наука, 2001. – С. 31.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

или на расположении по отношению к зрителю»[9].

Возникающая здесь проблема присутствия является одной из центральных в осмыслении феномена иммерсивности. Присутствие как нерефлексивный акт рецепции также является свойством другого важного компонента иммерсивности – перформативности. Именно возникающий в минимализме эффект перформативности, критиковал в ключевом эссе «Искусство и предметность»[10] М. Фрид, усматривая в нем театральность. Скульптор-минималист Тони Смит утверждал, что думает о своих скульптурах как «неких присутствиях». Говоря об объекте «Die» он подчеркивал, что хочет создать не объект, не монумент, «но нечто вроде места»[11]. Место определяет присутствие, противостоит иконичности и требованиям репрезентации, но содержит в себе интенсивности, потоки, производит атмосферы, определяет аффекты и становления. Производство пространства становится процессуальным, содержащим в себе одновременно присутствие и дистанцию.

Следующим шагом на пути от объекта к атмосфере являются работы, где специфичность медиума преодолевается окончательно, например, такие как «Без названия. 1968–1969. Пар» Роберта Морриса: «Работа 1968–1969 годов становится радикализацией этой эвристики невозможной дистанции: это произведение без близости и дали, абсолютно неосязаемое и тем не менее обволакивающее все тело зрителя, повторяю: без близости и дали – а значит, без деталей и рамы; это всего-навсего производство пара»[12]. Феноменологическая очевидность присутствия в работах минималистов позволяет Диди-Юберману говорить об активности объекта, как сказал бы Гернот Беме об его «экстазах»: «это состояние опыта выявляет некую изначальную форму чувственной организации. В этом смысле мы можем сказать, что черный куб Тони Смита, как и распространение пара у Роберта Морриса, «смотрят» на нас из места, способного вернуть наше «видеть» в фундаментальные условия его собственной феноменологии»[13].

Интенсивность присутствия, производимая вещью, возвращает к пониманию ее ауратичности, пространственности, атмосферности: «Благодаря тревожной странности мы обладаем не только «секуляризированным», но и *метапсихологическим* определением ауры как «странного сплетения пространства и времени», как силы взгляда, желания и памяти вместе взятых, наконец, как силы дистанции»[14].

Атмосфера, распространяемая и творимая объектом, заставляет реципиента утрачивать привычные пространственно-временные координаты. Диди-Юберман называет это состояние «перед-внутри»: «Смотреть значит принимать во внимание то, что образ структурирован как перед-внутри: недоступный и навязывающий свою дистанцию, какой бы близкой она ни была, – ибо это дистанция отложенного контакта, невозможности соприкосновения»[15].

Это состояние считывается как вызывающее бессознательное беспокойство: «всякая интенсивная, всякая ауратическая форма дается как «странно тревожная» в той самой мере, в какой помещает нас визуально перед «возвра-

[9] Там же. С. 49.
[10] Fried, M. (1998) Art and Objecthood. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago; London: University of Chicago Press.
[11] Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – М.: Наука, 2001. – С. 110.
[12] Там же. С. 145.
[13] Там же. С. 147.
[14] Там же. С. 215.
[15] Там же. С. 230.

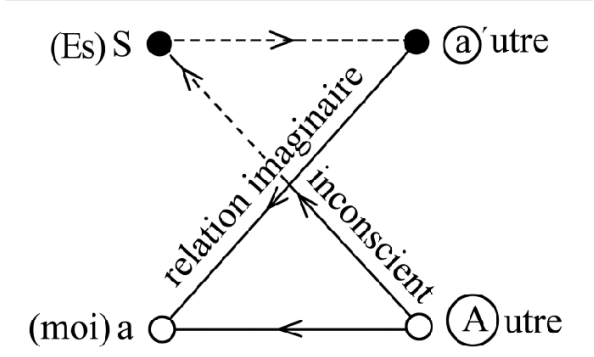
© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

щением чего-то вытесненного»[16] (…) «Вот почему место образа может быть постигнуто лишь сквозь призму двойного смысла слова *там*, то есть сквозь призму показательных диалектических опытов ауры или тревожной странности. Образы – визуальные вещи – всегда уже являются местами: они являются нам как парадоксы в действии, в которых пространственные координаты рвутся, открываются нам и, в конечном итоге, открываются в нас, чтобы открыть и тем самым впустить в себя нас»[17].

Бессознательные ощущения, вызываемые атмосферностью и ауратичностью объектов, лишенных риторического, изобразительного или иллюстративного измерения, исследуются американским теоретиком искусства Розалиндой Краусс в концепции «оптического бессознательного».

Понятие «оптического бессознательного» показывает смену гносеологической установки в искусстве XX века, где в*и*дение, основанное на картезианской рационалистической модели, претерпевает существенные изменения в пользу нарастания иррационалистических тенденций. В книге «Оптическое бессознательное»[18] и в работе «Бесформенное. Руководство пользователя»[19], написанной совместно с А.-И. Буа, Розалинда Краусс показывает, как это происходит в искусстве XX века.

Свой анализ Краусс основывает на структуралистском и психоаналитическом инструментарии. Отправной точкой ее рассуждений становится известная L схема Жака Лакана, которая выглядит следующим образом:



В ней Лакан наглядно показывает, как связаны между собой субъект, бессознательное, язык, воображаемое и символическое. В левом верхнем углу располагается субъект S, радом с которым расположено Оно (Es), в левом нижнем углу находится я (moi), в правом верхнем углу – (воображаемый) другой a'utre, в правом нижнем – (символический) другой – Autre. Все эти позиции связаны между собой. Из правого верхнего угла в нижний направлена ось воображаемых отношений (relation imaginaire), из правого нижнего в левый верхний – энергия бессознательного – inconsient. Я (moi) испытывает на себе воздействие (большого, символического) Другого, воздействие языка и порядка дискурса (нижняя горизонтальная ось из правого нижнего угла в левый нижний), а субъект S под давлением Оно (Es) создает воображаемого (маленького) другого a'utre. Из схемы видно, что работа бессознательного по Лакану определена языком, то есть, порядком символического, что находит выражение в его известных фразах «Бессознательное – это дискурс Другого» и «Бессознательное структурировано как язык». Работа воображения определяется позицией воображаемых других в структуре я и отделяется от символического порядка.

[16] Там же. С. 218.
[17] Там же. С. 232.
[18] Krauss R. (1994) *The Optical Unconscious*. MIT Press.
[19] *Formless: A User's Guide*. (1997) Ed. By Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss. New York: Zone Books.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Эту схему Краусс приводит на странице 22 «Оптического бессознательного»[20] в качестве опоры для выстраивания собственных рассуждений. Первая и самая основная схема – Краусс называет ее «графемой» или «графом» – демонстрирует ситуацию разрушения модернистского канона видения, основанного на субъект-объектной модели:

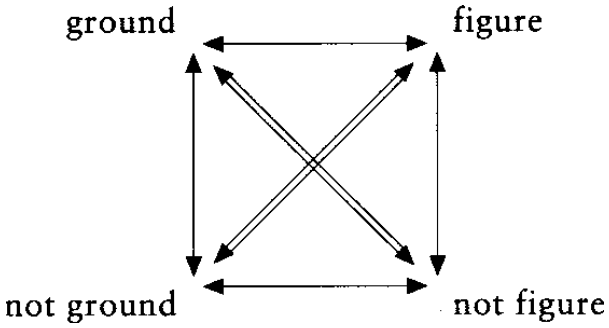
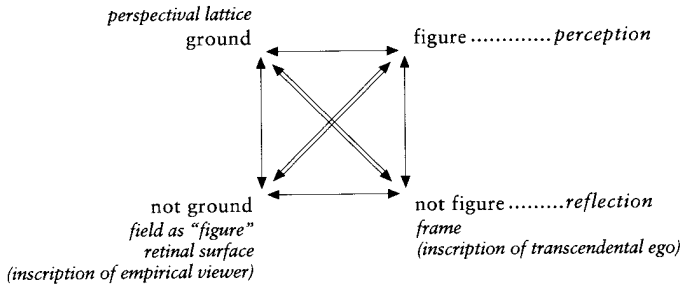


Схема демонстрирует картезианскую модель видения, принятую в западном искусстве до наступления современной эпохи и перспективу ее разрушения в модернизме. Эмпирическое видение западного мира, воплощенное в его искусстве, отражено в противопоставлении фигуры и фона в верхней паре оппозиций. Противостоящее ей в нижней части схемы взаимное отталкивание не-фигуры и не-фона рождает, по мнению Краусс, революционное модернистское искусство, разрушающее картезианский эмпирический идеал. Среди примеров такого разрушения Краусс называет культовые для модернизма визуальные паттерны, такие как решетка, монохром, живопись цветового поля, мизанабим классического коллажа, гнезда концентрических квадратов или кругов, характерные для постживописной абстракции[21]. В подобных конструкциях исчезает субъект-объектный детерминизм фигуры и фона и зритель оказывается предоставлен игре оптического бессознательного, поскольку у него отсутствует любая возможность идентифицировать, ранжировать и вербализировать увиденное. Краусс отмечает, что при этом сама картезианская оппозиция фигуры и фона сохраняется, хотя и снимается.

Возможность полного снятия этой оппозиции в оптическом бессознательном Краусс показывает в дополненной схеме, которую она прочитывает через L схему Лакана. Эмпирическую рецепцию, отраженную в верхней оппозиции фигуры и фона, преодолевает взаимодействие не-фигуры и не-фона в нижней части, сведенное к взаимосвязи элементарной биологической данности (поверхность сетчатки) и трансцендентального эго, образующего «рамку» рефлексии.



В этом случае рецептивный агент утрачивает картезианскую позицию надзора, обеспечиваемую парой «фигура–фон» и гарантирующую конвенциональное набрасывание смысла: «Субъект может быть не более чем эффектом, результатом собственной динамики внутреннего противоречия структуры»[22].

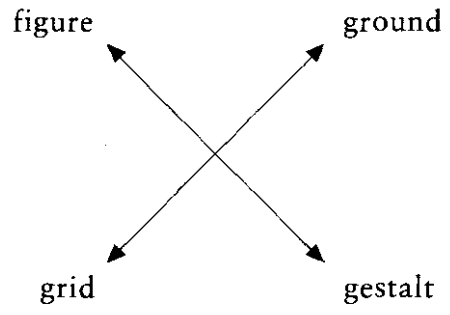
Подобную ситуацию утраты субъектом определяющего положения в процессе рецепции Лакан называет «остановкой»: «Это совершенно особая темпоральность, для определения которой я пользуюсь термином *остановка*, –

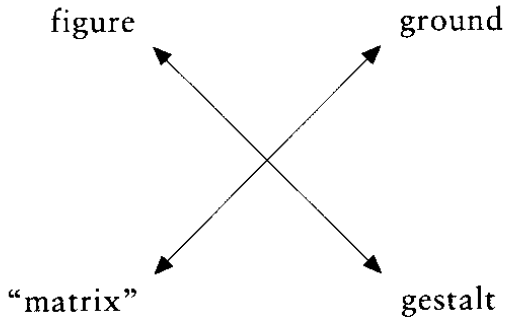
[20] Krauss, R. (1994) *The Optical Unconscious*. MIT Press. 22.
[21] Ibid. 14–15.
[22] Ibid. 23.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

темпоральность, которая созидает позади себя собственное значение»[23]. Важной для оптического бессознательного является свойство «остановки» различать жест и действие[24]. Это обусловлено темпоральным режимом ее производства, а также характером взаимодействия «не-фигуры» и «не фона». «В момент, когда субъект замирает в застывшем жесте, он умерщвлен. Анти-жизненная, анти-двигательная функция этого конечного момента и есть *fascinum* – одно из тех измерений, где сила взгляда осуществляется непосредственно. Если и вмешивается здесь момент в*и*дения, то вмешивается он исключительно как своего рода шов, как сочетание между воображаемым и символическим. Именно так оказывается он включен в ту диалектику, в тот поступательный временной ход, который называется *спешкой*, порывом, стремлением вперед, – ход, завершением которого и является как раз *fascinum*»[25].

Остановка связывается с *fascinum* непосредственной, невизуальной бессознательной силой рецепции, которая переводится из созерцательного, эмпирического, рационалистического регистра в мультисенсорный. Оптическое бессознательное перестает быть в полной мере оптическим и становится телесно-тактильным, гаптическим бессознательным. Движение рецепции от эмпирического к бессознательному регистру закрепляется Краусс в понятии «матрицы», которая приходит на смену «решетке»[26] – важнейшему визуальному и теоретическому концепту модернизма. В заключительных двух графемах Краусс показывает, как «матрица», еще дальше отстоящая от модели картезианского видения, заменяет частично связанную с ней «решетку» в производстве образа[27].





Последние схемы демонстрируют, как «матрица» в качестве фигуры бесформенного ложится в основу оптического бессознательного и преодолевает удержание базовых понятий фигуры и фона на первой схеме.

Оптическое бессознательное, интерес к которому наблюдался на протяжении всего XX века, дополняется в современных исследованиях понятием «аудиального бессознательного», появляющегося в текстах теоретика sound studies Кристофа Кокса. Под аудиальным бессозна-

[23] Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964). – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2004. – С. 128.
[24] Там же.
[25] Там же. С. 129.
[26] Подробнее о концепции «решетки» как части модернисткой оптики и экзистенции у Краусс см. Краусс Р. Решетки // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифа. – М.: Издательство «Художественный журнал», 2003. – С. 79–32.

[27] Krauss, R. (1994) *The Optical Unconscious*. MIT Press. 191–192.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

тельным он понимает «поля тесной фактической связи спектра восприятия с материальными сетями колебаний интенсивных качеств давления, плотности, скорости, вязкости, эластичности и температуры, играющих решающую роль в звуковом поле»[28]. Здесь, как и в случае с оптическим бессознательным, происходит перенос внимания с эмпирических условий наблюдения субъектом видимого и слышимого мира на телесную погруженность в этот процесс.

Оптическое и аудиальное бессознательное формируют таким образом мультисенсорный ответ реципиента на «атмосферу» среды, открывающий эффект иммерсии при восприятии как пространственных, так и временных форм искусства. Качества среды создают через бессознательные механизмы эффект погружения, который Лакан называет «остановкой». Похожие идеи высказывает Г. Беме, отмечая важность состояний реципиента для улавливания атмосфер: «Новая эстетика строится вокруг взаимоотношений качеств окружающей среды и состояниями человека. Благодаря этому «и», этому промежутку происходит связь качеств окружения и человеческих состояний, что и есть – атмосфера»[29].

Суммируя установки эстетики атмосфер и концепции оптического бессознательного можно заключить, что для понимания феномена иммерсии особое значение будут иметь такие их элементы как:

– неопределенность, нелокализуемость и неартикулируемость атмосфер;

– промежуточность атмосфер, их расположенность «между» объектами, средами и реципиентами;

– понимание атмосфер как средовых пространств;

– телесный характер взаимодействия человека и вещи внутри атмосферы;

– понимание восприятия как телесного присутствия;

– важность бессознательных ощущений, вызываемых атмосферами;

– утверждение в оптическом бессознательном невизуальной, неэмпирической бессознательной силы рецепции;

– утверждение мультисенсорного режима восприятия;

В целом, описываемые концепции отражают наблюдающийся в современных гуманитарных исследованиях перенос внимания с эмпирических, рационалистических предпосылок наблюдения субъектом видимого и слышимого мира на телесную погруженность когнитивного агента в этот процесс.

Список литературы

Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – М.: Наука, 2001. – 263 с.

Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964). – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2004. – 304 с.

Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М: Художественный журнал, 2003. – 318 с.

Сафонов Н. Потоки и сенсоры: краткая история звукового рационализма // Неприкосновенный запас. – 2020. – № 6(134). – С. 71–84.

Böhme, G. Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2017. 303 p.

[28] Cox, C. (2018) *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. Chicago: The University of Chicago Press. 115–119. Цит. по: Сафонов Н.А. Потоки и сенсоры: краткая история звукового рационализма // Новое литературное обозрение. – 2018. – № 6 (134). – С. 78.

[29] Böhme, G. (2017) *Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 22–23.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_103

Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Феномен иммерсивности в эстетике атмосфер и теории «оптического бессознательного» |

Cox C. *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018. 272 p.

Fried M. Art and Objecthood: Essays and Reviews. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998. 353 p.

Krauss R. The Optical Unconscious. MIT Press. 1994. 366 p.

Formless: A User's Guide. Ed. By Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss. New York: Zone Books, 1997. 296 p.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Alina V. VENKOVA

Herzen State Pedagogical University
48, Moika Emb., St. Petersburg, Russian Federation, 191186
D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, Moscow
2, st. Cosmonauts, Moscow, Russian Federation, 129301
Principal Research Fellow of the Center for Basic Studies in the Sphere of Culture
Associate Professor, PhD in Cultural Studies
ORCID 0000-0002-3075-612X
E-mail: venkova@mail.ru

THE CONCEPT OF IMMERSION IN THE AESTHETICS OF ATMOSPHERES AND THE THEORY OF THE "OPTICAL UNCONSCIOUS"

The article provides a critical analysis of the influence of the aesthetics of atmospheres and the theory of the optical unconscious on the interdisciplinary status of studies of the phenomenon of immersion, determines the place of immersion in this group of theoretical attitudes, reveals the concept of immersion in the aesthetics of atmospheres by G. Boehme and the theory of the "optical unconscious" R. Krauss. To consider the first approach, the theses of the phenomenological aesthetics of M. Merleau-Ponty are used, for the analysis of the second concept – some ideas of the psychoanalysis of J. Lacan.

The article shows that both theories lay the foundations for an interdisciplinary study of immersion as part of a multisensory turn in culture, which, in the context of these approaches, is characterized by reliance on uncertainty, non-localizability and non-articulability of atmospheres; consideration of atmospheres as environmental spaces; placing an emphasis on the corporal nature of the interaction between a person and a thing inside the atmosphere; interpretation of perception as embodied presence. The importance of unconscious sensations caused by atmospheres is emphasized, the priority for the "optical unconscious" of the non-visual, non-empirical, unconscious power of reception is affirmed.

In general, both concepts reflect the shift in focus of attention observed in modern humanitarian studies from the empirical, rationalistic premises of the subject's observation of the visible and audible world to the corporal immersion of a cognitive agent in this process, which can be described as an assertion of a multisensory mode of perception in contemporary culture.

Key words: immersion, atmosphere, optical unconscious, sonic unconscious, formless.

References

Böhme, G. (2017) *Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Didi-Yuberman, ZH. (2001) To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas. [What we see, what looks at us] Moscow: Nauka. (In Russian)

Fried, M. (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Krauss, R. (1994) *The Optical Unconscious*. MIT Press.

Formless: A User's Guide. Ed. By Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss. (1997) New York: Zone Books.

Lakan, ZH. (2004) Chetyre osnovnyye ponyatiya psikhoanaliza (Seminary: Kniga XI (1964). [Four basic concepts of psychoanalysis (Seminars: Book XI

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

(1964)]. Izdatel'stvo Gnozis, Izdatel'stvo Logos, 2004. (In Russian)

Krauss, R. (2003) Podlinnost' avangarda i drugiye modernistskiye mify. [Authenticity of the avant-garde and other modernist myths] Khudozhestvennyy zhurnal. (In Russian)

Cox, C. (2018) *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Safonov, N. (2020) Potoki i sensory: kratkaya istoriya zvukovogo ratsionalizma [Streams and sensors: a short history of sound rationalism] *Neprikosnovennyy zapas*, *6(134)*. 71–84. (In Russian).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_114

Dimitry L. SPIVAK

D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage
2, Kosmonavtov ul., Moscow, Russian Federation, 129366
UNESCO Chair on Comparative Studies of Spiritual Traditions, their Specific Cultures and Interreligious Dialogue
Chair, Ph.D., Dr.Sc.
ORCID: 0000-0001-7276-5182
E-mail: d.spivak@mail.ru

INTANGIBLE HERITAGE IN CULTURAL STRATEGY OF UNESCO

Safeguarding intangible heritage forms a focal part of the cultural strategy of UNESCO, which is now being most actively elaborated and promoted. Basing on one of the two essential definitions, contained in the main text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, approved by UNESCO in 2003, one may regard it as comprising five main subject fields, i.e. '(a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; (b) performing arts; (c) social practices, rituals and festive events; (d) knowledge and practices concerning nature and the universe; (e) traditional craftsmanship' (I.2.2). This kind of heritage is directly and deeply linked with two adjacent concepts, belonging to the same level of description, that is, with tangible heritage, on the one hand, and with cultural diversity, on the other hand. As a result, one feels authorized to regard the text of the corresponding three 'great UNESCO conventions', i.e. Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (1972), Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003), and Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005), as parts of a single 'mega-text', regarding them in turn as three different facets of the same mega-concept of heritage. Forming an integral part of the cultural strategy of UNESCO, implementation of this concept is indispensable for the attainment of such overarching objectives as social coherence and sustainable development. As to the inner elaboration of the concept of intangible heritage, this seminal concept is presently linked with the implementation of Strategic objectives 7 and 8 of the Medium-Term Strategy, consisting respectedly in giving impetus to advanced identification and documentation, protection and safeguarding, promotion and enhancement, as well as revitalization and transmission of all basic types of heritage; and in promoting its creative facet, especially by all kinds of 'marginalized and vulnerable communities and individuals, in particular indigenous communities'. UNESCO Medium-Term Strategy for a new eight-year term (2022-2029), which now being most actively elaborated and discussed in the framework of expert community, forms the nearest perspective for the development of the topic of the intangible heritage.

Key words: intangible heritage, cultural heritage, living cultures, cultural diversity, safeguarding practices, UNESCO.

UNESCO is a specialized agency, forming an integral part of the United Nations organization, seeking to build peace through international cooperation on education, sciences, and culture. Intangible cultural heritage has been high on the agenda of UNESCO in the course of the latest twenty years, forming the subject matter of one of its 'great conventions'. Objectives of the present paper consist in delineating the essence of this pivotal notion, tracing back ways in which it became integral part of the mission of UNESCO, and in reviewing its outlook, forming an integral part of the cultural strategy of this leading international organization.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

To speak in most general terms, intangible heritage consists primarily in '(a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; (b) performing arts; (c) social practices, rituals and festive events; (d) knowledge and practices concerning nature and the universe; (e) traditional craftsmanship'[1]. This introductory definition may be found in the main text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, which was approved by the General Conference of UNESCO in 2003, and entered into force three years later, in 2006, in accordance with its Article 34.

The aforementioned Convention may be regarded as being inwardly related to at least a couple of other important conventions, elaborated in the framework of UNESCO and issued by it, forming together with them sort of a 'mega-text'. Although this sequence of basic texts was being elaborated in the framework of UNESCO in the course of more than a quarter of a century, it became finally coordinated and consistent in the most essential points, both concerning its purport and structure. The first one of these, entitled Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, was approved by the General Conference in 1972, and entered into force in 1975[2]. The second one, known as Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, was approved in 2005, and entered into force in 2007[3]. A brief review of the process of evolvement of the topic of intangible heritage in these three 'great conventions' would be most expedient for the purpose of the present paper.

Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage was the first one of the three texts mentioned above. In accordance with its title, the Convention concerned two types of heritage, namely the natural heritage, and the cultural one. Natural heritage included several types of natural objects which had 'outstanding universal value from the aesthetic or scientific point of view'[4]. As to the cultural one, it comprised monuments, groups of buildings, and sites, 'which are of outstanding universal value from the point of view of history, art or science'[5].

The 1972 Convention defined in this way basic tasks as consisting in the 'protection, conservation, and presentation' of heritage objects which had been formed in the past, gained 'outstanding universal value' in the course of history, and became definitely static (immovable) by the present time, which greatly alleviated their detection and protection. Make no mistake, delineation of this type of heritage objects had paramount importance for world culture. However it failed to take into account such mighty cultural phenomena as folklore, which were by no means static, but rather dynamic and even constantly evolving, as they formed part of the present-day living cultural activities, conducted primarily in the framework of the traditional communities. They could possibly be deprived of 'outstanding universal value', however

[1] Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003, I.2.2. URL: Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).
[2] Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage 1972. URL: Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).
[3] Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions 2005 // URL: Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (unesco.org), (accessed 15.05.2021).
[4] Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage 1972, I.2. URL: Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).
[5] Ibidem, I.1.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

they were crucial for the sake of supporting cultural identities, especially those of ethnic minorities, giving way to spontaneous creativity, linking tradition and innovation, and providing social cohesion.

It would erroneous to suppose that the 1972 Convention was deprived of inner links to present-day living cultures. Careful study of its text allows one to detect presence of such links. Thus reading the text of Article I.5, one may learn that 'effective and active measures', undertaken in the framework of the implementation of the Convention. should positively include 'general policy which aims to give the cultural and natural heritage a function in the life of the community'. However remarks of this kind, which were most timely and constructive, definitely remained peripheral to the main purpose of the Convention.

Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, which formed the second part of the aforementioned 'mega-text' of the three 'great UNESCO conventions', was approved on October 17, 2003, and entered into force three years later, on April 20, 2006, in accordance with its Article 34. The theoretical part of the Convention is rather short, being at the same time highly constructive and seminal. Three major points may be singled out in its main text:

(a) Intangible cultural heritage is linked to the tangible one by 'deep-seated interdependence', to cite the Preamble to the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. As stated in another place of the Preamble, this interdependence was included into the structure of 'normative instruments for the protection of the cultural heritage' by issuing first the 1972 Convention, followed later by the 2003 one. In this way both Conventions were linked, in order to create common ground for research and action – or, to reiterate a detailed formulation from the 2003 Convention, for 'identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission, particularly through formal and non-formal education, as well as the revitalization' (I.2.3);

(b) Intangible cultural heritage forms a highly dynamic realm of creative performance, firmly based upon the traditional viewpoints and technologies, linking in this way the past and the future of human culture: 'The "intangible cultural heritage" means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity' ((I.2.1);

(c) Preservation of the intangible cultural heritage forms an integral part of the present-day global agenda. As stated in the text of the Preamble to the 2003 Convention, this kind of heritage is to be regarded as 'a mainspring of cultural diversity and a guarantee of sustainable development'. To fit into this agenda, intangible cultural heritage should be refined in order to leave behind those of its parts which are not 'compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development' (I.2.1).

The latter notion, which has been high on the agenda of the major international organizations in the course of the latest quarter of a century, was included into the text of the 2003 Convention primarily in line with such pivotal documents of that

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

time as the well-known Millennium Declaration, approved by the United Nations organization General Assembly in Autumn 2000. As stated in its main text, 'prudence must be shown in the management of all living species and natural resources, in accordance with the precepts of sustainable development. Only in this way can the immeasurable riches provided to us by nature be preserved and passed on to our descendants' (1.6)[6]. The notions 'preserved and passed on', related correspondingly to the past and the future, might be regarded as linked in an indirect way to the notions of heritage and creativity, which were further elaborated in a number of normative documents, issued by UNESCO.

As to the notion of cultural diversity, which was mentioned in the text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, it was definitely linked to basic ideas of the Universal Declaration on Cultural Diversity, approved by UNESCO in 2001, that is, two years prior to the Intangible Cultural Heritage Convention. In accordance with a point of view generally accepted by UNESCO experts, Article 7 of the Declaration should be regarded as playing a seminal role in the process of elaboration of the conceptual notions of the 2003 Convention. As it was stated there, 'creation draws on the roots of cultural tradition, but flourishes in contact with other cultures. For this reason, heritage in all its forms must be preserved, enhanced and handed on to future generations as a record of human experience and aspirations, so as to foster creativity in all its diversity and to inspire genuine dialogue among cultures' (I.7). Experts specializing in the history of UNESCO ideas tend to emphasize that 'this declaration served as a basis for developing the normative instrument for safeguarding intangible cultural heritage' [7].

Another important thesis, linking the cultural heritage to the natural one, was expressed in the first article of the 2001 Declaration: '…cultural diversity is as necessary for humankind as biodiversity is for nature. In this sense, it is the common heritage of humanity and should be recognized and affirmed for the benefit of present and future generations'[8]. As biodiversity implies coexistence of manifold and multi-layered subsystems, cultural diversity should theoretically imply coexistence of numerous and complex cultural traditions, both tangible and intangible, and their continuous dialogue. One feels authorized to say in this respect that while the 2003 Convention was centered upon continuity of traditional cultures, ensured by supplementing their tangible component with the intangible one, the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, which was approved in 2005, and entered into force in 2007, was targeted at the elaboration of peaceful coexistence between different cultural traditions, and their interplay.

One has to mention here that comparing conceptual frameworks of both conventions, UNESCO expert community tends rather to emphasize that they are to be regarded as mutually complementary primarily along the axis 'transmission – production': 'While the 2003 Convention deals primarily with the processes of transmission of knowledge within the communities and groups that bear this heritage, the 2005 Convention is devoted to the production of cultural expressions, as

[6] 55/2. United Nations Millennium Declaration. URL: A/RES/55/2 - E - A/RES/55/2 -Desktop (undocs.org), (accessed 15.05.2021).

[7] 2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

[8] UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. URL: UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity: UNESCO, (accessed 15.05.2021).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

circulated and shared through cultural activities, goods and services'[9]. It would suffice to state here that both aforementioned approaches to the main text of the 2005 Convention are in fact quite compatible.

Having thus mentioned a couple of most important ways in which the 2003 Convention is linked to the 2005 one, one has to admit that the intangible heritage was as a matter of fact directly mentioned in the text of the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions only once. To cite the corresponding thesis, UNESCO General Conference expressed its recognition of the 'importance of traditional knowledge as a source of intangible and material wealth, and in particular the knowledge systems of indigenous peoples, and its positive contribution to sustainable development, as well as the need for its adequate protection and promotion'[10].

In other cases, more or less complex in-depth analysis seems to be necessary. To cite a demonstrative example, one might mention the notion of vitality, which is indirectly related to the creative potential of the intangible heritage: 'Taking into account the importance of the vitality of cultures, including for persons belonging to minorities and indigenous peoples, as manifested in their freedom to create, disseminate and distribute their traditional cultural expressions and to have access thereto, so as to benefit them for their own development'[11].

Having briefly regarded the texts of the three 'great conventions' issued by UNESCO by the year 2005, one feels authorized to state that they formed a solid framework providing ample outlook for the preservation, protection, and transmission of the major types of cultural heritage, forming the main line which could tentatively be outlined as 'tangible heritage (1972) – intangible heritage (2003) – heritage plurality (2005)' (dates of approvement of the corresponding conventions are cited above in brackets). Regarding it, one has to take into account that the time which has been marked above by dashes, was in fact full of quite important activities. At least two major directions of these are to be mentioned here:

(a) Prior to the approvement of the 2003 Convention, considerable efforts of UNESCO expert community were directed towards the elaboration of a concise and correct definition of intangible heritage. To cite Article 23 of the Mexico City Declaration on Cultural Policies issued by UNESCO in 1982, 'the cultural heritage of a people includes the works of its artists, architects, musicians, writers and scientists and also the work of anonymous artists, expressions of the people's spirituality, and the body of values which give meaning to life. It includes both tangible and intangible works through which the creativity of that people finds expression: languages, rites, beliefs, historic places and monuments, literature, works of art, archives and libraries'[12].

One has to emphasize here that UNESCO gradually shifted from the term 'folklore' to the term 'intangible heritage'. Acting in this way, it

[9] 2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).
[10] Preamble / Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions 2005. URL: Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (unesco.org), (accessed 15.05.2021).
[11] Ibidem.
[12] World conference on cultural policies. Mexico City, 26 July – 6 August 1982. Final Report. Paris, UNESCO, 1982, 40–46. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505, (accessed 15.05.2021). The conference is often cited in studies related to UNESCO as Mondiacult.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

managed to complement the protection of traditional song, dance, and story-telling, by an almost limitless realm of rites, beliefs, modes of life, value systems, traditional knowledge systems, as well as languages, especially rare and minority ones. As a result, the notion of tangible cultural heritage was enlarged and prolonged by the intangible one.

The Mexico declaration was, by the way, one of the first ones to introduce this seminal notion into the official discourse of UNESCO. One has to admit that exact structure of its components, roughly outlined above, is still subject to research and reviewing. For instance, language is nowadays regarded not as an integral part of the intangible heritage, but rather a vehicle of cognitive and communicative activities comprised by it, due to its highly specific nature. Listing such complex objects as parts of the intangible heritage comprises elaboration of its multi-layered structure, which is as a matter of fact still in process.

Another important point consists in the fact that the Mexico City Declaration tended to define intangible heritage as 'a body of values which give meaning to life', as one may read in the extract from its Final Document, cited above. Formulations of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage are totally in line with it. Thus the basic definition of the intangible heritage in the aforementioned Convention refers to the only criterion, namely that of 'practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage' (1.2.1). This approach presents a sharp contrast to that of the 1972 Convention. Reading its basic definitions, we constantly see references to the 'outstanding universal value', which forms the criterion of listing objects of tangible heritage, e.g.: 'For the purposes of this Convention, the following shall be considered as `cultural heritage': monuments: architectural works, works of monumental sculpture and painting, elements or structures of an archaeological nature, inscriptions, cave dwellings and combinations of features, which are of outstanding universal value from the point of view of history, art or science' (I, 1). Universal value forms an obvious opposition to local viewpoints and value assessments.

This distinction was introduced in a highly intentional manner. As it was emphasized by UNESCO experts, 'the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, whose structure is also based on the programmatic approach of the 1972 Convention, places emphasis on the equal recognition of expressions and traditions with no hierarchical distinctions among them. The concept of 'outstanding universal value' embodied in the 1972 Convention does therefore not apply to the safeguarding of intangible cultural heritage. International recognition is based on the importance of this living heritage for the sense of identity and continuity of the communities in which it is created, transmitted and re-created'[13].

(b) Prior to the approvement of the 2003 Convention, UNESCO directed considerable efforts at listing best practices in preservation and revitalization of the intangible heritage, and honoring its most prominent bearers. Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity may serve as a plausible example of the former. 'The Proclamation concerned: forms of popular and traditional cultural expressions, and cultural spaces, i.e., places where cultural and popular activities are concentrated and regularly take

[13] 2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

place (markets squares, festivals, etc.)'[14]. Each nomination had to meet a number of criteria, which included primarily presence of obvious roots in the local cultural tradition, considerable value for local cultural identity, and risk of degradation and disappearing.

The Proclamation took place three times, that is, in the years 2001, 2003, and 2005. All in all, about 90 objects were proclaimed Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. The corresponding list included such prominent phenomena as the art of Akyns (Kirghiz epic tellers), Chinese traditional Kun Qu opera, and Vedic chanting in India, to name but a few. The nominations to this list stopped with the approvement and entry into force of the 2003 Convention. According to its Article 31, exclusively dedicated to the results and prospects of the Proclamation, all 90 objects comprised by it, were incorporated into the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

As to the programs of honoring prominent bearers of local traditions, Living Human Treasures program should be primarily cited. The program was initiated in 1993 and later updated. In accordance with its basic definition, elaborated and approved by UNESCO, 'Living Human Treasures are persons who embody in the very highest degree the skills and techniques necessary for the production of selected aspects of the cultural life of a people and the continued existence of their material cultural heritage' (1.1.1)[15].

As it had been foreseen by Article 29 of the 2003 Convention, States Parties undertook the duty of taking regulative, legislative, and other kinds of measures which were necessary to ensure safeguarding the intangible cultural heritage in the respective countries. Accounts on the most important of such activities were accumulated, analyzed, and annually reported to the relevant UNESCO committee, which in its turn conducted their in-depth analysis and synthesis, which was later presented to the General Assembly.

Prior to the year 2019, summaries of this kind tended to be dedicated to topics which were regarded as being the most actual. Thus Integration of Intangible Cultural Heritage Safeguarding into Cultural Policies formed the key issue of the 2016 report of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of this kind of heritage; in 2017, the focus shifted to Measures Taken by States Parties to Build and Strengthen National Capacities for Safeguarding Intangible Cultural Heritage; in 2018, towards Measures Taken by States Parties to Raise Awareness about the Importance of Intangible Cultural Heritage.

Following the year 2019, decision was taken to focus upon the regional aspect of the implementation of the 2003 Convention. 2020 was planned to be dedicated to Latin America and the Caribbean, 2021 to Europe as a whole, 2022 to Arab states, and so on.

Separate accounts are annually dedicated to the updated contents of the major lists conducted by UNESCO in the realm of intangible heritage, i.e. List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, and Register of Good Safeguarding Practices[16].

[14] Definition and criteria. URL: Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001-2005) - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

[15] *Guidelines for the establishment of "Living human treasures" systems* (2002). UNESCO, 19.

[16] For details, cf.: Browse the lists of intangible cultural heritage and the register of good safeguarding practices. URL: Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices - intan-

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

UNESCO Medium-Term Strategy for the years 2014 to 2021 forms another normative frame for the safeguarding and developing the intangible cultural heritage. The former of these tasks is formulated primarily in the text of Strategic Objective 7, entitled 'Protecting, promoting and transmitting heritage'[17]. As stated in Article 66, 'heritage, understood in its entirety – natural and cultural, tangible and intangible – constitutes assets inherited from the past that we wish to transmit to future generations because of their social value and the way in which they embody identity and belonging. These assets shall be used for promoting social stability, peace-building, recovery from crisis situations, and development strategies'[18]. Somewhat beyond, i.e. in the main text of Article 69, this thesis is corroborated by reference to the text of the 1972, 2003, and 2005 Conventions[19]. As a result, one may conclude that our representation of the three aforementioned Conventions as forming a single 'mega-text', dedicated to the analysis of three different aspects of the same cultural phenomenon, conducted above in the present paper, was correct and constructive.

As to the latter of the two aforementioned tasks, it was regarded in the text of the Medium-Term Strategy primarily in the formulation of Strategic Objective 8, entitled 'Fostering creativity and the diversity of cultural expressions'. The emphasis here was laid upon 'the continued creativity that is a defining characteristic of intangible cultural heritage'[20]. Fostering this kind of activities, UNESCO strove towards the implementation of two basic tasks, one of which consisted in supporting and promoting the sense of 'identity and belonging' (mentioned above in the text of Article 66), especially by the 'marginalized and vulnerable communities and individuals, in particular indigenous communities, women and youth' (Article 75). Another task consisted in giving impetus to creative activities, particularly in the realm of traditional cultures, as means of prolonging the past into the future.

The text of the new eight-year strategy is now being elaborated and discussed in the framework of UNESCO. There is no doubt that seminal intuitions and formulations of the 2014-2021 Medium-Term Strategy would be reviewed and updated in the new text of the Strategy.

Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage has been ratified by now by about 180 states parties. 193 non-governmental organizations or institutions have been accredited by Intergovernmental Committee for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. Basic lists of this type of heritage (that is, List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, and Register of Good Safeguarding Practices) have comprised by the present time 584 elements, representing 131 countries.

gible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

[17] Strategic objectives of UNESCO are aligned in the text of the Medium-Term Strategy along nine independent directions.

[18] *UNESCO 37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy* (2014). UNESCO, 24.

[19] Their list is supplemented in the text of the Article 69 by the enumeration of three more UNESCO Conventions (namely, Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention (1954), Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property (1970), and Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage (2001), some aspects of which are most relevant for the purport of the Medium-Term Strategy as a whole.

[20] *UNESCO 37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy* (2014). UNESCO, 25.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Some countries have not formally ratified the 2003 Convention by now. However they have normally taken definite part in its practical implementation. The Russian Federation might serve as a plausible example of both. On the one hand, Russia has not ratified the 2003 Convention by now. On the other hand, Russian Committee for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage was formed as early as in 2003[21]. Two objects presented by Russia were included into the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2008. They are the Cultural Space and Oral Culture of the Semeiskie [ethnoreligious group of Old Believers in Siberia], and Olonkho Yakut Heroic Epos[22]. A national list of intangible cultural heritage started to be compiled at a a special web site[23]. As a result, limited collaboration between UNESCO and the Russian Federation in the realm of the intangible heritage has been established and developed in due time.

Appearance of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage gave impetus to the creation of a large amount of scientific literature. General context of its elaboration was regarded, as well as its basic notions and narratives[24]. National policies and strategies in the realm of intangible heritage safeguarding were analyzed, including those related to listing[25]. Preliminary re-

[21] Russian Committee for the safeguarding of intangible cultural heritage (2019). *Commission of the Russian Federation for UNESCO Vestnik*, Special Issue, 40-41.

[22] Browse the lists of intangible cultural heritage and the register of good safeguarding practices. URL: Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

[23] Нематериальное культурное наследие России. URL: Нематериальное культурное наследие России - на портале «Культура.РФ» (culture.ru), (accessed 15.05.2021).

[24] Schmitt. T.M. (2008). The UNESCO concept of safeguarding intangible cultural heritage: its background and Marrakchi roots. *International Journal of Heritage Studies*, 14 (2), 95–111. DOI:10.1080/13527250701844019; Vecco, M. (2010). A definition of cultural heritage: from the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, 11 (3), 321–324. DOI:10.1016/j.culher.2010.01.006; Kurin, R. (2004). Safeguarding intangible cultural heritage in the 2003 UNESCO convention: a critical appraisal. *Museum International*, 56 (1–2), 66–77. DOI:10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x; Chao, G. (2017). Ethical principles for safeguarding intangible cultural heritage: interpretative Reading and Commentary Review. *Bulletin of the Kalmyk Institute for Humanities of the Russian Academy of Sciences*, 34 (6), 117–130. https://doi.org/10.22162/10.22162/2075-7794-2017-34-6-117-130, cf.: Шилова, О.Е. Роль ЮНЕСКО в охране нематериального культурного наследия / О.Е.Шилова. Текст: непосредственный // Культура и искусство. – 2014. – №6 (24). – С.611–617. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.6.13516. (Shilova, O.E. Rol' UNESCO v okhrane nematerial'nogo kulturnogo naslediia (UNESCO role in safeguarding intangible cultural heritage) / O.E. Shilova. Text: direct // Kultura i iskusstvo. 2014. No.6 (24). 611–617).

[25] Schreiber, H. (2017). Intangible cultural heritage and soft power – exploring the relationship. *International Journal of Intangible Heritage,* 12. URL: IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), accessed 15.05.2021; Konach, T. (2015). Intangible cultural heritage projects - national policies and strategies. The creation of intangible cultural heritage inventories. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 5 (1), 67–79, cf.: Шулбаев, О.Н., Новоселова, Н.В. ЮНЕСКО и российский опыт сохранения нематериального культурного наследия на современном этапе / О.Н. Шулбаев, Н.В. Новоселова. Текст: непосредственный // Альманах современной науки и образования. – 2017. – № 1. – С.108–110 (Shulbaev, O.N., Novoselova, N.V. UNESCO i rossiiskii opyt sokhraneniia nematerial'nogo kul'turnogo naslediia na sovremennom etape (UNESCO and Russian experience of safeguarding intangible cultural heritage at present time) / O.N. Shulbaev, N.V.Novoselova. Text: direct // Almamakh sovremennoi nauki i obrazovaniia. 2017. No.1. 108–110); Каргин, А.С., Костина, А.В. Сохранение нематериального культурного наследия народов РФ как приоритет культурной политики России в XXI веке / А.С. Каргин, А.В. Костина. Текст: непосредственный // Культурная политика. – 2008. –

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

sults of the initial 15 years of the implementation of the 2003 Convention formed subject of a collective monograph edited by N.Akagawa and L.Smith[26]. The book was divided into two parts, one of which was dedicated to 'legal, administrative and conceptual challenges of safeguarding', the other one, to a number of case studies drawn from both the national and the sub-national level. The book belonged to a series entitled 'Key Issues in Cultural Heritage', As it was stated in a foreword, submitted by series editors, Heritage Studies had in fact formed a new realm of academic studies[27].

Basic actors who are normally active in the field of intangible heritage safeguarding, particularly museums, were regarded[28], especially at the level of cities; a collective monograph edited by M.Kwiecińska is to be mentioned here[29]. As it was stated in the foreword to the aforementioned book, 'A broad understanding of culture as heritage furnishes a narrative on human history that offers unlimited potential in the urban context. As it expresses collective identity, it also acts as a force in the process of building and reinforcing identification, local history, and memory'[30]. In accordance with this approach, basic parts of the book were devoted to: city identity, city soundscape, preservation practices, musealization practices, identity bearers, and education strategies, all of which were directly linked to intangible heritage. Attitudes and strategies of other stakehoders in this field, like organizers and operators of cultural tourism, were detected and analyzed by a number of authors[31].

№3. – С. 59–71 (Kargin, A.S., Kostina, A.V. Sokhranenie nematerial'nogo kul'turnogo naslediia narodov RF kak prioritet kul'turnoi politiki Rossii v XXI veke (Safeguarding intangible cultural heritage of people of the Russian Federation as a priority of cultural policies of Russia in the 21st century) / A.S. Kargin, A.V. Kostina. Text: direct. // Kul'turnaia politika. 2008. No.3. 59–71).

[26] Akagawa, N., & Smith, L. (Eds.). (2019). Safeguarding intangible heritage practices and politics, Routledge. ISBN: 978-1-138-58074-9.

[27] Logan, W., & Smith, L. (2019). Series editors' foreword. In N. Akagawa, & L. Smith, (Eds.). (2019), *Safeguarding intangible heritage practices and politics (*pp.XIII–XIV). Routledge. ISBN: 978-1-138-58074-9.

[28] Cros H. du. (2012). *Intangible cultural heritage, education and museums*. UNESCO Arts in Education Observatory for Research in Local Cultures and Creativity in Education. DOI:10.13140/RG.2.1.3217.5522; Staubermann, K. (2020). Reconstructing the past: when intangible heritage meets scientific practice. *International Journal of Intangible Heritage,* 15. URL: IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), accessed 15.05.2021; Blake, J. (2018). Museums and safeguarding intangible cultural heritage. *International Journal of Intangible Heritage,* 13 (=IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), accessed 15.05.2021; Donelli, Ch.C., Fanelli, S., & Mozzoni, I. (2019). Managing and enhancing the intangible heritage: the experience of "literary parks". *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 9 (1), 52–63.

[29] Kwiecińska, M. (Ed.). (2016). *Intangible heritage of the city: musealisation, preservation, education*. The Historical Museum of the City of Kraków. ISBN: 978-83-7577-246-3.

[30] Niezabitowski, M. (2016). Foreword. In M. Kwiecińska, M. (Ed.). (2016). *Intangible heritage of the city: musealisation, preservation, education* (pp.9–11). The Historical Museum of the City of Kraków. ISBN: 978-83-7577-246-3.

[31] *Tourism and Intangible Cultural Heritage* (2012). World Tourism Organization. ISBN (electronic version): 978-92-844-1479-6; Qiu, Q., Zheng, T., Xiang, Z., & Zhang, M. (2020). Visiting intangible cultural heritage tourism sites: from value cognition to attitude and intention. *Sustainability*, 12 (132), 1-20. doi:10.3390/su12, cf.: Афанасьев, О.Е. Шедевры устного и нематериального культурного наследия: роль и функции в туризме / О.Е. Афанасьев. Текст: непосредственный // Современные проблемы сервиса и туризма. – 2016. – Т.10, №.3. – С.7–17. DOI: 10.12737/21095 (Afanas'ev, O.E. Shedevry ustnogo i nematerial'nogo kul'turnogo naslediia: rol' i funktsii v turizme / O.E. Afanas'ev. Text: direct // Sovremennyie problemy servisa i turizma. 2016. Vol.10, No.3. P.7–17).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Legal aspects of the intangible heritage safeguarding have formed a specific and well-elaborated realm of heritage studies as a whole. Peculiarities of both national law, and the international one were analyzed[32]. Copyright problems, which had been detected as most problematic particularly in the case of living cultures, were reviewed and updated[33]. A serious study produced by L.Lixinski may be regarded as tracing back and summarizing basic legal problems and prospects of the initial 15 years of the implementation of the 2003 Convention[34].

Advanced bibliography of references related to the implementation of the 2003 Convention has been conducted by UNESCO for a number of years at its official site. The list of literary sources, which is aligned according to region, language, year of publication, and document type, contains by now 1276 entries and tends to grow quite rapidly[35].

Summing up our brief review of issues related to the intangible heritage, we wish primarily to state that it forms a focal part of the cultural strategy of UNESCO, which is now being most actively elaborated and promoted. Basing on one of the two essential definitions, contained in the main text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, approved by UNESCO in 2003, one may regard it as comprising five main fields, i.e. '(a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; (b) performing arts; (c) social practices, rituals and festive events; (d) knowledge and practices concerning nature and the universe; (e) traditional craftsmanship' (I.2.2).

This kind of heritage is directly and deeply linked with other two concepts, belonging to the same level of description, that is, with tangible heritage, on the one hand, and with cultural diversity,

[32] Deacon, H., Prosalendis, S., Dondolo, L., & Mrubata, M. (2004). *The subtle power of intangible heritage: legal and financial instruments for safeguarding intangible heritage*. Human Sciences Research Council. ISBN-13: 978-0796920744. ISBN-10: 0796920745; Petrillo P.L. (Ed.). (2019). *The legal protection of intangible cultural heritage: a comparative perspective*. Springer. DOI:10.1007/978-3-319-72983-1. ISBN: 978-3-319-72982-4; Lenzerini, F. (2011). Intangible cultural heritage: the living culture of peoples. *The European Journal of International Law*, 22 (1), 101–120. DOI:10.1093/ejil/chr006, cf.: Газизова, А.Ш. Роль ЮНЕСКО и ВОИС в международно-правовой охране традиционных выражений культуры и традиционных знаний / А.Ш. Газизова. Текст: непосредственный // Московский журнал международного права. – 2019. – №3. – С. 81–92. https://doi.org/10.24833/0869-0049-2019-3-81-92 (Gazizova, A.Sh. Rol' UNESCO i VOIS v mezhdunarodno-pravovoii okhrane traditsionnukh vyrazhenii kul'tury i traditsionnykh znanii (UNESCO and VOIS role in international legal protection of traditional cultural expression and traditional knowledge) / A.Sh. Gazizova, Text: direct. // Moskovskii zhurnal mezhdunarodnogo prava. – 2019. – No.3. – P.81–92); Мартыненко, И.Э. Правовая охрана нематериального культурного наследия государств-участников СНГ на международном и национальном уровнях / И.Э. Мартыненко. Текст: непосредственный // Вестник ВГУ. Серия: Право. – 2017. – №2. – С.282-293 (Martynenko, I.E. Pravovaia okhrana nematerial'nogo kul'turnogo naslediia gosudarstv-uchastnikov SNG na mezhdunarodnom i natsional'nom urovniakh (Legal protection of intangible cultural heritage of CIS member states at international and national levels) / I.E. Martynenko. Text: direct // Vestnik VGU. Seriia: parvo. – 2017. No.2. 282–293).

[33] Farah, P.D., & Tremolada, R.(2015). Conflict between intellectual property rights and human rights: a case study on intangible cultural heritage. *Oregon Law Review*, 94 (1), 125–178.

[34] Lixinski, L. (2013). *Intangible cultural heritage in international law.* Oxford University Press. ISBN 978-0-19-967950-8.

[35] Research references on the implementation of the 2003 convention. URL: Research references on the implementation of the 2003 Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

on the other hand. As a result, we feel authorized to tentatively regard the text of the corresponding three 'great UNESCO conventions', i.e. Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (1972), Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003), and Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005), as parts of a single 'mega-text', regarding in turn three different facets of the same mega-concept of heritage.

Forming an integral part of the cultural strategy of UNESCO, this concept is indispensable for the attainment of such overarching objectives as social coherence and sustainable development (cf. UNESCO Medium-Term Strategy for the years 2014–2021, III.1).

As to the inner elaboration of the concept of intangible heritage, this seminal concept is presently linked with the implementation of Strategic objectives 7 and 8 of the Medium-Term Strategy, consisting respectedly in giving impetus to advanced identification and documentation, protection and safeguarding, promotion and enhancement, as well as revitalization and transmission of all basic types of heritage (VII.7.66), and in promoting its creative facet, especially by all kinds of 'marginalized and vulnerable communities and individuals, in particular indigenous communities' (VII.8.75). UNESCO Medium-Term Strategy for new eight-year term (2022-2029), which now being most actively elaborated and discussed in the framework of expert community, forms the nearest perspective for the development of the topic of the intangible heritage.

References

Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003. URL: Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).

Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage 1972. URL: Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).

Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions 2005 // URL: Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (unesco.org), (accessed 15.05.2021).

Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage 1972. URL: Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).

55/2. United Nations Millennium Declaration. URL: A/RES/55/2 - E - A/RES/55/2 -Desktop (undocs.org), (accessed 15.05.2021).

2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. URL: UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity: UNESCO, (accessed 15.05.2021).

2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

World conference on cultural policies. Mexico City, 26 July – 6 August 1982. Final Report. Paris, UNESCO, 1982. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505, (accessed 15.05.2021).

2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

Definition and criteria. URL: Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001-2005) - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

Guidelines for the establishment of "Living human treasures" systems (2002). UNESCO, 19.

Browse the lists of intangible cultural heritage and the register of good safeguarding practices. URL: Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Regis-

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

ter of good safeguarding practices - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

UNESCO 37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy (2014). UNESCO, 24.

Russian Committee for the safeguarding of intangible cultural heritage (2019). *Commission of the Russian Federation for UNESCO Vestnik*, Special Issue, 40–41.

Nematerial'noe kul'turnoe nasledie Rossii. URL: culture.ru/traditions/culture-heritage/location-russia, (accessed 15.05.2021).

Schmitt. T.M. (2008). The UNESCO concept of safeguarding intangible cultural heritage: its background and Marrakchi roots. *International Journal of Heritage Studies*, 14 (2), 95-111. DOI:10.1080/13527250701844019.

Vecco, M. (2010). A definition of cultural heritage: from the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, 11 (3), 321–324. DOI:10.1016/j.culher.2010.01.006.

Kurin, R. (2004). Safeguarding intangible cultural heritage in the 2003 UNESCO convention: a critical appraisal. *Museum International*, 56 (1–2), 66-77. DOI:10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x.

Chao, G. (2017). Ethical principles for safeguarding intangible cultural heritage: interpretative Reading and Commentary Review. *Bulletin of the Kalmyk Institute for Humanities of the Russian Academy of Sciences*, 34 (6), 117–130. https://doi.org/10.22162/10.22162/2075-7794-2017-34-6-117-130.

Shilova, O.E. (2014). Rol' UNESCO v okhrane nematerial'nogo kulturnogo naslediia (UNESCO role in safeguarding intangible cultural heritage). *Kultura i iskusstvo,* 6 (24), 611–617.

Schreiber, H. (2017). Intangible cultural heritage and soft power – exploring the relationship. *International Journal of Intangible Heritage,* 12. URL: IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), (accessed 15.05.2021).

Konach, T. (2015). Intangible cultural heritage projects - national policies and strategies. The creation of intangible cultural heritage inventories. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 5 (1), 67–79.

Shulbaev, O.N., Novoselova, N.V. (2017). UNESCO i rossiiskii opyt sokhraneniia nematerial'nogo kul'turnogo naslediia na sovremennom etape. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniia.* 1, 108–110.

Kargin, A.S., Kostina, A.V. (2008). Sokhranenie nematerial'nogo kul'turnogo naslediia narodov RF kak prioritet kul'turnoi politiki Rossii v XXI veke. *Kul'turnaia politika*. 3, 59–71.

Akagawa, N., & Smith, L. (Eds.). (2019). Safeguarding intangible heritage practices and politics, Routledge. ISBN: 978-1-138-58074-9.

Logan, W., & Smith, L. (2019). Series editors' foreword. In N. Akagawa, & L. Smith, (Eds.). (2019), *Safeguarding intangible heritage practices and politics (*pp.xiii-xiv). Routledge. ISBN: 978-1-138-58074-9.

Cros H. du. (2012). *Intangible cultural heritage, education and museums*. UNESCO Arts in Education Observatory for Research in Local Cultures and Creativity in Education. DOI:10.13140/RG.2.1.3217.5522.

Staubermann, K. (2020). Reconstructing the past: when intangible heritage meets scientific practice. *International Journal of Intangible Heritage,* 15. URL: IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), (accessed 15.05.2021).

Blake, J. (2018). Museums and safeguarding intangible cultural heritage. *International Journal of Intangible Heritage,* 13 (=IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), (accessed 15.05.2021).

Donelli, Ch.C., Fanelli, S., & Mozzoni, I. (2019). Managing and enhancing the intangible heritage: the experience of "literary parks". *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 9 (1), 52–63.

Kwiecińska, M. (Ed.). (2016). *Intangible heritage of the city: musealisation, preservation, education*. The Historical Museum of the City of Kraków. ISBN: 978-83-7577-246-3.

Niezabitowski, M. (2016). Foreword. In M. Kwiecińska, M. (Ed.). (2016). *Intangible heritage of the city: musealisation, preservation, education* (pp.9-11). The Historical Museum of the City of Kraków. ISBN: 978-83-7577-246-3.

Tourism and Intangible Cultural Heritage (2012). World Tourism Organization. ISBN (electronic version): 978-92-844-1479-6.

Qiu, Q., Zheng, T., Xiang, Z., & Zhang, M. (2020). Visiting intangible cultural heritage tourism sites: from

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

value cognition to attitude and intention. *Sustainability*, 12 (132), 1–20. doi:10.3390/su12.

Afanas'ev, O.E. (2016). Shedevry ustnogo i nematerial'nogo kul'turnogo naslediia: rol' i funktsii v turizme. *Sovremennyie problemy servisa i turizma.* 10 (3), 7–17.

Deacon, H., Prosalendis, S., Dondolo, L., & Mrubata, M. (2004). *The subtle power of intangible heritage: legal and financial instruments for safeguarding intangible heritage*. Human Sciences Research Council. ISBN-13: 978-0796920744. ISBN-10: 0796920745.

Petrillo P.L. (Ed.). (2019). *The legal protection of intangible cultural heritage: a comparative perspective*. Springer. DOI:10.1007/978-3-319-72983-1. ISBN: 978-3-319-72982-4.

Lenzerini, F. (2011). Intangible cultural heritage: the living culture of peoples. *The European Journal of International Law*, 22 (1), 101–120. DOI:10.1093/ejil/chr006.

Gazizova, A.Sh. (2019). Rol' UNESCO i VOIS v mezhdunarodno-pravovoii okhrane traditsionnukh vyrazhenii kul'tury i traditsionnykh znanii. *Moskovskii zhurnal mezhdunarodnogo prava*. 3, 81–92.

Martynenko, I.E. (2017). Pravovaia okhrana nematerial'nogo kul'turnogo naslediia gosudarstv-uchastnikov SNG na mezhdunarodnom i natsional'nom urovniakh. *Vestnik VGU. Seriia: pravo*. 2, 282–293.

Farah, P.D., & Tremolada, R.(2015). Conflict between intellectual property rights and human rights: a case study on intangible cultural heritage. *Oregon Law Review*, 94 (1), 125–178.

Lixinski, L. (2013). *Intangible cultural heritage in international law.* Oxford University Press. ISBN 978-0-19-967950-8.

Research references on the implementation of the 2003 convention. URL: Research references on the implementation of the 2003 Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2021_3_114

Дмитрий Леонидович СПИВАК

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва
129366, Российская Федерация, г. Москва, ул. Космонавтов, 2
Кафедра ЮНЕСКО по компаративным исследованиям духовных традиций, специфики их культур и межрелигиозного диалога
Заведующий кафедрой, доктор филологических наук
ORCID: 0000-0001-7276-5182
E-mail: d.spivak@mail.ru

НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ В КУЛЬТУРНОЙ СТРАТЕГИИ ЮНЕСКО

Охрана нематериального наследия представляет собой одну из существенно важных составляющих культурной стратегии ЮНЕСКО, которая весьма активно развивается в настоящее время. Обращаясь к одной из двух базовых формулировок, содержащихся в тексте Конвенции об охране нематериального культурного наследия, принятой ЮНЕСКО в 2003, можно выделить в его рамках пять основных предметных полей, подразумевающих «(а) устные традиции и формы выражения, включая язык как носитель нематериального культурного наследия; (б) исполнительские искусства; (в) социальные практики, ритуалы и празднества; (г) знания и практики, относящиеся к природе и ко вселенной; (д) традиционные ремесла» (I.2.2). Данная разновидность наследия прямо и глубоко связана с двумя одноуровневыми по отношению к ней концептами, а именно, материальным наследием, с одной стороны, и культурным многообразием, с другой. Как следствие, в статье предлагается рассматривать тексты трех «великих конвенций ЮНЕСКО», т.е. Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия (1972), Конвенции об охране нематериального культурного наследия (2003), и Конвенции об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения (2005), на правах своего рода «мегатекста», трактующего три различных аспекта единого мегаконцепта наследия. Воплощение в жизнь задач по охране нематериального наследия, в свою очередь, представляет собой часть мер, необходимых для достижения таких стратегических целей ЮНЕСКО, как устойчивое развитие и социальная гармония. В том, что касается внутренней разработки концепта нематериального наследия, следует в первую очередь принимать во внимание стратегические цели 7 и 8 Среднесрочной стратегии развития данной организации. Первая из них состоит в придании максимальной динамики решению задач идентификации и документации, охраны и защиты, продвижения и поощрения, а также ревитализации и передачи подрастающему поколению всех типов наследия; вторая же – в развитии его креативной составляющей, прежде всего применительно к «маргинализованным и уязвимым сообществам и индивидуумам, в особенности же к туземным сообществам». Рассчитанная на новый восьмилетний период (2022–2029), новая Среднесрочная стратегия ЮНЕСКО, проходящая в настоящее время активную доработку и обсуждение в экспертном сообществе, представляет собой ближайшую перспективу в разработке тематики культурного наследия.

Ключевые слова: нематериальное наследие, культурное наследие, живые культуры, культурное разнообразие, практики сохранения, ЮНЕСКО.

Список литературы

Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003. URL: Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).

Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage 1972. URL: Convention con-

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

cerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).

Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions 2005 // URL: Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (unesco.org), (accessed 15.05.2021).

Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage 1972. URL: Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (unesco.org), (accessed 15.05.2021).

55/2. United Nations Millennium Declaration. URL: A/RES/55/2 - E - A/RES/55/2 -Desktop (undocs.org), (accessed 15.05.2021).

2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. URL: UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity: UNESCO, (accessed 15.05.2021).

2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

World conference on cultural policies. Mexico City, 26 July – 6 August 1982. Final Report. Paris, UNESCO, 1982. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505, (accessed 15.05.2021).

2000 onwards and the drafting of the convention. URL: 2000 onwards and the drafting of the Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

Definition and criteria. URL: Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001-2005) - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

Guidelines for the establishment of "Living human treasures" systems (2002). UNESCO, 19.

Browse the lists of intangible cultural heritage and the register of good safeguarding practices. URL: Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

UNESCO 37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy (2014). UNESCO, 24.

Russian Committee for the safeguarding of intangible cultural heritage (2019). *Commission of the Russian Federation for UNESCO Vestnik*, Special Issue, 40–41.

Nematerial'noe kul'turnoe nasledie Rossii. URL: culture.ru/traditions/culture-heritage/location-russia, (accessed 15.05.2021).

Schmitt. T.M. (2008). The UNESCO concept of safeguarding intangible cultural heritage: its background and Marrakchi roots. *International Journal of Heritage Studies*, 14 (2), 95-111. DOI:10.1080/13527250701844019.

Vecco, M. (2010). A definition of cultural heritage: from the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, 11 (3), 321–324. DOI:10.1016/j.culher.2010.01.006.

Kurin, R. (2004). Safeguarding intangible cultural heritage in the 2003 UNESCO convention: a critical appraisal. *Museum International*, 56 (1–2), 66-77. DOI:10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x.

Chao, G. (2017). Ethical principles for safeguarding intangible cultural heritage: interpretative Reading and Commentary Review. *Bulletin of the Kalmyk Institute for Humanities of the Russian Academy of Sciences*, 34 (6), 117–130. https://doi.org/10.22162/10.22162/2075-7794-2017-34-6-117-130.

Shilova, O.E. (2014). Rol' UNESCO v okhrane nematerial'nogo kulturnogo naslediia (UNESCO role in safeguarding intangible cultural heritage). *Kultura i iskusstvo,* 6 (24), 611–617.

Schreiber, H. (2017). Intangible cultural heritage and soft power – exploring the relationship. *International Journal of Intangible Heritage,* 12. URL: IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), (accessed 15.05.2021).

Konach, T. (2015). Intangible cultural heritage projects - national policies and strategies. The creation of intangible cultural heritage inventories. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 5 (1), 67–79.

Shulbaev, O.N., Novoselova, N.V. (2017). UNESCO i rossiiskii opyt sokhraneniia nematerial'nogo kul'turnogo naslediia na sovremennom etape. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniia.* 1, 108–110.

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Kargin, A.S., Kostina, A.V. (2008). Sokhranenie nematerial'nogo kul'turnogo naslediia narodov RF kak prioritet kul'turnoi politiki Rossii v XXI veke. *Kul'turnaia politika*. 3, 59–71.

Akagawa, N., & Smith, L. (Eds.). (2019). Safeguarding intangible heritage practices and politics, Routledge. ISBN: 978-1-138-58074-9.

Logan, W., & Smith, L. (2019). Series editors' foreword. In N. Akagawa, & L. Smith, (Eds.). (2019), *Safeguarding intangible heritage practices and politics (*pp.xiii-xiv). Routledge. ISBN: 978-1-138-58074-9.

Cros H. du. (2012). *Intangible cultural heritage, education and museums*. UNESCO Arts in Education Observatory for Research in Local Cultures and Creativity in Education. DOI:10.13140/RG.2.1.3217.5522.

Staubermann, K. (2020). Reconstructing the past: when intangible heritage meets scientific practice. *International Journal of Intangible Heritage,* 15. URL: IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), (accessed 15.05.2021).

Blake, J. (2018). Museums and safeguarding intangible cultural heritage. *International Journal of Intangible Heritage,* 13 (=IJIH - International Journal of Intangible Heritage :: Article), (accessed 15.05.2021).

Donelli, Ch.C., Fanelli, S., & Mozzoni, I. (2019). Managing and enhancing the intangible heritage: the experience of "literary parks". *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 9 (1), 52–63.

Kwiecińska, M. (Ed.). (2016). *Intangible heritage of the city: musealisation, preservation, education*. The Historical Museum of the City of Kraków. ISBN: 978-83-7577-246-3.

Niezabitowski, M. (2016). Foreword. In M. Kwiecińska, M. (Ed.). (2016). *Intangible heritage of the city: musealisation, preservation, education* (pp.9-11). The Historical Museum of the City of Kraków. ISBN: 978-83-7577-246-3.

Tourism and Intangible Cultural Heritage (2012). World Tourism Organization. ISBN (electronic version): 978-92-844-1479-6.

Qiu, Q., Zheng, T., Xiang, Z., & Zhang, M. (2020). Visiting intangible cultural heritage tourism sites: from value cognition to attitude and intention. *Sustainability*, 12 (132), 1–20. doi:10.3390/su12.

Afanas'ev, O.E. (2016). Shedevry ustnogo i nematerial'nogo kul'turnogo naslediia: rol' i funktsii v turizme. *Sovremennyie problemy servisa i turizma.* 10 (3), 7–17.

Deacon, H., Prosalendis, S., Dondolo, L., & Mrubata, M. (2004). *The subtle power of intangible heritage: legal and financial instruments for safeguarding intangible heritage*. Human Sciences Research Council. ISBN-13: 978-0796920744. ISBN-10: 0796920745.

Petrillo P.L. (Ed.). (2019). *The legal protection of intangible cultural heritage: a comparative perspective*. Springer. DOI:10.1007/978-3-319-72983-1. ISBN: 978-3-319-72982-4.

Lenzerini, F. (2011). Intangible cultural heritage: the living culture of peoples. *The European Journal of International Law*, 22 (1), 101–120. DOI:10.1093/ejil/chr006.

Gazizova, A.Sh. (2019). Rol' UNESCO i VOIS v mezhdunarodno-pravovoii okhrane traditsionnukh vyrazhenii kul'tury i traditsionnykh znanii. *Moskovskii zhurnal mezhdunarodnogo prava*. 3, 81–92.

Martynenko, I.E. (2017). Pravovaia okhrana nematerial'nogo kul'turnogo naslediia gosudarstv-uchastnikov SNG na mezhdunarodnom i natsional'nom urovniakh. *Vestnik VGU. Seriia: pravo*. 2, 282–293.

Farah, P.D., & Tremolada, R.(2015). Conflict between intellectual property rights and human rights: a case study on intangible cultural heritage. *Oregon Law Review*, 94 (1), 125–178.

Lixinski, L. (2013). *Intangible cultural heritage in international law.* Oxford University Press. ISBN 978-0-19-967950-8.

Research references on the implementation of the 2003 convention. URL: Research references on the implementation of the 2003 Convention - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO, (accessed 15.05.2021).

© Издательство «Эйдос», 2021. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2021. For Private Use Only.

Международный журнал исследований культуры № 3 (44) 2021
Научное рецензируемое электронное издание

International Journal of Cultural Research # 3 (44) 2021
Peer-reviewed scientific e-journal

ISSN 2079–1100 **www.culturalresearch.ru**

Журнал входит в перечень
рецензируемых научных изданий
ВАК по специальностям
09.00.00 (философские науки)
24.00.00 (культурология)
17.00.00 (искусствоведение)

ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
Министерства образования и науки Российской Федерации

WEB OF SCIENCE
RSCI

Google scholar

CYBERLENINKA
Научная электронная
бибилотека

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index

ULRICHSWEB™
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

Интелрос
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РОССИЯ

ТЕМА НОМЕРА:
ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
Редактор: *Алина Владимировна ВЕНКОВА*

The MAIN TOPIC of the ISSUE:
VISUAL CULTURE
Editor: *Alina V. VENKOVA*

В оформлении обложки использован визуальный объект М. Степанова, 2020.
Cover Picture: visual object by M. Stepanov, 2020.

01.10.2021
Дизайн и оригинал макет
Издательство «ЭЙДОС»

Design & layout
Publishing House EIDOS

www.eidos-books.ru