

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра искусствоведения и культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева
« ____ » _____ 2021 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

50.04.03.32 Современное искусство и актуальные художественные практики

КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ» В ПАРТИЦИПАТОРНЫХ ПРАКТИКАХ СОВРЕ-
МЕННОГО ИСКУССТВА (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕН-
НЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТИХАРУ СИОТЫ)

Руководитель _____ канд. филос. наук, доцент, Ю.С. Замараева

Выпускник _____ С.О. Сиренко

Рецензент _____ науч. сотр. МЦ «Площадь Мира», И.А. Шохин

Красноярск 2021

Продолжение титульного листа по теме ВКР «Концепт “память” в партиципаторных практиках современного искусства (на материале анализа художественных произведений Тихару Сиоты)».

Нормконтролер _____ Ю.Н. Авдеева

РЕФЕРАТ

Тема магистерской работы – «Концепт “память” в партиципаторных практиках современного японского искусства (на материале анализа художественных произведений Тихару Сиоты)». Выпускная квалификационная работа представлена в объеме 120 страниц, включает в себя 5 иллюстраций, а также список использованной литературы, состоящий из 110 источников, 45 из которых – на иностранных языках.

Ключевые слова: ПАРТИЦИПАТОРНЫЕ ПРАКТИКИ, ПАМЯТЬ, ИНСТАЛЛЯЦИЯ, СОВРЕМЕННОЕ ЯПОНСКОЕ ИСКУССТВО, ТИХАРУ СИОТА

Цель: выявить способы, с помощью которых в современном японском искусстве проявляется концепт «память», используя как пример работы Тихару Сиоты.

Задачи: 1) сравнить восприятие концепта «память» в европейской и японской философско-эстетических парадигмах; 2) исследовать историю японских партиципаторных практик, и выявить, насколько часто художники обращаются в своих произведениях к концепту «память»; 3) рассмотреть работы Тихару Сиоты и предложить их возможные классификации; 4) используя теорию изобразительного искусства В.И. Жуковского, выделить в творчестве Тихару Сиоты рядовое произведение, стиливой образец и шедевр, и проанализировать их, более подробно изучив, как концепт «память» проявляется в художественном образе данных произведений.

Актуальность настоящего исследования объясняется необходимостью формирования теории регионального японоведения, объясняющей те или иные общественные тренды, связанные с интересом к Японии и японской культуре и искусству, с научной точки зрения. Кроме того, работа дополняет теорию изобразительного искусства В.И. Жуковского сведениями о художественной коммуникации в рамках партиципаторных практик.

Основные выводы и результаты исследования:

1. В европейской философии концепт «память» рассматривается с его эгоцентричной и абсолютноцентричной стороны; в японской философии большее внимание уделяется социоцентричному, и в меньшей степени – эгоцентричному аспекту памяти.
2. К концепту «память» японские художники обращаются не очень часто, но если же они и посвящают работы этой теме, то чаще всего апеллируют к памяти социальной (обычно это работы о войне или коллективизме) и индивидуальной.
3. Работы Тихару Сиоты можно разделить на несколько групп по следующим признакам: 1) по принципу использования нитей; 2) по цвету нитей; 3) по типу используемых предметов; 4) по теме; 5) по способу взаимодействия зрителя с произведением.
4. В рядовом произведении «Between Us» и стилевом образце «Over the Continents» художница пользуется только эгоцентричным аспектом памяти, превращающимся в социоцентричный. Такой переход от индивидуальной к социальной памяти объясняется особенностями японской культуры, а именно склонность японцев к коллективизму, объединению в группы. В случае же с шедевром «The Key in the Hand», художнице удаётся проиллюстрировать и абсолютноцентричный аспект концепта «память», объединяющий воедино и память художницы, и память предметов, и память зрителей.

Перспективы дальнейшего исследования: 1) поиск ответов на следующие вопросы: как может выглядеть условный диалог между зрителем и партиципаторным произведением? чем он будет отличаться от диалога художника с художественным материалом? какова роль искусствоведа в процессе коммуникации с произведением партиципаторного искусства? можно ли построить майевтическую беседу, используя предмет партиципаторного искусства как тему для этой беседы?; 2) связь концептов «память», «счастье» и «желание», а также их проявление в искусстве; 3) абсолютноцентричный аспект памяти в творчестве Тихару Сиоты, начиная с 2021 года.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
Глава 1 Концептуальные подходы к понятию «память» в гуманитарных науках	21
1.1 Концепт «память» в гуманитарных науках	21
1.2 Аналитический обзор западных исследований по классификации концепта «память»	24
1.3 Сущность концепта «память» в японских философско-эстетических науках	32
Глава 2 Концепт «память» в партиципаторном искусстве Тихару Сиоты	48
2.1 Понятие «партиципация» в гуманитарных науках	48
2.2 Основные тенденции партиципаторного искусства	51
2.3 Современное партиципаторное искусство в Японии	54
2.4 Характеристика художественного творчества Тихару Сиоты.....	58
2.5 Анализ художественных произведений Тихару Сиоты на основе теории изобразительного искусства В.И. Жуковского	83
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	100
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	104
ПРИЛОЖЕНИЕ А	118

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования концепта «память» в партиципаторных практиках японского современного искусства определяется по нескольким направлениям искусствоведческой проблематики. В первую очередь, за последние десять лет возрос интерес к наследию японской культуры в нескольких областях современного искусства одновременно: кинематографе и мультипликации, литературе и книгоиздании, моде, кулинарии и игровой индустрии.

С одной стороны, большой интерес проявляется к традиционному искусству Японии. Среди учёных, занимающихся изучением и анализом культурного прошлого и его влияния на современное японское искусство – В.А. Сидоров¹, Е.М. Панушина², Л.В. Астахова³, М.В. Новак⁴, А.С. Пьянов⁵ и А.А. Фёдорова⁶. С другой стороны, не меньший интерес учёных вызывает и современное японское искусство, и такие феномены массовой культуры как японские комиксы «манга» и мультипликация «анимэ».

Многие работы российского филолога-востоковеда Е.Л. Катасоновой посвящены современным трендам японского искусства и поп-культуры: эпатажным и экстравагантным работам Такаси Мураками, который в своих произведениях профессионально смешивает прошедшее и будущее, низкое и высочайшее в искусстве, традиции и авангард, умело играет

¹ Сидоров В. А. История архитектуры японского жилища в системе традиционного искусства [Электронный ресурс]: Известия АлтГУ, 2007. №4-3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-arhitektury-yaponskogo-zhilischa-v-sisteme-traditsionnogo-iskusstva>

² Панушина Е. М. Искусство нэцке как часть культуры средневековой Японии [Электронный ресурс]: Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова, 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-netske-kak-chast-kultury-srednevekovoy-yaponii>

³ Астахова Л. В. Европейское влияние на изобразительное искусство Японии в эпоху Тайсё (1912-1926) [Электронный ресурс]: Вестник ЧГАКИ, 2020. №2 (62). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskoe-vliyaniye-na-izobrazitelnoe-iskusstvo-yaponii-v-epohu-taisho-1912-1926>

⁴ Новак М. В. Театральные искусства Японии в прошлом и настоящем: основные характеристики и особенности [Электронный ресурс]: Наука. Искусство. Культура, 2018. №1 (17). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnye-iskusstva-yaponii-v-proshlom-i-nastoyaschem-osnovnye-harakteristiki-i-osobennosti>

⁵ Пьянов А. С. Влияние искусства периода Ямато на современный дизайн [Электронный ресурс]: Международный журнал гуманитарных и естественных наук, 2020. №8-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyaniye-iskusstva-perioda-yamato-na-sovremennyy-dizayn>

⁶ Фёдорова А. А. Кинематограф XII века: традиционалистские теории кино в Японии 1930-х – 1940-х годов [Электронный ресурс]: Японские исследования, 2018. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-xii-veka-traditsionalistskie-teorii-kino-v-yaponii-1930-h-1940-h-godov>

с представителями оппозиции Восток – Запад⁷. По мнению Е.Л. Катасоновой, современное японское искусство – в частности, в лице Такаси Мураками – заимствует язык у таких явлений культуры как анимэ и манга, которые, со своей стороны, опираются на графический язык средневековой японской живописи, несколькими чертами передающие достаточно трудные концепты, эмоции и нравы героев⁸. И в анимэ, и в манге используется своеобразная символическая система – к примеру, цвет волос героя рассказывает почти все о его характере, дизайн одежды и окружающие пейзажи тоже имеют своё символическое значение⁹. Невозможно отрицать влияние традиционной культуры на современные тренды японского искусства, причём, массовая культура Японии, несмотря на ярко выраженный национальный колорит, обладает универсальностью, обеспечивающей ей широкую известность не только в Японии, но и в иных государствах мира¹⁰.

Тем не менее, для современного японского искусства характерно не только обращение к традиции, но и заимствование и обработка достижений западного искусства. Д.Е. Липаева¹¹ рассматривает опыт цитирования классической музыки в японской мультипликации. Наиболее цитируемыми, согласно её исследованию, оказываются произведения Л. ван Бетховена (Симфония № 5) и В.А. Моцарта (ария Царицы Ночи из оперы «Волшебная флейта», Соната D-dur (K448) для двух фортепиано). В процессе цитирования музыка исполняет либо иллюстративную функцию, выступает в роли смыслообразующего компонента мультипликационного произведения, как синтеза нескольких видов искусств.

⁷ Катасонова Е. Л. Мураками Такаси и его теория суперплоскости [Электронный ресурс]: Ежегодник Японии, 2011. №40. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/murakami-takasi-i-ego-teoriya-superploskosti>

⁸ Катасонова Е. Л. Анимэ, или анимация по-японски [Электронный ресурс]: Вестник культурологии, 2014. №2 (69). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/elena-l-katasonova-anime-ili-animatsiya-po-yaponski>

⁹ Денисова А.И. Семиотика в манга и аниме [Электронный ресурс]: Вестник ТГУ, 2014. №12 (140). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-v-manga-i-anime>

¹⁰ Катасонова Е. Л. Анимэ: вчера, сегодня, завтра [Электронный ресурс]: Ежегодник Японии, 2007. №36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/anime-vchera-segodnya-zavtra>

¹¹ Липаева Д. Е. Музыка Л. ван Бетховена и В.А. Моцарта в японском аниме [Электронный ресурс]: Научный журнал КубГАУ, 2017. №132. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-l-van-bethovena-i-v-a-motsarta-v-yaponskom-anime>

Другими словами, в связи со всё возрастающим интересом к японской культуре и, в частности, к японскому искусству, необходима теория регионального японоведения, объясняющая те или иные тренды с научной точки зрения.

Не меньший интерес в современной науке вызывает понятие концепта «память». Изучением концепта «память» широко изучается в гуманитарных науках. Например, концептом «память» в социологии и истории занимались такие учёные как Я.М. Поливанов¹², М.Н. Шумихина¹³, М.О. Орлов¹⁴, Е.В. Романовская¹⁵ и Л.И. Миклина¹⁶. Научные работы ведутся так же и в сфере культурологических наук. В своей монографии Н.Г. Брагина¹⁷ проводит междисциплинарный анализ источников и рассматривает способы формирования концепта «память» в языке и культуре. Проблемой вербализации концепта «память» также занимаются учёные Д.В. Абашева¹⁸, Н.А. Бородина¹⁹, Л.М. Бондарева²⁰, Л.С. Муфазалова²¹ и другие. Российские учёные проводят свои исследования, посвящённые концепту «память», опираясь на работы таких выдающихся исследователей как М. Хальбвакс и П. Нора.

¹² Поливанов Я. М. Идеологемы войны в коллективной исторической памяти: опыт анализа динамики [Электронный ресурс]: Вестник Чувашского университета, 2008. № 4. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=11837712>

¹³ Шумихина М. Н. Политический миф как носитель исторической памяти [Электронный ресурс]: Вопросы управления, 2016. №2 (20). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/politicheskiy-mif-kak-nositel-istoricheskoy-pamyati>

¹⁴ Орлов М. О. Социальная память как диалог: пространственные и дискурсивные основания [Электронный ресурс]: Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения, 2014. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-pamyat-kak-dialog-prostranstvennye-i-diskursivnye-osnovaniya>

¹⁵ Романовская Е. В. Феномен памяти: между историей и традицией [Электронный ресурс]: Философия и общество, 2010. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-pamyati-mezhdu-istoriey-i-traditsiy>

¹⁶ Миклина Л. И. Социальная память современной российской молодежи // Власть. – Т. 23. – № 1. – 2015. – С. 136-140.

¹⁷ Брагина Н. Г. Память в языке и культуре. М.: Языки славянской культуры, 2007. 513 с.

¹⁸ Абашева Д. В. «Я здесь беседую с минувшими веками. . .»: историческая память в лирике Н. М. Языкова [Электронный ресурс]: Вестник славянских культур, 2014. №1 (31). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ya-zdes-besedyu-s-minuvshimi-vekami-istoricheskaya-pamyat-v-lirike-n-m-yazykova>

¹⁹ Бородина Н. А. Синтаксический способ репрезентации концепта «Память» [Электронный ресурс]: Вестник ВятГУ, 2009. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sintaksicheskij-sposob-reprezentatsii-kontsept-pamyat>

²⁰ Бондарева Л. М. Особенности вербализации концепта «память» в немецком языке // Известия Смоленского государственного университета. 2014 – №3 (27) – С. 75-82.

²¹ Муфазалова Л. С. Концепт память в русской языковой картине мира [Электронный ресурс]: Вестник ИрГУ, 2014. №9 (92). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-pamyat-v-russkoj-yazykovoy-kartine-mira>

На региональном уровне проблема концепта «память» занимают такие учёные как Ю.Л. Авдеева²², К.А. Дегтяренко²³ и Е.Е. Гудкова.²⁴ Внимание красноярских учёных сконцентрировано на культурной памяти и этнической идентичности. Особый интерес представляет работа Е.Е. Гудковой, посвящённая концепту «память» в визуальной культуре: согласно её исследованию, концепт «память» в визуальной культуре в целом, и в кинематографе – в частности, является важным фактором в формировании самоидентичности.

Так как концепт «память» в визуальной культуре считается не просто одним из самых распространённых, но и крайне важным образующим элементом визуального образа и формирования индивидуального и национального самосознания, его необходимо исследовать и дальше, прилагая его к разным аспектам культуры и искусства. Например – к партиципаторным практикам.

Анализом практик партиципаторного искусства – или искусства соучастия – занимается ряд российских учёных. Примечательной является работа А.А. Деникина²⁵, где он рассматривает термин «партиципация» в применении к современной культуре и искусству. Деникин утверждает, что партиципация даёт возможность переосмыслить общепринятые эстетические категории. В рамках партиципаторных практик осуществляется соединение искусства и политико-социальной критики. О коммуникативных функциях партиципаторного искусства и его влиянии на социальную сферу

²² Авдеева Ю. Н. Значение культурной памяти мигрантов для этнической самоидентификации (на материале Красноярского края) [Электронный ресурс]: диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии : 24.00.01 / Ю.Н. Авдеева. – Красноярск: СФУ, 2019.

²³ Дегтяренко К. А. Культурная память и конструирование этнической идентичности коренных малочисленных народов арктической зоны Российской Федерации (на материале анализа кетов) в конце XX – начале XXI вв. [Электронный ресурс]: диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии : 24.00.01 / К.А. Дегтяренко. – Красноярск: СФУ, 2020.

²⁴ Гудкова Е. Е. Концепт «память» в современной визуальной культуре (на материале анализа работ отечественных режиссёров 2000-2010 годов) [Электронный ресурс]: магистерская диссертация : 50.04.03 / Е.Е. Гудкова. – Красноярск: СФУ, 2018.

²⁵ Деникин А. А. К определению термина "партиципация" в контексте современных художественных практик [Электронный ресурс]: Наука телевидения, 2018. №14.1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-opredeleniyu-termina-partitsipatsiya-v-kontekste-sovremennyh-hudozhestvennyh-praktik>

пишут М.И. Косолапова²⁶ и А.В. Вальковский²⁷. В последние пять лет наметился новый тренд в изучении искусства партиципации, а именно – способы, с помощью которых музейное пространство может быть лучше подготовлено к партиципаторным произведениям искусства. Предложения к решению данного вопроса можно найти в работах М.В. Коротковой²⁸, М.Н. Стародубцевой²⁹, Д.Е. Шориной³⁰ и Ю.В. Ветошкиной³¹.

В партиципаторном музее налаживается связь между проектами и участниками, и, тем самым, формируется диалоговое пространство, где зритель является одновременно и объектом, и субъектом. Для того чтобы было возможно делать музеи более интерактивными, организовывая партиципаторный процесс, необходимо более тщательно изучать теоретический аспект проблемы.

Тема настоящей работы представляет интерес как для специалистов, так и для людей, просто увлекающихся древней и современной культурой, так как исследование включает в себя сравнительный анализ западных и азиатских философско-эстетических концепций и детальное рассмотрение произведений современного партиципаторного японского искусства, а также предлагает возможную точку зрения на некоторые работы Тихару Сиоты, используя новую теорию изобразительного искусства красноярского художника и философа-искусствоведа В.И. Жуковского.

²⁶ Косолапова М. И. Партиципаторное искусство как способ преодоления отчуждения [Электронный ресурс]: Архивариус. 2020. №3 (48). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/partitsipatornoe-iskusstvo-kak-sposob-preodoleniya-otchuzhdeniya>

²⁷ Вальковский А. В. Искусство соучастия: трансформация коммуникативной функции искусства в современных художественных практиках [Электронный ресурс]: Международный журнал исследований культуры, 2017. №2 (27). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-souchastiya-transformatsiya-kommunikativnoy-funktsii-iskusstva-v-sovremennyh-hudozhestvennyh-praktikah>

²⁸ Короткова М. В. Культура участия и партиципаторные стратегии в музейной педагогике [Электронный ресурс]: Наука и школа, 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-uchastiya-i-partitsipatornye-strategii-v-muzeynoy-pedagogike>

²⁹ Стародубцева М. Н. Партиципаторный музей в контексте искусства соучастия [Электронный ресурс]: Вестник ЧелГУ, 2019. №12 (434). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/partitsipatornyu-muzey-v-kontekste-iskusstva-souchastiya>

³⁰ Шорина Д. Е. Интерактивность конкурсных проектов как основа современной экспозиционно-выставочной деятельности российских музеев [Электронный ресурс]: Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2018. №1 (46). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnost-konkursnyh-proektov-kak-osnova-sovremennoy-ekspozitsionno-vystavochnoy-deyatelnosti-rossiyskih-muzeev>

³¹ Ветошкина Ю. В. Игровой путеводитель как новый инструмент в музейной практике (на примере г. Перми) [Электронный ресурс]: Сервис +, 2018. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoy-putevoditel-kak-novyy-instrument-v-muzeynoy-praktike-na-primere-g-permi-1>

Актуальность исследования также заключается и в том, что теорию искусства Жуковского дополняется новыми концепциями, а именно – с точки зрения этой теории рассматривается процесс создания произведения партиципаторного искусства, переосмысливается роль художника и зрителя, а также демонстрируется то, как эта теория работает на примере партиципаторных практик.

Степень изученности темы. Так как работы Тихару Сиоты требуют непосредственного участия зрителей для их создания, то здесь и далее её творчество определяется как «партиципаторное искусство». Своими корнями партиципаторное искусство уходит в конец XIX века, когда первые футуристы стали задумываться об изменении роли зрителя от пассивной к более активной. Как развивалась эта идея, начиная от ранних опытов футуристов и дадаистов, и заканчивая экспериментами медиапоколения и художников 2010-х годов, подробно иллюстрируется в книге американского искусствоведа Роузли Голдберг «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней»³².

Термин «партиципаторное искусство» (или «эстетика взаимоотношений») появился в 1995 году в работах французского искусствоведа, куратора и критика Николя Буррио. По Буррио, партиципаторное искусство – это создание реальных моделей взаимодействия при помощи искусства³³.

В диалог с ним в 2004 году вступила британский искусствовед Клер Бишоп в своём эссе «Antagonism and Relational Aesthetics», а в дальнейшем – и в книге «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства» (2012), где определила партиципаторное искусство как непосредственное участие зрителя при создании произведения³⁴. В интервью «On participatory art» с художником Дусаном Бароком Клер Бишоп указывает на наметившийся в современном искусстве тренд: в современном мире художники не только презентуют собственные работы в музеях, но и принимают

³² Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem, 2013. 320 с.

³³ Леденёв В. А. Николя Буррио. Реляционная эстетика. М.: Ad Marginem Press, 2016. 350 с.

³⁴ Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York: Verso, 2012. 382 p.

участие в создании и облагораживании общественных пространств, что объясняется стремлением правительства к так называемой «социальной инклюзивности» – то есть, активное подключение жителей в жизнь городского пространства, воспитание в жителях понимания личной независимости. С другой стороны, если художник включает других людей в пространство произведения искусства, то ему, возможно, становится сложно донести смысл произведения до участников-зрителей, на что Клэр Бишоп отвечает, что проблема не столько в неспособности художника донести значение работы до зрителя, а в том, что многие из зрителей не улавливают смысла по причине дискомфорта, спровоцированного контактом с представителями других рас или слоёв общества. Клэр Бишоп также проводит границу между двумя схожими понятиями – «участие» и «коллаборация». Она считает, что участники – это люди, на которые нацелено произведение искусства, в то время как коллаборация предполагает соавторство в принятии решений касательно главных составляющих работы. Даже если художник называет зрителей своими соавторами, он всё равно является единственным создателем работы, обеспечившим её идентичность. Государство пользуется образом художника как уникального, креативного человека с привилегированным положением в обществе в качестве экономического инструмента. Позиция «каждый человек – творческий» является эвфемизмом для установления независимости всеобщего благосостояния от государства. Все это принципиально важно для искусства последних лет, поскольку это обозначает, что определенная лексика, которой оно дорожит (креативность, общность, участие) нужно безотлагательно переосмыслить³⁵.

Концепт «память» определяется в современном дискурсе научных исследований. Теоретическое обоснование концепта «память» предлагает учёная Анна Грин³⁶ в статье «Individual Remembering and 'Collective Memory': Theoretical Presuppositions and Contemporary Debates». В статье рассматривается несколько подходов к изучению индивидуальной и коллективной па-

³⁵ Dusan B. On participatory art Interview with Claire Bishop. Monoskop, 2009.

³⁶ Green A. Individual Remembering and 'Collective Memory': Theoretical Presuppositions and Contemporary Debates. Oral History: Memory and Society, 2004. Vol. 32. No. 2.

мноти, включая теорию, предложенную Морисом Хальбваксом. Морис Хальбвакс предложил акт воспоминания в истории, коллективные воспоминания («коллективная память», по Хальбваксу) рассматривать как общественный феномен, значимый в общественной практике для выживания социума. Коллективная память считается, с точки зрения исследователя, гарантией обретения идентичности обществом. Предлагая свою концепцию памяти, он исходит из того, что индивиду доступны два вида памяти – индивидуальная и коллективная. Используя дюркгеймовские «коллективные представления», Хальбвакс переносит обсуждение концепта памяти в окружающий индивида социальный контекст. С одной стороны, воспоминания человека вписываются в рамки его личной жизни, с другой – он способен вести себя как член группы, вызывая в памяти воспоминания, затрагивающие его группу. Эти две памяти часто проникают друг в друга, но не смешиваются. Индивидуальная и коллективная память развиваются по собственным законам. Первая может опереться на коллективную, когда необходимо уточнить какое-либо воспоминание. Если индивидуальные воспоминания попадают в коллективную память, они меняются и уже не являются сознанием личности. Хальбвакс эти два типа памяти называет и по-другому: внутренняя, личная, автобиографическая и внешняя, социальная, историческая. Первая, безусловно, использует вторую, так как жизнь человека – это часть истории, вторая же – шире первой и более суха и схематична.

Теорией памяти занималась также и учёная-культуролог Алейна Ассман³⁷. Определение культурной памяти по Ассманн – это динамическая связь между тем, что было полностью забыто, изменено или отвергнуто, сохранено или записано, и, как часть культурной идентичности, реально или запоминаемо. Культурная память позволяет человеку общаться на протяжении времени. Культурная память не равнозначна наследию, артефактам или традициям, поскольку эти явления, скорее, одномерны. При разграничении опре-

³⁷ Ассман А. Рефреймируя память. Между индивидуальными и коллективными формами конструирования прошлого [Электронный ресурс]: Журнал Гефтер, 2015. URL: <http://gefeter.ru/archive/11839>

делений «культура» и «память» культурная память становится, с одной стороны, отдельной формой памяти, а с другой – своеобразным культурным аспектом. В последнем случае определение включает в себя области, отличные от культуры: память как одна из частей культуры может быть обнаружена как в стиле жизни, так и в образовании, общественных и политических организационных формах, науке и технологиях. Но во всех из вышеперечисленных областей память выступает как «поддерживающий», «сопроводительный» элемент. По мнению Ассман, память является главным фактором, модифицирующим религию, историю и искусство: в них память находится на переднем плане, а культура принимает форму памяти, которая включает в себя тексты, разного рода действия и различные артефакты. В свою очередь культурная память подразделяется на функциональную и накопительную – если первая обеспечивает повторяемость, и, соответственно, ограничена тем, что актуальное в настоящий момент времени, то накопительная память, содержащаяся уже не в символических практиках, а в материальных объектах (книги, картины, архивы и т.д.), способна сберечь явления, потерявшие актуальность, и является ресурсом для «иной памяти», «возобновленной памяти». Ассман подчеркивает, что накопительная память и функциональная память диалектически взаимосвязаны.

Мерике Ланг³⁸, автор статьи «Cultural memory in the museum and its dialogue with collective and individual memory», используя теорию Ассман, предлагает подход с использованием медиума коллективной памяти при взаимодействии с произведением искусства. Медиум коллективной памяти состоит из четырёх компонентов: 1) средства коммуникации, способные к семиозису, устанавливающие предпосылки для отбора информации, заслуживающей запоминания, и формирования коллективной памяти: люди, участвующие в образовательной программе музея, язык, исторические артефакты; 2) медиатехнологии, расширяющие содержание памяти и позволяющие ее распро-

³⁸ Lang, M. Cultural memory in the museum and its dialogue with collective and individual memory. Nordisk Museologi, 2007. 153 p.

странять: дискуссии, ролевые игры, фотографические записи, скульптурная форма; 3) социальная систематическая институционализация, необходимая для канонизации, производства и представления средств массовой информации: команда, сотрудничающая в рамках образовательной программы музея, которая решает, какие средства массовой информации активны в рамках структуры; 4) послание памяти через образовательную программу как результат, включающий новые знания в качестве реконструированного исторического повествования – история, пересказанная и запомнившаяся. Как и в случае функциональной памяти, одной из ее задач является легализация памяти или ее выделение и служение коллективной идентичности.

С другой стороны, в своей статье «Tents, Beds and Clothing: The Evocative Objects of Contemporary Art Textiles» Роберт Бёртон³⁹ рассматривает материалы, которые используют современные художники, в качестве языка и в качестве одного из способов донести идею произведения.; в данном случае – идею памяти. Автор утверждает, что материалы, используемые художники, всегда имели какое-либо символическое значение, связанное с историей, культурой, памятью, политикой или обществом. На примере ряда художников – в том числе, и на примере Тихару Сиоты – автор показывает, как материал, из которого сделано произведение искусства, может говорить о социальных отношениях, времени, пространстве, личной идентичности и принадлежности. Автор предполагает, что мы подходим к объектам и материалам не более, чем к «иллюстрациям чего-то другого», и при этом мы полагаемся на традицию, которая дематериализует знаки и значение объектов. Автор предлагает вместо представления об объектах как о знаках и отличительных признаках чего-то другого сосредоточиться на качествах самой вещи. Таким образом, используемые в произведении искусства вещи предполагают переживание отдельных моментов при встрече, создавая ассоциативный ряд потенциально связанных смыслов. В современном искусстве ткани и

³⁹ Burton R. Tents, Beds and Clothing: The Evocative Objects of Contemporary Art Textiles. Lisbon: Identity and Innovation, 2019. 250 p.

предметы одежды часто используются в качестве инструмента для передачи концептов личной и коллективной памяти, личного эмоционального опыта. Также сами предметы одежды часто воспринимаются как носители эмоционального контакта между повествованием и повседневностью, как объективная связь с материальной культурой, и как один из видов личного опыта из-за близости одежды к телу человека. Например, японская художница Тихару Сиота использует в своих инсталляциях по большей части нити и повседневные предметы. В символике художницы нити обозначают чувства и человеческие взаимоотношения, тогда как повседневные предметы, среди которых есть и предметы мебели, и одежда, и музыкальные инструменты, олицетворяют саму художницу, её тело. В инсталляциях «Breathing from the Earth» и «During Sleep» кровать используется как средство отображения связи людей в повседневной жизни – пустые кровати должны будить в зрителе ассоциации сна и смерти. Использование множества нитей добавляет работе сюрреалистичный эффект погружённости в сон. С другой стороны, в работе «The Key in the Hand», красные нити, по мнению автора, одновременно обозначают и кровь, и тесную связь между множеством людей. Таким образом, зрители, смотря на инсталляцию, видят не просто нити, ключи, и лодки, но имеют возможность наблюдать за всем пространством человеческих отношений.

Тему предметов, которые в своём творчестве использует Тихару Сиота, продолжает Чидл Кристина⁴⁰ в работе «The Power of Objects: An Exploration Into the Work of Chiharu Shiota». В своём исследовании автор проводит антропологический и искусствоведческий анализ трёх категорий предметов, наиболее часто встречающихся в инсталляциях Тихару Сиоты – ботинки, рояли и чемоданы. Автор начинает изучение предмета обуви в произведениях Тихару Сиоты через семиотическую линзу, разделяющую коннотативную и денотативную функции обуви. Автор утверждает, что, дефункционализируя и рефункционализируя обувь, Сиота, как и другие художники, использует

⁴⁰ Cheadle C. The Power of Objects: An Exploration Into the Work of Chiharu Shiota [Электронный ресурс]: Washington and Lee University, 2016. URL: <https://repository.wlu.edu/handle/11021/34121>

скорее коннотативные, чем денотативные функции обуви. Кроме того, автор утверждает, что эти коннотативные функции были созданы на основе истории обуви и идеи «распространённой личности». Все свои предположения автор аргументирует, обращаясь к работам философов Гелла, Хайдеггера, Шапино и Деррида. Конкретно же в работе Тихару Сиоты обувь была использована в качестве одного из носителей человеческой памяти. Это подтверждается тем фактом, что в рассматриваемой автором статье инсталляции «Across the Continents», к каждому ботинку была прикреплена записка с кратким описанием воспоминаний, принадлежавших владельцам обуви. Во второй главе, посвящённой чемоданам в работах Тихару Сиоты, автор делает краткий обзор истории чемоданов, объясняя причины их изобретения и рост их популярности в начале 20-го века. Автор занимает позицию, что часть эмоциональной остроты чемоданов в рассматриваемых произведениях истекает из того факта, что они часто относятся к первой половине 20-го века и поэтому привносят в произведение идею чего-то устаревшего. Личность, «закованная» в чемоданах, по мнению автора, ясно ощутима. Зрители приходят к выводу, что когда-то в этих чемоданах находились чьи-то самые дорогие вещи, а значит, другими словами, зрители соглашаются с наличием потенциальной возможности предмета сохранять в себе чью-то личность. По мнению автора, наличие чемодана, особенно во времена миграции, нужно было не сколько для переноски ценного груза, а сколько для сохранения собственной идентичности, о чём и говорит Тихару Сиота в инсталляции «Accumulation». В последней главе, посвящённой роялям, автор исследует не только сам предмет, но и ритуалы его сожжения. Автор считает, что сжигание рояля – это один из способов противодействия бюрократии, так как сам рояль и умение игры на нём традиционно связывается с высшими слоями общества. Из коннотативной ассоциации с богатством, роскошью, классичностью возник акт сжигания рояля, превратившийся в художественное, а также военное или социальное движение, дарящее зрителем ощущение конца цивилизации, ощущение конца света.

На творчество Тихару Сиоты обращают внимание и учёные азиатского происхождения. В своём исследовании «Web of Life» Джэнвэй Чу⁴¹ представляет вниманию читателей интересный взгляд на символику базовых элементов инсталляций Сиоты. С точки зрения автора, существуют три формы или элемента, которые позволяют максимально точно передать идею межличностных взаимоотношений на разных уровнях: треугольник, паутина и линии. В треугольнике Джэнвэй Чу видит воплощение трёх поколений семьи, упорядоченность иерархии и жизненный баланс. Паутина – это средство, связывающее один элемент с другим, и имеющий бесконечное количество ответвлений. Линия же – это основа треугольника и паутины, то из чего состоят эти два элемента. По мнению Джэнвэй Чу, в одной из инсталляций Тихару Сиоты, «After the Dream», используется элемент паутины. Инсталляция представляет собой пять белых платьев, связанных между собой переплетением множества чёрных нитей. Для Тихару Сиоты платья обозначали вторую человеческую кожу, а нити были сплетены таким образом, чтобы напоминать кружево. Из названия инсталляции автор статьи делает вывод, что зритель должен погрузить себя в состояние пробуждения ото сна, подумать о том, что сон прошёл, как и многое другое в жизни, и наладить диалог между прошлым и настоящим. Каждый человек является носителем сугубо личных воспоминаний, и наличие неповторимого жизненного опыта делает каждого из нас уникальным. Автор статьи несколько раз упоминает то, что Тихару Сиоте свойственно работать с вопросами памяти: в своих инсталляциях она нередко использует повседневные объекты, которые были отданы ей в дар другими людьми, и которые, таким образом, являются носителями чьей-то памяти. Элемент линии, который выделяет в этой инсталляции Джэнвэй Чу, является отображением связи между людьми, между прошлым и настоящим, между настоящим и будущим. Однако видение этой инсталляции у Джэнвэй Чу бинарно: линии у неё сосуществуют не отдельно, а в качестве огромной

⁴¹ Chu, Z. Web of Life [Электронный ресурс]: Rochester Institute of Technology, 2016. URL: <https://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=10147&context=theses>

паутины, которая является, по сути, комбинацией как интерпретаций, предложенных Джэнвэй Чу, так и интерпретаций других зрителей.

Объектом данной работы является анализ концепта «память» в партиципаторных практиках современного японского искусства.

Предметом исследования выступают работы японской художницы Тихару Сиоты.

Цель исследования – выявить способы, проявляющие концепт «память», в современном японском искусстве на материале анализа художественных произведений Тихару Сиоты.

Для достижения поставленной цели, сформулированы **задачи**:

1. Проанализировать и сравнить восприятие концепта «память» в европейской и японской философско-эстетических парадигмах.
2. Исследовать историю партиципаторных практик, в частности – в Японии, и выявить, насколько часто художники обращаются в своих произведениях к концепту «память».
3. Рассмотреть работы Тихару Сиоты и предложить их возможные классификации по нескольким параметрам, включая пункт «по типу восприятия концепта “память”».
4. Используя теорию изобразительного искусства В.И. Жуковского, выделить в творчестве Тихару Сиоты рядовое произведение, стилевой образец и шедевр, и проанализировать их, более подробно изучив, как концепт «память» проявляется в художественном образе данных произведений.

Для выполнения вышеизложенных задач, были использованы **методы** наблюдения, анализа, синтеза, аналогии, дедукции и индукции. В качестве одного из методов был также выбран метод философско-искусствоведческого анализа и метод написания критического формалистского и актуально-исторического текста.

Теоретическая и практическая значимость настоящей диссертации объясняются, во-первых, появлением нового материала для теоретического исследования японского искусства (под этим мы понимаем как дополнение к теории В.И. Жуковского, так и большой объём иностранных исследований и интервью, частично переведённых для нужд нашей работы); во-вторых – возможностью проводить выставки партиципаторного искусства в музеях Красноярска, так как мы затрагиваем и процесс создания произведений в рамках партиципаторных практик.

Структура работы соответствует поставленным задачам. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения. Список литературы включает 110 источников, в том числе 40 источников на английском, и 5 – на японском языке.

Глава 1 Концептуальные подходы к понятию «память» в гуманитарных науках

1.1 Концепт «память» в гуманитарных науках

Понятие и явление памяти уже давно является предметом тщательного изучения учёных из разных областей – врачей, психологов, социологов, лингвистов и историков. В толковом словаре Даля⁴² приведено следующее определение слова «память»:

«ПАМЯТЬ ж. (мнить, мнети) способность помнить, не забывать прошлого; свойство души хранить, помнить сознание о былом. Память, относительно прошлого, то же, что и заключение, догадка и воображение, относительно будущего. Ясновидение будущего противоположно памяти былого. Память внешняя, безотчетное знание наизусть затверженного».

В словаре Ожегова⁴³ даётся несколько отличное определение:

«ПАМЯТЬ, -и, ж. 1. Способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления, опыт, а также самый запас хранящихся в сознании впечатлений, опыта».

Следовательно, понятие «память» включает в себя представление о сохранении и воспроизведении информации о прошлом, либо информации, выученной в прошлом.

Лингвист Л.С. Муфазалова⁴⁴ проводила комплексное исследование концепта «память» с точки зрения языкознания, и пришла к выводу, что понятие «память», помимо хранения и передачи информации, подразумевает способность к осознанию совершаемых поступков. Другими словами, так как при помощи памяти протекают процессы организации и сбережения полученного в прошлом какого-либо жизненного опыта, позволяющие обращаться к нему в процессе жизнедеятельности или возвращаться в сферу сознания,

⁴² ПАМЯТЬ [Электронный ресурс]: Толковый словарь Даля онлайн. URL: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=24260>

⁴³ ПАМЯТЬ [Электронный ресурс]: Толковый словарь Ожегова онлайн. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=19838>

⁴⁴ Муфазалова Л. С. Концепт память в русской языковой картине мира [Электронный ресурс]: Вестник ИрГТУ, 2014. №9 (92). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-pamyat-v-russkoj-yazykovoj-kartine-mira>

образуется связь между временами. Ко всему прочему, «память, опираясь на уже имеющийся опыт, обеспечивает развитие личности». Исходя из результатов лингвистических исследований, можно предположить, что память либо имеет несколько функций, либо представляет собой многомерную модель.

Идеи о множественности памяти появились ещё в философии XIX в. Французский философ Мен де Биран утверждал, что существует три типа памяти: механическая (неосознанные моторные и речевые навыки), чувственная (сохранение аффективных состояний, эмоций, мимолётных образов) и репрезентативная (сознательное обращение к образу мыслей и событиям прошлого). Австрийский врач Франц Галль классифицировал память по характеристикам содержания – музыкальная память, математическая память, географическая память и т.д. Первые же теории о памяти как о совокупности взаимосвязанных структурных блоков были сформулированы Уильямом Джеймсом, разделившим память на первичную (содержание сознания в данный момент) и вторичную (весь прошлый опыт субъекта). В современной психологии выделяются системный регистр, блок распознавания информации, кратковременную и долговременную память⁴⁵.

Несмотря на исчерпывающие исследования, лингвистика и психология больше сконцентрированы на изучении функционирования памяти индивида, то есть, на личной или индивидуальной памяти. «Личная память – это динамичная среда для обработки субъективного опыта и построения социальной идентичности»⁴⁶. Хотя воспоминания индивида всегда привязаны к его личности и трансформируются в зависимости от его персональных характеристик, они не могут формироваться вне социума. То есть, личная память, на самом деле, всегда интерактивна и связана с коллективными воспоминаниями.

Коллективная память – это термин, часто встречающийся в социальных науках. Большое распространение он получил после работ французского со-

⁴⁵ Нуркова, В. В. Одна ли у нас память. Общая психология: в 7 т. М., 2006. Т.1. С. 127-135.

⁴⁶ Ассман А. Рефреймируя память. Между индивидуальными и коллективными формами конструирования прошлого [Электронный ресурс]: Журнал Гефтер, 2015. URL: <http://gefeter.ru/archive/11839>

циолога Мориса Хальбвакса – «Социальные рамки памяти» и «Коллективная память». Коллективная память – это представление о прошлом, разделяемое и конструируемое членами социальной группы⁴⁷. Индивидуальная и коллективная память находятся во взаимодействии, но никогда не смешиваются. Личная память может использовать коллективную как опору, когда необходимо уточнить какое-либо воспоминание. Иногда индивидуальные воспоминания могут попадать в коллективную память – тогда они меняются и уже не считаются порождением сознания личности.

Так как коллективная память – это очень обширное понятие, мы считаем нужным разделить его на четыре категории. Коллективная память представляет собой синтез социальной, культурной и исторической памяти.

Социальная память заключена в такой информации о прошлом, которая была пережита и передана посредством коммуникации внутри определённого общества. Социальная память разбита на воспоминания поколений со свойствами им убеждениями и системами ценностей. Под словом «поколения» могут пониматься как семейные, так и социальные поколения⁴⁸. Смена поколений играет самую важную роль в обновлении культурного творчества, так как одновременно с ней изменяется и характер общих переживаний, ценностей, идеалов и идей⁴⁹.

Если социальная память – это обмен информацией в рамках одного поколения, то историческая память представляет собой коммуникацию между несколькими поколениями. По определению Л.П. Репиной⁵⁰, историческая память – это «набор передаваемых из поколения в поколение исторических сообщений, мифов, субъективно преломленных рефлексий о событиях прошлого, особенно негативного опыта, угнетения, несправедливости в отноше-

⁴⁷ Емельянова Т. П. Представления коллективной памяти об эпохе Петра I и его личности у представителей различных социальных групп. М.: Психологические исследования, 2013. № 6(28). С. 9-10.

⁴⁸ Schuhmann, H. Generations and Collective Memory. *American Sociological Review*. Washington, 1989. №54. P. 359–381.

⁴⁹ Ассман А. Рефреймируя память. Между индивидуальными и коллективными формами конструирования прошлого [Электронный ресурс]: Журнал Гефтер, 2015. URL: <http://gefeter.ru/archive/11839>

⁵⁰ Репина Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М., 2003. С. 10.

нии народа». Историческая память может быть продемонстрирована в привычках, домашней обстановке, культуре, отношении к народам других стран, взглядах на политику, стремлении (или его отсутствии) к независимости, характерных только для каждого конкретного этноса.

Наконец, культурная память стремится, прежде всего, сохранить память о культурах в материальных объектах. Ян Ассман⁵¹, который первым ввёл понятие «культурная память», утверждает, что она направлена на определённые моменты в прошлом – «прошлое скорее сворачивается здесь в символические фигуры, к которым прикрепляется воспоминание». Такими символическими фигурами может служить что угодно – от текстов до коммеморативных практик. Проще говоря, культурная память – это «имманентное свойство общества, состоящее в его способности сохранять себя во всех своих модификациях, воспроизводя условия своего собственного существования на всех этапах развития»⁵².

В настоящей работе под «памятью» будет пониматься способность индивида или общества хранить, транслировать и осознавать информацию, рефлексировать над опытом прошлого. Здесь и далее будет использоваться социологический подход к концепту «память», то есть, он будет восприниматься как комплекс индивидуальной, исторической, социальной и культурных аспектов памяти.

1.2 Аналитический обзор западных исследований по классификации концепта «память»

1.2.1 От античности до XX века

Исследование концепта «память» началось ещё в античности, и остаётся актуальной научной проблемой и по сегодняшний день. Трудность исследования данного концепта обусловлена многогранностью явления – память

⁵¹ Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 386 с.

⁵² Ассман А. Рефреймируя память. Между индивидуальными и коллективными формами конструирования прошлого [Электронный ресурс]: Журнал Гефтер, 2015. URL: <http://gefeter.ru/archive/11839>

тесно связана с категориями времени, истории, самосознания, идентификации и многими другими.

Условно подход к изучению концепта «память» можно поделить на четыре блока: культурно-философский, социально-исторический, литературно-лингвистический и кинематографический⁵³. Материалом для первых двух блоков становятся исследования концепта память от античности до конца XX века, то есть, со времен формирования философии как науки, и до появления более узких дисциплин, как психология и социология.

Память как источник воображения и информации была известна в мифах Древней Греции как богиня Мнемозина. Мнемозина считалась не только богиней памяти, но и матерью муз, покровительницей наук и искусств. Согласно преданию, рядом с тронем Мнемозина бил источник Памяти, отпившие из которого получали шанс прикоснуться к истокам знаний, истины⁵⁴. Другими словами, в древнегреческой мифологии память воспринималась не только как воспоминание о прошлом человека и человечества, но и как некоторое первоначальное знание, понимание истины.

Концепт «память» в значении «воспоминание», «припоминание» зародился в философии Платона. В «Федре» Платон говорит о некоей силе (дюнамисе) памяти, отличающей философов от нефилософов, а именно – о способности к припоминанию, то есть, к анамнезису. Согласно платоновскому учению об анамнезисе, цель человека в том, чтобы припомнить, что созерцала душа в мире идей, с помощью созерцания вещей чувственного мира.

Евгений Малышкин⁵⁵, занимавшийся изучением концепта «памяти» в европейской философии, сводит учение Платона к трём основным сентенциям:

⁵³ Гудкова Е. Е. Концепт «память» в современной визуальной культуре (на материале анализа работ отечественных режиссёров 2000-2010 годов) [Электронный ресурс]: магистерская диссертация : 50.04.03 / Е.Е. Гудкова. – Красноярск: СФУ, 2018.

⁵⁴ Мифы народов мира: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т.2. С.161

⁵⁵ Малышкин Е. В. Две метафоры памяти. СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2011. 246 с.

«1. Память есть нечто неопределённое в отношении того, что помнится (т.е. память является отпечатком на вещи).

2. Память есть нечто неопределенное в отношении индивидуального (т.е. человек помнит то, что произошло в его жизни на основе чувственных впечатлений, но он также способен припоминать то, что всегда знал).

3. Память есть свидетель истины, притом что статус свидетельства неоднозначен (т.е. предметы чувственного мира способны вызывать разные ассоциации в памяти, помогая познавать вещь в полноте её сущности)».

Платоновское восприятие памяти несколько продолжает древнегреческий миф о Мнемозине, но в то же время вводит понятие памяти как отпечатка. Платоновская трактовка этого концепта абсолютноцентрична – человек способен познавать Бытие в полноте его сущности. Такое определение концепта «память» будет главенствующим вплоть до XIX века, пока ему на смену не придёт парадигма Аристотеля – память как часть души.

Учение Аристотеля можно назвать более эгоцентричным: в его понимании память больше связана с прошлым индивида и напрямую связана с его душой. Аристотель разделяет два платоновских понятия памяти и припоминания. Память – это «приобретённое свойство или состояние ощущения или постижения, появляющаяся по прошествии времени», то есть, по Аристотелю, предмет памяти – это прошлое⁵⁶. Воспоминание (припоминание) Аристотель трактует как возвращение к знанию, которым человек раньше обладал в своей памяти, с помощью цепочки умозаключений.

«Память, по Аристотелю, есть простое вызывание в памяти, так мы помним свое имя или город, в котором родились, так на нас «находят» наши

⁵⁶ Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти / Пер. на рус. Е. В. Алымовой. СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2004. 183с.

воспоминания. Но припоминание связано с усилием и с забвением: о памятуемом нельзя сказать, что оно забыто, но можно — о припоминаемом»⁵⁷.

Платоновское и аристотелевское учения о памяти заложили основу для будущих философских изысканий. Опираясь на их труды, такие философы Нового времени как Анри Бергсон, Томас Гоббс и Рене Декарт обращали своё внимание на место памяти в рациональной метафизике.

У французского мыслителя Анри Бергсона наблюдается тесная связь между понятиями памяти и времени: память – это воплощение времени, воспроизведение опыта прошлого. В трактате «Материя и память» Бергсон выделяет два варианта освоения прошлого: «1) в форме двигательных механизмов и 2) в виде независимых воспоминаний»⁵⁸. В первом случае человек повторяет опыт прошлого, а во втором – воображает его. Другими словами, Бергсон разграничивает понятия «памяти» и «воспоминания». Память накапливает воздействие прошлого и использует воспоминания для того, чтобы вычленив из контекста прошлого тот или иной образ. Если узнавание предмета происходит благодаря объекту, то речь идёт о «памяти», если же узнавание идёт от субъекта – то о «воспоминании»⁵⁹.

В учении Гоббса память называется «шестым чувством», для которого нет особого органа – она задействует все органы чувств. Гоббс характеризует концепт «память» как реальность повторения чего-либо: «когда у нас снова возникает представление о вещи, мы знаем, что это происходит снова, т. е. что мы уже имели раньше это представление. Но знать это – значит представить себе вещь, имевшуюся в прошлом, что не может быть сделано при помощи чувств, так как последние дают нам лишь восприятия наличных вещей. Эту способность можно поэтому считать шестым, внутренним (а не внешним, как остальные) чувством, и ее обыкновенно называют памятью»⁶⁰. Другими

⁵⁷ Мальшкин Е. В. Две метафоры памяти. СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2011. 246 с

⁵⁸ Бергсон А. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. 336 с.

⁵⁹ Шапиро А. Концепт памяти в понимании Анри Бергсона и Владимира Набокова [Электронный ресурс]: Язык и текст, 2016. Т. 3. №2. С. 31-36. URL: https://psyjournals.ru/langpsy/2016/n2/Shapiro_full.shtml

⁶⁰ Гоббс Т. Сочинения в 2 т. М.: Мысль. 1989. Т.1. С.507-573.

словами, память по Гоббсу – это то, благодаря чему человек может сказать, что что-то «было».

Концепция Декарта, с одной стороны, продолжает идеи Аристотеля: Декарт разделяет память на чисто телесную, то есть, память индивида, и выделяет особый вид памяти – отпечатка на вещи. «Как и Аристотель, Декарт отделяет память от интуиции ума, но, в отличие от Аристотеля, в природе чувства и воображения он находит лишь протяженность и многообразие протяженных фигур и говорит не о недвижимом разуме, а о духовной силе, которая становится восприятием, когда обращается к отпечаткам в органах чувств, или припоминанием, когда направляется к образам памяти и воображения»⁶¹. Отступление Декартом от основной концепции Аристотеля позднее приведёт существенному переосмыслению отношения памяти и мышления. Осознание мышления как внутреннего взора ума приведет Декарта к интерпретации мышления как своего рода памяти.

Несмотря на некоторую разницу в подходах, вплоть до начала XX века память в общем воспринималась как некоторое неизменное хранилище информации в голове индивида. Однако в XX веке появляется новое понимание этого концепта – с появлением наук психологии и социологии память стала пониматься как динамическая система, которая функционирует не в одном субъекте, а в культуре в целом. Так появилось понятие «культурной памяти», которое обозначает, с одной стороны, форму передачи и актуализации культурных смыслов, а с другой – знания, управляющие жизненной практикой индивидов. Такое понимание концепта «память» впервые нашло своё отражение в работах Л.С. Выготского, Э. Дюркгейма, А. Варбурга.

Отечественный психолог Л.С. Выготский⁶² в своих работах начала XX века сформулировал такое понимание социального аспекта памяти: «...она дает нам возможность на конкретном примере демонстрировать взаимодей-

⁶¹ Шевцов К. Проблема памяти в ранних работах Рене Декарта. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. №7 (21). С. 219-221.

⁶² Выготский Л.С. Память и ее развитие в детском возрасте. М.: Педагогика, 1982. С. 386-395.

ствие естественных, заложенных от природы, и культурных, приобретенных в процессе социального опыта, форм деятельности психики. <...> если бы мы теперь хотели рассмотреть память взрослого культурного человека, то должны были брать ее не такой, какой создала ее природа, а такой, какой ее создала культура»⁶³.

О коллективной памяти говорил французский социолог Морис Хальбвакс⁶⁴. Хальбвакс утверждал, что любая память коллективно и социально обусловлена. О его типологии памяти было упомянуто в предыдущем разделе. Но идейным предшественником Хальбвакса считается Эмиль Дюркгейм. Дюркгейм был одним из европейских учёных, проявивших интерес к внеиндивидуальным аспектам памяти. Французский социолог особое внимание уделял именно практикам коммеморативных ритуалов. В основе ритуалов, по мнению Дюркгейма, лежит традиция: «Говорить о том, что обряд соблюдается по причине того, что он связан с предками, означает тем самым признавать то, что его авторитет основан на авторитете традиции, факта в высшей степени социального». Необходимость ритуалов заключается в том, чтобы обращаться к коллективной памяти о прошлом: «Сущность ритуала заключается исключительно в том, чтобы воззвать к прошлому и в некотором роде вновь вернуть его в настоящее средствами истинно драматического представления»⁶⁵.

Не менее значительными считаются концепции немецкого историка Аби Варбурга⁶⁶, который в 1920-х годах ввёл понятие «социальной памяти». По Варбургу, всё культурное наследие человечества, включающее в себя изобразительные символы культуры, изображения и жесты, а также то, как люди распоряжаются этим наследием – это и есть социальная память.

⁶³ Гипперейтер Ю. Б. Психология памяти. М.: АСТ, 2008. 656 с.

⁶⁴ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007. 264 с.

⁶⁵ Дюркгейм Э. О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений. М.: Восточная литература, 1996. С. 6–7.

⁶⁶ Warburg A. M. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hrsg. von D. Wuttke, G. G. Heise, Baden-Baden, 1992. p. 463.

Суммируя всё вышесказанное, в западных гуманитарных науках – философии, психологии и социологии – наблюдается четыре подхода к концепту «память»: память как всеобщее знание, истина; память как отпечаток на вещи; память как воспоминание о прошлом индивида; память как комплекс традиций общества. Таким образом, в европейской картине мира память проявляется в трёх аспектах: наиболее полно в социоцентрическом и эгоцентрическом, менее полно – в абсолютоцентрическом аспекте.

1.2.2 Современные исследования концепта «память»

В последние годы возрастает интерес к концепту «память», в частности – на региональном уровне.

Среди примечательных работ по теме можно выделить исследование Ю.Н. Авдеевой «Значение культурной памяти мигрантов для этнической самоидентификации (на материале Красноярского края)». Авдеева рассматривает механизмы формирования самоидентификации мигрантов, называя культурную память одним из самых важных факторов данного процесса. Культурная память, по Авдеевой, отражает всё «знание», которое управляет действиями, переживаниями и всей жизненной практикой индивидов. Понятия «идентичность» и «память» тесно связаны, ведь идентичность закрепляет в памяти, а коллективная память имеет функцию идентификации. «Культурная память представляет собой надындивидуальный механизм хранения и передачи информации, а пространство культуры при этом является пространством некой общей памяти»⁶⁷.

К культурной памяти обращается и К.А. Дегтяренко, одно из основных положений которой заключается в том, что культурная память как феномен может изучаться с точки зрения информационной среды. Процессы информатизации и глобализации обновили возможности межкультурной и межличностной коммуникации, генерируя единое информационное пространство

⁶⁷ Авдеева Ю. Н. Значение культурной памяти мигрантов для этнической самоидентификации (на материале Красноярского края) [Электронный ресурс]: диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии : 24.00.01 / Ю.Н. Авдеева. – Красноярск: СФУ, 2019.

вне временных, социальных, культурных, языковых и других границ, тем самым подвергая изменениям окружающую среду индивида. Информационная среда является сегментом интеллектуальной среды, а значит, представляет собой часть определённой сферы человеческого знания и, следовательно, базу для воплощения культурной памяти⁶⁸. «Современный человек заинтересован в воссоздании и сохранении своей идентичности и основополагающую роль в этом процессе играют символические медиаторы как носители культурной памяти, которая в свою очередь репрезентирует модель передачи культурных смыслов, знания о прошлом, их воссоздание, накопление и актуализация. Пространством культурной памяти является некая общность людей, идентифицирующая себя через символы, артефакты прошлого, не имеющие временных границ. Средствами хранения культурной памяти являются музейные пространства, архивы, библиотеки, произведения кинематографа и литературы и т.д., транслируется же культурная память посредством ритуалов и традиций. Символические медиаторы выступают некой “коллективной символической конструкцией, функционирование которой обеспечивается социальной коммуникацией и усваивается памятью отдельных индивидов”»⁶⁹.

Е.Е. Гудкова предлагает два актуальных подхода к изучению концепта «память» – литературно-лингвистический и кинематографический. Приводя как пример работу Н.А. Бородина «Синтаксический способ репрезентации концепта “память”», Гудкова предполагает, что процессы памяти и мышления взаимосвязаны, и, благодаря синтаксическому анализу текста, возможно выделить воплощения памяти в языковом материале. Интерес представляют лингвистические работы, фокусирующиеся на связи памяти с визуальным образом, например, исследования современных учёных С.М. Карпенко, Г.А.

⁶⁸ Дегтяренко К. А. Культурная память и конструирование этнической идентичности коренных малочисленных народов арктической зоны Российской Федерации (на материале анализа кетов) в конце XX – начале XXI вв. [Электронный ресурс]: диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии : 24.00.01 / К.А. Дегтяренко. – Красноярск: СФУ, 2020.

⁶⁹ Ассман А. Рефреймируя память. Между индивидуальными и коллективными формами конструирования прошлого [Электронный ресурс]: Журнал Гефтер, 2015. URL: <http://gefeter.ru/archive/11839>

Дихтярь, С.Г. Шулежкова, Н.В. Попиль и других. Согласно данным этих исследований, наиболее полно визуальный концепт «память» представлен в поэтическом образе. Так как использование языка во многом индивидуально, то и аспект памяти, который исследуется в литературно-лингвистическом блоке можно считать эгоцентрическим. С другой стороны, кинематограф, в основном, обращается к историческому, культурному и социальному аспекту памяти. Однако в то же время каждое произведение искусства, включая кино, актуализирует определённый концепт памяти как опыт авторского переживания⁷⁰. То есть, оставаясь репрезентантом социально-культурного и исторического аспекта памяти, кинематограф одновременно воплощает собой и память индивидуальную.

Современная тенденция изучения концепта «память» – это междисциплинарный подход, который проявляет и расширяет границы понятия «память» как феномена, достойного изучения и транслирования. Начиная с 80-х годов XX века и по сегодняшний день формируется новая парадигма социально-гуманитарных исследований, в которых память – это текучий процесс, существующий в многих социо-культурных и гуманитарных практиках, поддающийся сохранению, и служащий для формирования, конструирования и передачи знаний.

1.3 Сущность концепта «память» в японских философско-эстетических науках

1.3.1 Синтоизм

Синтоизм, или синто («путь богов») – это японская национальная религия, в основе которой – поклонение божествам, олицетворяющим силы природы. Синтоизм считается не учением, а природным «путём», который никто не создавал, но который естественно возник из народных мифологических верований, и следовать которому надлежит каждому японцу. В синто нет по-

⁷⁰ Гудкова Е. Е. Концепт «память» в современной визуальной культуре (на материале анализа работ отечественных режиссёров 2000-2010 годов) [Электронный ресурс]: магистерская диссертация : 50.04.03 / Е.Е. Гудкова. – Красноярск: СФУ, 2018.

нения «абсолют» – в сознании исповедующих синтоизм «бог» не является единственной абсолютной сущностью, как монотеистических религиях. В синто всё окружающее человека воспринимается как «то, что называется богом»⁷¹. Кроме того, в синтоизме не существует текстов, в которых были бы зафиксированы постулаты религии. Синто представлено набором мифов о богах и героях, изначально передававшихся устно, и собранных в 712 г. до н.э. в книгу мифов «Кодзики».

Синтоизм можно отнести к тем религиям, которые немецкий философ Карл Ясперс определяет как «доосевые» или «мифологические», то есть, возникшие до 800 г. до н.э. Для доосевого времени характерно возникновение народов, осознающих свое единство, с общим языком, общей культурой и общими мифами. В культурах доосевого времени личность не осознаёт своей уникальности и не выделяется из общей масс. Человек принадлежит к общине, и религия воспринимается не как свободный выбор, а как обязательная традиция. Иначе говоря, доосевые религии – в том числе и синто – относятся к так называемым «общинным религиям».

Общинные религии обладают рядом характеристик, отличающих их от религий осевого времени. Во-первых, как уже упоминалось выше, носителем верования является не отдельный человек, а община в целом. Во-вторых, не существует границы между человеческим и природным: человек не выделяет себя из окружающего мира, но считает себя его частью. Между духом человека и духом природы нет разницы, как нет разницы между сакральным и мирским. Более того, для общинных религий в той или иной степени характерен анимизм – восприятие природы как одушевлённого, «очеловеченного» существа. Наконец, для общинных религий типичен политеизм – многобожие. В синтоизме это проявляется в бесконечном пантеоне божеств неба, земли, ветра, звёзд и солнца⁷².

⁷¹ Аракава Д. Синтоизм и традиционные ценности японцев [Электронный ресурс]: Россия и АТР, 2005. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sintoizm-i-traditsionnye-tsennosti-yapontsev>

⁷² Накорчевский А. А. Синто. СПб.: Азбука-Классика: Петербургское Востоковедение, 2003. 448 с.

Большое место в синтоизме уделяется культу почитания предков – некоторые исследователи даже считают поклонение предкам и их успокоение основными функциями синто⁷³. Например, Е.Г. Спальвин⁷⁴ определяет синто как «культ верности богам и мёртвым, который требует активного почитания и служения». По его мнению, в верования в синто «находятся в основании всех форм постоянного поклонения предкам во всех климатах и странах: мёртвые остаются в этом мире, навещая свои могилы, а также свои прежние дома и участвуя незримым образом в жизни своих живых родственников; все мёртвые делаются богами в смысле приобретения сверхъестественной власти, но они сохраняют тот характер, который отличал их при жизни; счастье мёртвых зависит от почтительного услужения, оказываемого им живыми, и счастье живых зависит от исполнения благочестивого долга по отношению к мёртвым». Таким образом, в синто не просто не существует границ между человеком и природой, сакральным и бытовым, но и между миром живых и миром мёртвых.

Именно из-за аспекта почитания умерших в Японии распространены синтоистские храмы, посвящённые погибшим на войне или построенные в местах, связанных с выдающимися личностями – поэтами, творцами культуры. Примеры таких мест – святилище Мацуо Басё в городе Уэно и храм Ясукуни в Токио. Святилище Мацуо Басё появилось после того, как за заслуги в литературе императорский двор в 1806 г. наградил его титулом «хион мёдзин» – «светлый бог летающих звуков». Проще говоря, поэт был обожествлён за свои достижения в поэзии⁷⁵.

В храме Ясукуни проводятся обряды успокоения душ воинов, погибших за родину и императора. В некотором роде, храм Ясукуни подобен памятникам революции и могилам неизвестных солдат. «Для японцев, – пишет

⁷³ Кожевников В. В. Синто и национализм в Японии (проблема храма Ясукуни) [Электронный ресурс]: Россия и АТР, 2014. №4 (86). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinto-i-natsionalizm-v-yaponii-problema-hrama-yasukuni>

⁷⁴ Спальвин Е. Г. Конфуцианские идеи в этическом учении японского народа. Владивосток, 1913 . С. 18.

⁷⁵ Синто: память культуры и живая вера; отв. ред. Э. В. Молодякова. М.: Институт востоковедения РАН, 2012. 236 с.

М. Сонода, – так же органично проведение мацури в память погибших на войне, как и в честь почитания ками. Думаю, что потребность в успокоении душ своих павших героев – это важная составляющая часть религиозных чувств японцев»⁷⁶.

Таким образом, можно сделать вывод, что в синтоизме концепт «память» представлен в виде историко-культурного и семейно-родового (социального) аспектов памяти. Это проявляется в передаче мифов от поколения к поколению, в представлениях о прошлом, закреплённых в памятниках культуры и социальных традициях, а также – в культе поклонения умершим и почитания предков.

1.3.2 Конфуцианство

Конфуцианство – это религиозно-философская доктрина, возводящая этические принципы в разряд вселенских законов, и пришедшая в Японию из Кореи в 285 г. Согласно конфуцианским представлениям, Небо – это управляющий принцип вселенной, источник гармонии, а император – это наместник Неба на земле. Обычный человек должен выполнять свой долг перед обществом и небом, то есть, строго следовать данным Небом законам, ритуалам и принципам. Если действия человека противоречат Небесным принципам, то его может покарать освещённая Небом власть⁷⁷. Однако кара не ограничивается наказанием со стороны власть имущих – природа зла, по конфуцианскому мировоззрению, сама по себе разрушительна. Совершая зло, человек и его окружение постепенно начинает деградировать, отдаляясь от идеального образа «благородного мужа», и со временем человек и всё, что было им создано, канет в небытие.

Конечно, в японском конфуцианстве очень сложно выделить исконно японские или чисто конфуцианские тексты. Японские тексты чаще всего

⁷⁶ Синто: память культуры и живая вера; отв. ред. Э. В. Молодякова. М.: Институт востоковедения РАН, 2012. 236 с.

⁷⁷ Мировая художественная культура: учеб. пособие; под. ред. Б. А. Эренграсс. М.: Высшая школа, 2001. 767 с.

ссылаются на учителей конфуцианства – Конфуция, Мэн-цзы или Сюнь-цзы. Сами же тексты – особенно религиозной направленности – представляют собой синтез понятий буддизма или синто-буддизма и конфуцианства. Однако на конфуцианском языке пишутся размышления об устройстве государства, об отношении человека и семьи, об отношении правителей и подданных. Из чего можно сделать вывод, что хоть конфуцианство в Японии тесно соседствует с синтоизмом и буддизмом, основные его принципы остались неизменными.

В основе конфуцианства лежат пять принципов, или же пять черт характера «благородного мужа». Первый принцип «жэнь» включает в себя понятия «гуманность» и «человеколюбие». Второй принцип «ли» определяет правила взаимоотношений между людьми и поведения каждого отдельного индивида как члена социума. Третий принцип «и» характеризует способность человека подчинять своим желания общественному долгу. Четвёртый принцип «чжи» определяет всю умственно-гносеологическую деятельность человека. Наконец, пятый принцип «син» выражает преданность по отношению к вышестоящим и верность своему слову⁷⁸.

Для конфуцианства чужды идеи равенства – для его картины мира свойственна иерархичность, разделение людей на классы. Это прослеживается не только в оригинальных китайских текстах, но и в японских памятниках, созданных после заимствования Японией конфуцианства. Один из таких литературных памятников – «Сборник наставлений в десяти разделах» неизвестного автора, обращённый к молодым людям. В «Сборнике» не говорится о карме и не упоминается о богах или буддах. Вместо этого внимание автора сосредоточено на межличностных взаимоотношениях, на долге перед господином и родным, на саморазвитии и внимании к другим людям⁷⁹.

⁷⁸ Долгих О. Конфуцианство: традиции и современность [Электронный ресурс]: Вестник ЧелГУ, 2003. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konfutsianstvo-traditsii-i-sovremennost>

⁷⁹ Трубникова Н. Н. «Не презирать людские дела»: конфуцианство в Японии XIII в. и вопрос о «маленьком человеке» [Электронный ресурс]: Историко-философский ежегодник, 2016. №2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ne-prezirat-lyudskie-dela-konfutsianstvo-v-yaponii-xiii-v-i-vopros-o-malenkom-cheloveke>

Один их типов социальных отношений, на которое конфуцианство делает особый упор – это сыновняя почтительность «сяо», основной смысл которой заключается в благоговейной заботе о родителях. Сыновняя почтительность включает в себя четыре уровня: экономический аспект ухода за родителями, благодарность по отношению к ним; культ предков и благодарность за свершения предков; отношение к государю как к родителям; совершение подвига и достижение успеха во имя родителей и предков⁸⁰.

Как и в синтоизме, культ предков в конфуцианстве играет не последнюю роль, однако он отмечается меньшей религиозностью и не затрагивает вопросы духов или жизни в потустороннем мире. Синолог Е.А. Торчинов⁸¹ по этому поводу писал, что «во-первых, Конфуций здесь отказывается, в полном соответствии с принципами своего учения, утверждать или отрицать присутствие духов при совершении ритуала. Во-вторых, и это самое главное, он вообще смещает акцент с вопроса о присутствии духов на вопрос о нравственном состоянии субъекта ритуала: важно именно состояние жертвователя, его искренность (чэн), его уверенность в том, что духи действительно присутствуют, и полная его поглощенность совершаемым ритуалом, абсолютная сосредоточенность на нем». Перефразируя Торчинова, можно утверждать, что культ предков из ритуала был превращён в норму человеческого поведения. Даже китайские погребальные обряды, оказавшиеся под большим влиянием буддизма и даосизма, завязаны не на мистицизме, а на концепте сыновней почтительности.

Хоть конфуцианство и в корне отличается по своему мировоззрению от синтоизма, оно так же обращает внимание на социальный аспект памяти. Приверженцы конфуцианства стараются обрести потомство, чтобы продлить

⁸⁰ Тунбо Ч. Принцип сыновней почтительности в родильной обрядности и погребальных церемониях и его особенности в Китае [Электронный ресурс]: Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2019. №117. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsip-synovney-pochtitelnosti-v-rodilnoy-obryadnosti-i-pogrebalnyh-tseremoniyah-i-ego-osobennosti-v-kitae>

⁸¹ Торчинов Е. А. Пути философии Востока и запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-Классика: Петербургское востоковедение, 2007. 480 с.

род и отдать дань уважения предкам, и чтобы, в свою очередь, после смерти получить почтение и уважение потомков.

1.3.3 Буддизм

Буддизм пришёл в Японию из Китая; точную дату проникновения буддизма в Японию установить трудно, но учёные сходятся во мнении, что это случилось в период между 538 г. и 552 г. н.э.⁸² Популярность, которую впоследствии приобрел буддизм, объясняется политической системой страны. Синтоизм, будучи политеистической религией, называл императора Японии потомком богини солнца – Аматэрасу. Соответственно, в период наибольшего имперского влияния синтоизм был официальной религией. Однако с приходом власти сёгуната фигура императора отошла на второй план – у императора больше не было реальной власти. Вместе с императором на задний план был отодвинут синтоизм, прославивший его власть. На смену ему пришел классический буддизм и дзен-буддизм - религия самураев.

Уже к VIII веку дзен-буддизм стал главной силой в формировании политической жизни Японии. Число буддийских храмов резко возросло, и не только японские аристократы и сёгуны, но и фермеры были очарованы духовной жизнью буддизма. В результате дзен-буддизм стал гарантом развития философских идей в Японии. Философия дзен-буддизма оказала большое влияние на формирование японской эстетики и, как следствие, на японский дух. Дзен-буддизм обычно связывает традиционные концепции японской эстетики, такие как ваби-саби, юген, моно но аварэ, ики и сибуй.

Разумеется, как и два других мировоззрения, о которых говорилось выше, буддизм никогда не существовал в Японии обособленно, а органично вливался в уже существующие течения. Примером тому – синто-буддийские секты Кэгон и Сингон, оформившиеся в VIII в. и объявившие, что все синтоистские божества – это переродившиеся будды. При этом внимание этих

⁸² Лепехова Е. С. Проблема датировки проникновения буддизма в Японию. М.: Вестник института востоковедения РАН, 2018. №2. С.104-109.

сект было сосредоточено на мистицизме и классической буддийской религиозности; мировоззрение же дзэн не принималось в расчёт. Монахи этих сект принимали участия в традиционных синтоистских празднествах, что позволяло сделать буддизм (вернее, синто-буддизм) более доступным массам, религией для народа. Секты Кэгон и Сингон, таким образом, удовлетворяли потребность народа в мистическо-религиозном восприятии. Однако философская мысль развивалась благодаря сектам дзэн-буддизма⁸³.

Отличие дзэн-буддизма от других буддийских сект состоит в том, что целостное понимание мира достигается не путём чтения сутр и благочестивой жизни, а путём озарения, «сатори». Сатори – это интуитивное проникновение в суть и природу вещей. Сатори типично достигается путём медитаций или размышлений над парадоксальными буддийскими загадками – «коанами».

Течение японского дзэн-буддизма известно своими двумя учителями-мыслителями, имена которых – Эйсай и Догэн. Эйсай, родившийся в 1141 г., был представителем школы Риндзай, делавшей упор на аскезе, медитациях и коанах как средствах достижения сатори. В этом учении также появляются идеи о спасении, получить которое можно лишь с помощью собственных усилий, а не молитв или чтения сутр. Школа Риндзай поощрала занятия боевыми искусствами, поэтому именно эта секта была принята самураями. Догэн же, родившийся в 1200 г., был представителем школы Сото, ставившей на первое место сидячую медитацию – «дзадзэн». Догэн потратил много времени на путешествия в Китай и изучение дзэн и пришёл к выводу, что сатори является лишь добавлением к дзэн-буддизму, но никак не может быть его основой. Школа Сото сосредоточена на достижении другого состояния – самадхи – транса, состояния абсолютной пустоты и прекращения умственной деятельности⁸⁴.

⁸³ Безруков, И. В. О некоторых аспектах развития буддизма в Японии. Всероссийской научно-практической конференции с элементами научной школы для молодежи «Философия в диалоге культур», 2009. С. 51-54.

⁸⁴ Дорош Ю. В. Дзэн-буддизм в Японии в период Камакура бакуфу: вклад монахов Эйсай и Догэн [Электронный ресурс]: Известия восточного института, 2008. №15. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzen-buddizm-v-yaponii-v-period-kamakura-bakufu-vklad-monahov-eysay-i-dogen>

Несмотря на разницу течений, для буддизма в целом характерно восприятие привязанностей как причину несчастий, а пути достижения счастья – как отказ от сиюминутных желаний. Как сформулировала Н.Н. Изотова⁸⁵ в своём исследовании о концепте буддийского счастья, «Путем к просветлению и достижению состояния, свободного от страданий и мирских страстей, служит 正しい八正道 тадасий хасе:до: – “правильный восьмисоставный путь”, 四つの正しい見方 ецу но тадасий миката – “четыре точки зрения”, 四つの正しい勤め ецу но тадасий цутомэ – “четыре нормы правильного поведения”, 五つの力 ецу но тикара – “пять сил” и 六つ道 муцу мити – “шесть обыкновений”. 正しい八正道 тадасий хасе:до: – “правильный восьмисоставный путь” – это 正しい見方 тадасий миката – “правильные взгляды”, 正しいものの考え方 тадасий моно но кангаэката – “правильное мышление”, 正しい言葉 тадасий котоба – “правильные слова”, 正しい行い тадасий оконאי – “правильные дела”, 正しい生活 тадасий сэйкацу – “правильный образ жизни”, 正しい努力 тадасий до:реку – “правильные стремления”, 正しい念い тадасий оmoi – “правильная память” и 正しい心の統一 тадасий кокуро но то:ицу – “правильное сосредоточение”».

Как видно из вышесказанного, японский буддизм чётко разделяется на две ветви: классический буддизм и дзэн-буддизм, каждый из которых играет важную роль в формировании японского мировоззрения. «Если дзэн в современности можно интерпретировать как суть этнического мировосприятия и духа, то классический буддизм, частью слившийся с синтоизмом, является религиозной основой жизни японского социума»⁸⁶. Однако в основе обеих ветвей лежит одинаковая мысль: человеческое «Я» является важным фактором в восприятии мира, и человеческое счастье – как и сатори и самадхи –

⁸⁵ Изотова Н. Н. Концепт «счастье» в религиозном и философском дискурсе: репрезентация буддийских ценностей в японском национальном сознании [Электронный ресурс]: Вестник МГИМО-Университета, 2012. №2 (23). URL: <https://vestnik.mgimo.ru/jour/article/view/1955/1514#>

⁸⁶ Безруков, И. В. О некоторых аспектах развития буддизма в Японии. Всероссийской научно-практической конференции с элементами научной школы для молодежи «Философия в диалоге культур», 2009. С. 51-54.

зависит сугубо от усилий конкретной личности. Из чего можно сделать вывод, что буддизм сфокусирован на личной памяти индивида, то есть, на эгоцентричном аспекте концепта «память».

1.3.4 Японская эстетика «ваби-саби»

Большинство из названий японских традиционных содержат в себе компонент «до»: дзюдо, садо (искусство чайной церемонии), сёдо (искусство каллиграфии), кэндо (искусство фехтования на деревянных мечях). Считается, что этот компонент синонимичен китайскому слово «дао», что обозначает «путь». Из чего следует, что каждое из японских искусств – это один из путей познания себя и мира⁸⁷.

Для правильного шествия по этому пути существуют своеобразные «правила» – эстетические концепты, которые должны проявляются в действиях человека, следующего Пути. Об этих концептах мы упоминали немного ранее: к ним относятся «ваби-саби», «моно-но-аварэ», «югэн», «фурю», «сибуми» и другие. Каждый из этих эстетических принципов очень трудно поддаётся определению или описанию, ведь никакой из них невозможно постигнуть разумом – эти принципы можно лишь прочувствовать, созерцая и медитируя. Однако два из вышеупомянутых терминов – «ваби» и «саби» – занимают центральное место в японской эстетике и искусстве, поэтому детальное рассмотрение этих понятий в рамках данной работы кажется нам необходимым.

Мастер японского дзен-буддизма, Дайсэцу Тэйтаро Судзуки⁸⁸, определял «ваби-саби» как чувство грусти или тоски, охватывающее человека при взаимодействии с вещами чувственного мира. Однако мастер также разграничивал эти два понятия, называя «саби» осознанием постоянно изменяющегося мира, а «ваби» – способность видеть в этих изменениях красоту⁸⁹. Проще говоря, «ваби-саби» – это грусть по тому, что в мире ничто не вечно, и,

⁸⁷ Дейви Х. И. Искусство и путь по-японски. Ростов-на-Дону: Феникс: Артлайн, 2005. 304 с.

⁸⁸ Судзуки Д. Т. Введение в дзен-буддизм. Харьков: Одиссей, 1993. 672 с.

⁸⁹ Судзуки Д. Т. Дзэн и японская культура. СПб.: Наука, 2003. 247 с.

при этом, умение получать эстетическое удовольствие от изменяющихся, стареющих предметов.

Ваби-саби «представляет собой состояние меланхолии, грусти, которая возникает при виде старой заботливо хранимой и аккуратно используемой вещи, ее древнего и простоватого вида и осознания того, что совсем скоро время полностью ее уничтожит. В Японии особенно ценится такая вещь, несущая на себе отпечаток прожитых лет, свидетельство того, что этот предмет использовался в течение долгих лет, передавался из рук в руки. Повреждения и дефекты, эти отметины, оставленные временем, придают изделию своего рода шарм, персонализируют его и делают таким образом более эстетически привлекательным»⁹⁰.

Буквально же слова «ваби» и «саби» переводятся как «простота» и «патина» соответственно, и мы видим большее тяготение японцев к простым и старым вещам, нежели к вычурным и новым. В японской эстетике не последнее место занимают предметы, говорящие о своём прошлом – будь то царапины, трещины, следы рук предыдущего владельца или патина.

Доказательством тому может служить принцип ценообразования на предметы традиционного японского искусства – нэцкэ. Цена на фигурку нэцкэ устанавливается не только в зависимости от её размера, мастера или даты изготовления, но и в зависимости от так называемого «нарэ». Нарэ – это потёртости на фигурке или изменение цвета её частей из-за контакта с человеческими руками. Из чего следует, что нэцкэ, обладающая нарэ, то есть памятью о прошлом, отвечает понятиям эстетики ваби-саби, ищущей красоту в изменении и старении вещей. Следственно, важным элементом японской культуры и искусства является память, которую несёт в себе тот или иной предмет.

⁹⁰ Дейви Х. И. Искусство и путь по-японски. Ростов-на-Дону: Феникс: Артлайн, 2005. 304 с.

1.4 Аналитический обзор классификаций современных японских исследований концепта «память»

Считается, что огромное количество новых концепций, пришедших в Японию в эпоху Нара из Китая или с Корейского полуострова, были вплетены в социокультурный контекст того времени, не были достаточно поняты и осмыслены. В японской гуманитарной науке также наблюдается тенденция адаптации европейских достижений к традиционным положениям японской культуры.

По мнению японского мыслителя Осима Хитоши, пристальное внимание в японской мысли направлено на эстетическую сторону событий и явлений. Хитоши предлагает рассматривать японскую литературу и искусство как культурный текст, и поэтому не следует различать философский и литературный текст. Особенность японской мысли в том, что она редко концептуально оформляется – вместо этого она обычно выражается только в намеках.

«И здесь нужно отметить, что, если язык западной философии приближается к научному языку, то японская мысль близка языку поэзии. Иначе говоря, в японской философии часто используется метафора. Граница между поэтом и мыслителем также выражена крайне неотчетливо, поэтому тот, кто решил заняться изучением японской общественной мысли, должен, прежде всего, знать историю японской литературы».

Философ Нисида Китаро говорил о так называемом «чистом опыте», частью которого является не только память, но и ощущения, восприятие, внимание, воля, сознание и другие фундаментальные понятия. Чистый опыт – это не опосредованный опыт, чувство единства с миром во время переживания события. «Знать опытно означает знать факты такими, какие они есть, знать в соответствии с фактами при полном отказе от собственных выдумок. То, что мы обычно приписываем опыту, это фальсификация опыта, его замена мышлением определенного вида, поэтому чистота его – это состояние опыта, когда в действительности он остается таким, какой он есть, без добав-

лений суждений рассудка. Момент видения цвета или слушания звука, например, является первичным не только по отношению к мышлению о том, что цвет или звук — это проявление активности внешнего объекта или чье-то ощущение этой активности, но также и по отношению к оценке того, какими данный цвет или звук могут быть. Отсюда: чистый опыт тождественен непосредственному опыту. В момент непосредственного опытного переживания состояния сознания, без разделения на субъект и объект, знание и его предмет — полностью едины. Это та стадия опыта, которая свободна от каких-либо примесей»⁹¹. В этом стремлении к чистому опыту есть параллель с работами философа Фрэнсиса Бэкона, но опыт Китаро и, следовательно, память — это чисто ментальный, психический феномен.

С другой стороны, начиная с 2005, года японских исследователей начинает интересовать проблема социальной памяти. Всплеск интереса к социальному аспекту концепта «память» обусловлен в частности публикацией «Perspectives on Social Memories in Japan», в которой обсуждалось шесть причин, объясняющих интерес японцев к исторической памяти: социальный кризис после экономических реформ 1945 года; поиск национальной самоидентичности на фоне глобализации; появление материальных, темпоральных и профессиональных ресурсов, спровоцировавших «мемори-бум»; смерти императора Сёва в 1989 году, обозначающая конец эпохи; осознание иностранных влияний на японскую культуру; влияние культурологических исследований на японоведение.

Как и в европейских гуманитарных науках, в Японии применяется междисциплинарный подход к концепту «память». Основные вопросы, которые ставят перед собой исследователи, это: что мы имеем в виду, когда говорим о «памяти»? Какие формы памяти можно выделить? Какое отношение «память» имеет к культурологии и другим гуманитарным дисциплинам?

⁹¹ Чернов Л. С. «Чистый опыт» в философии Нисиды Китаро и его значение для понимания диалога между мирами христианства и японской культуры. Екатеринбург: Вестник Екатеринбургской духовной семинарии, 2020. №4 (32). С. 137-151.

Несмотря на то, что, как видно из абзаца выше, японские исследователи тоже занимаются проблемой концепта «память», большая часть их идей базируется на работах Ассмана, Хальбвакса и других европейских учёных. Например, учёный Танигава Минору, говоря об исторической памяти (если быть более точным, о памяти о Второй мировой войне), разделяет концепт «память» на «припоминание» и «память» соответственно⁹². Строго говоря, множество современных японских исследований фокусируются как раз на вопросах памяти о Второй мировой войне. Примером тому – статьи Юки Такатори «Remembering the War Crimes Trial: The Tokyo Trial View of History» и Такаси Ёсиды «For the Nation or for the People?».

Одна из ключевых проблем, обсуждаемых в этих статьях, - это изменение исторической памяти, а точнее, внесение поправок в учебники в целях политической пропаганды. Анализ показывает, как несовместимые воспоминания сосуществуют и оспариваются в Японии не только с точки зрения международных организаций, рассматривающих войну в Азиатско-Тихоокеанском регионе, но и с точки зрения повседневных практик в разных странах.

Если в европейской парадигме можно было увидеть резкий переход от индивидуального понимания концепта «память» к наиндивидуальному, то в японской картине мира с древности преобладает понимание концепта «память» как чего-то общего, принадлежащего не человеку, но социуму и культуре в целом.

Вывод

Память может иметь множество аспектов, а именно: индивидуальный, исторический, социальный, культурный и абсолютоцентричный. Однако под словом «память» здесь и далее понимается единое этих аспектов, а также – способность человека или социума сохранять, передавать и осознавать информацию, а также анализировать прошлый опыт.

⁹² Schwentker W. The Power of Memory in Modern Japan. Leiden: Brill. 394 p.

Так как Тихару Сиота, работы которой были взяты за основу данного исследования, принадлежит одновременно к двум мирам (родилась и выросла в Японии, но прошла путь становления художника в Америке и Европе), в настоящей работе анализируются две философские парадигмы – западная и восточная.

В западной философии выделяется три подхода к концепту «память»: память как всеобщее знание, истина (по Платону); память как отпечаток на вещи и память как воспоминание о прошлом индивида (по Аристотелю). Следовательно, что в европейском мировосприятии память проявляется, в основном, в двух аспектах: эгоцентричном и абсолютоцентричном, то есть, память является либо собственностью индивида, либо достоянием Абсолюта. В первом случае она конечна, во втором – бесконечна.

В религии синто концепт «память» представлен в виде историко-культурного и социального аспектов памяти, что иллюстрируется традицией передачи мифов от старого поколения молодому, в стремлении закрепить в памятниках культуры и социальных традициях память о прошлом, а также – в культе поклонения умершим и почитания предков.

Традиция почитания старших прослеживается и в конфуцианстве. Проще говоря, конфуцианство так же транслирует социальный аспект памяти. Убеждения последователей конфуцианства завязаны на стремлении обрести потомство, чтобы одновременно отдать дань уважения предкам и получить почтение своих детей.

Наконец, буддизм, который в Японии представлен великим множеством течений (впрочем, сходящихся во мнении касательно памяти), транслирует мысль о том, что человеческое «Я» – это единственный, а потому главный фактор в восприятии мира, и счастье человека зависит исключительно от его собственных усилий. Следует вывод, что буддизм сфокусирован на эгоцентричном аспекте концепта «память».

Нельзя было также обойти стороной и японские эстетические концепции «ваби» и «саби», занимающие центральное место в японской культуре.

Сама суть понятий «ваби» и «саби» завязана на памяти, которая заключена в вещи или предмете искусства. Другими словами, согласно этой эстетике, ценность предмета определяется не столько его красотой или дороговизной материала, а истории самого предмета и воспоминаниями его бывшего владельца. Таким образом, для японской культуры доминирующим аспектом концепта «память» является эгоцентричный аспект.

Суммируя всё вышесказанное, как для европейской, так и для восточной философии важным является индивидуальный аспект памяти. Однако европейская философия от индивидуальной памяти уходит к абсолютоцентричной, в то время как восточная – к социоцентричной.

В следующей рассматривается, как именно концепт «память» проявляется в работах Тихару Сиоты, какой из аспектов памяти преобладает в её творчестве, и почему.

Глава 2 Концепт «память» в партиципаторном искусстве Тихару Сиоты

2.1 Понятие «партиципация» в гуманитарных науках

Термин «партиципация» происходит от английского слова participation – «участие», «сопричастность» и используется в широком спектре наук – философии, психологии, антропологии, политике, социологии и т.д. Определение, которое удовлетворяет каждую из наук и является наиболее общим, гласит, что партиципация – это возможность быть частью чего-то⁹³.

В широкий обиход термин «партиципация» вошёл в 2005 году, когда американский бизнесмен Скотт Макнили, будучи главой компании по компьютерным технологиям Sun Microsystems, написал в статье в Financial Times фразу «Добро пожаловать в век сопричастности!» (“Welcome to Participation Age!”). В этом высказывании ёмко заключено наблюдение Макнили о новом культурном феномене того времени: участии потребителей в создании товара. Век сопричастности, или век партиципации, характеризуется набирающим популярность трендом подключать покупателей к производству продукции компании. Потребителей же теперь интересует не столько сам товар, а сколько опыт, который можно от него получить⁹⁴.

Искусство в век партиципации тоже претерпевает изменения: появляется всё больше работ, требующих большей вовлечённости зрителя, а не пассивного наблюдения. Считается, что будущее искусства принадлежит тем художникам, способным организовать креативные способности многих людей и направить эти способности на кооперативное создание произведений⁹⁵.

В искусствоведении под термином «партиципация» или «партиципаторное искусство» понимается подход в искусстве, который предполагает коллективное и коммуникативное творчество, то есть, вовлечённость зрителя в процесс создания произведения.

⁹³ A. Richardson. Participation. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. 160 p.

⁹⁴ G. Almenberg. Notes on Participatory Art: Toward a Manifesto Differentiating It from Open Work, Interactive Art and Relational Art. UK: AuthorHouse, 2010. 213 p.

⁹⁵ G. Almenberg. Notes on Participatory Art: Toward a Manifesto Differentiating It from Open Work, Interactive Art and Relational Art. UK: AuthorHouse, 2010. 213 p.

Вопросом партиципаторных практик – по-другому, «искусстве участия» – занимались теоретики искусства Никола Буррио и Клер Бишоп. Роман Осминкин в своей статье «Партиципаторное искусство: от “эстетики взаимодействия” к постпартиципаторному искусству» даёт краткий обзор теорий каждого из авторов. Никола Буррио дематериализирует произведение искусства из материального объекта в процесс и, отделяя его от капиталистического контекста, переносит его в сферу естественных отношений между людьми. Чтобы сделать последнее возможным, Буррио рекомендует художникам забыть о производстве объектов и сфокусироваться на создании способов жизни и моделей взаимодействия. По Буррио, одной из главных техник современных художников искусства партиципации должен стать «оперативный реализм» как выполнение рабочих действий в «сложившейся производственно-обменной среде, связанная с включением в уже сложившуюся систему социальных связей или же их воссозданием»⁹⁶.

С другой стороны, Клер Бишоп разграничивает понятия «интерактивность» и «парципаторность». В первом случае зритель делает то, что художник ожидает от него (например, если в произведении искусства используются гаджеты, то от зрителя требуется нажимать на определённые кнопки; зритель что-то пробует на ощупь, на вкус и т.д.). В таком случае действия зрителя предсказуемы. Партиципаторность же подразумевает, что зритель действительно участвует в создании произведения искусства: «Произведение создают несколько человек, каждый из которых также является медиумом, средством внутри этой работы»⁹⁷.

Антон Вальковский, объединяя понятия Буррио и Бишоп, добавляет к ним фактор социальности, культуры соучастия: «Партиципаторные художественные практики – это такие художественные практики актуального искус-

⁹⁶ Р. С. Осминкин. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству [Электронный ресурс] : Обсерватория культуры, 2016. Т. 1. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/314>

⁹⁷ Р. С. Осминкин. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству [Электронный ресурс] : Обсерватория культуры, 2016. Т. 1. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/314>

ства, (1) которые основаны на коллективном действии и в которых реципиенты совместно активно вовлечены в процесс создания и реализации художественного произведения, в конструирование художественной ситуации. Они фактически становятся не просто потребителями, но производителями – со-творцами произведения искусства и его медиумом, (2) и в которых формируется социальная общность и особый характер intersубъективных взаимоотношений, основанных на установлении солидарности, взаимопонимании на базе эмпатии, заботе и ответственности за Другого». Выводя в своём исследовании термин «культура соучастия», Вальковский имеет в виду, что искусство последних лет, созданное в парадигме практик взаимодействия, занимается социальным конструированием и помогает создавать новые общественные пространства⁹⁸.

Представленное в виде любых медиа – фотографии, инсталляции, перформанса, видео, текста или звука – партиципаторное искусство даёт возможность зрителю использовать свои творческие способности здесь и сейчас, что во многом приравнивает его к художнику, использующему свою креативность для создания места и момента, где зритель может творить. Партиципаторное искусство стремится раскрыть креативность в каждом участнике⁹⁹.

Таким образом, партиципаторное искусство – это особое течение, которое кардинально пересматривает роль зрителя, возводя его практически на один пьедестал с художником.

⁹⁸ А. В. Вальковский. Искусство соучастия: трансформация коммуникативной функции искусства в современных художественных практиках [Электронный ресурс] : Международный журнал исследования культуры, 2017. №2 (27). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-souchastiya-transformatsiya-kommunikativnoy-funktsii-iskusstva-v-sovremennyh-hudozhestvennyh-praktikah>

⁹⁹ G. Almenberg. Notes on Participatory Art: Toward a Manifesto Differentiating It from Open Work, Interactive Art and Relational Art. UK: AuthorHouse, 2010. 213 p.

2.2 Основные тенденции партиципаторного искусства

Партиципаторное искусство уходит корнями в постановки футуристов и дадаистов начала двадцатого века, которые были призваны провоцировать публику, вызывать бурную реакцию или даже провоцировать скандал¹⁰⁰.

Зарождение партиципаторного искусства можно наблюдать в манифестах футуристов. Итальянский художник-футуризм Арденго Соффичи писал, что «зритель должен жить в центре изображённого действия». Многие для своих постановок футуристы брали из представлений театра-варьете, так как считалось, что именно варьете подталкивал зрителей к соучастию. «При таком сотрудничестве публики с фантазией актёров действие происходит одновременно на сцене, в ложах и в партере», – говорилось в футуристическом манифесте.

Венгерский художник-авангардист Ласло Мохой-Надь в своём эссе 1924 года «Театр, цирк, варьете» писал: «Пора начать заниматься сценической деятельностью того рода, что не даст массам и дальше оставаться немymi зрителями, что позволит им слиться с действием на сцене»¹⁰¹.

В конце 1950-х годов художник Аллан Капроу придумал перформансы, называемые хепенингами, в которых он заставлял участвовать в том числе и зрителей. Французский кинорежиссер и писатель Ги Дебор, основатель ситуационизма, так же болел за партиципаторное искусство, поскольку он хотел свести на нет пассивность позиции зрителя.

Та же тенденция сохраняется и по сей день: современная британская художница Монстр Четвинд полностью полагается на зрителей при создании свои перформансов-переосмыслений знаковых исторических событий. Другая кубинская художница – Таня Бругера – в своей работе о проблемах иммиграции «Surplus Value» просила зрителей долго стоять в очереди, после чего

¹⁰⁰ Participatory Art [Электронный ресурс] : TATE. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>

¹⁰¹ Р. Голдберг. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem, 2013. 320 с.

поделила их случайным образом на две группы: на тех, кто мог участвовать в работе, и на тех, кого заставили пройти тесты на детекторе лжи¹⁰².

Развитие практики партиципаторного искусства также проходило параллельно с развитием программ паблик-арта, многие из которых появлялись в контексте крупномасштабных инициатив по обновлению и регенерации городов. Программы партиципаторного искусства с акцентом на вовлечение и участие общественности могут быть важным элементом как в процессе достижения общественного консенсуса, так и в критике таких инициатив по городскому возрождению. Экономический спад и социально-политические потрясения 1980-х годов в сочетании с отчуждающими эффектами капитализма и его влиянием на общественные структуры привели к растущему осознанию потенциала искусства как средства решения социальных проблем, в частности вопросов социальной интеграции. Под влиянием более ранних форм социально-вовлеченного и активистского искусства в этот период возникло множество общественных организаций и инициатив в области искусства. Использование искусства для решения вопросов, не связанных с искусством, способствовало продолжающимся дебатам о роли искусства и его взаимоотношениях с аудиторией, которые продолжают влиять на обсуждение современного партиципаторного искусства. Партиципаторное искусство поднимает важные вопросы о значении и цели искусства в обществе, о роли художника и зрительском опыте соучастника¹⁰³.

Условия партиципации зрителя можно условно разделить на три категории: относительные (relational), активистские (activist) и противодействующие (antagonistic). Относительным можно назвать такое произведение, в котором зритель участвует добровольно, придя в некоторое место, контекстуально связанное с искусством (например, музей). Примером относительных условий партиципации может служить инсталляция Риркрита Тиравани «Untitled (Free)»: пришедшие в музей зрители наблюдали инсталляцию из

¹⁰² Participatory Art [Электронный ресурс] : TATE. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>

¹⁰³ Participatory and Relational Art [Электронный ресурс] : IMMA. URL: <https://imma.ie/what-is-art/series-1-1970-now/participatory-and-relational-art/>

полных еды тайских глубоких сковородок для приготовления лапши. Посыл инсталляции был очень прост – художнику хотелось создать ситуацию, в которой зрители оказались бы за одним «кухонным столом», и были бы уже не просто незнакомцами, пришедшими в галерею, а группой людей, которых связал общий приём пищи. Такого рода создают временные и мелкомасштабные дружеские моменты и считаются экспериментами в области межличностных отношений¹⁰⁴.

Активистское партиципаторное искусство не обязательно должно находиться в типичном для искусства контексте – как правило, площадкой для активистского партиципаторного искусства становятся городские улицы. Цель такого вида партиципации – привлечь внимание к социальным проблемам и подтолкнуть людей к коллективному поиску их решений.

«Результаты исследований подтверждают сильную и положительную связь между совместным искусством и гражданской/политической активностью. Была выявлена потенциальная полезность “искусства для политики”; то есть использование партиципаторного искусства как формы политического выражения и средства, с помощью которого слои общества могут не только выражать себя политически, но и развивать навыки политической грамотности и осознание ценности активной гражданской позиции»¹⁰⁵.

Участие в активистских партиципаторных практиках так же добровольное, в отличие от противодействующих практик. Объект исследования такого рода партиципация – отношение человека и власти. Зрителю некой фигурой, обладающей большей властью, чем он сам, даются определённые инструкции. Зритель принудительно начинает взаимодействовать с произведением, однако в его силе принять решение бороться с навязанными ему наказаниями¹⁰⁶.

¹⁰⁴ M. Kelly. Encyclopedia of Aesthetics. Oxford University Press, 2014. 812 p.

¹⁰⁵ M. Flinders. Participatory Art and Political Engagement [Электронный ресурс] : Arts and Humanities Research Council, 2017. URL: доступа: http://www.crickcentre.org/wp-content/uploads/2014/08/AHRC_Cultural_Value.pdf

¹⁰⁶ M. Kelly. Encyclopedia of Aesthetics. Oxford University Press, 2014. 812 p.

В современном мире многие художники ожидают публикации отзывов и мнений о своих работах в Интернете. Более того, благодаря новым технологиям художники получили возможность быстрее обмениваться информацией, договариваться о совместной работе и изучать произведения друг друга. За достаточно короткое время мы привыкли к сверхскоростной интерактивности, и партиципаторное искусство, отражающее такое взаимодействие и активное участие, глубоко резонирует с нами. Превращая просмотр искусства в инклюзивный опыт, художник укрепляет наше понимание произведения и, возможно, вдохновляет посетителя тратить немного больше времени на каждую картину или скульптуру¹⁰⁷.

Следовательно, основными тенденциями партиципаторного искусства можно назвать, во-первых, отрицание и неприятие пассивной роли зрителя; во-вторых, поиск ответа на вопросы о роли художника и зрителя, о взаимоотношении общества и искусства, и о природе искусства как такового; в-третьих, наблюдается тренд использования искусства для целей, не имеющих отношения к искусству (активистские партиципаторные практики); и, в-четвёртых, активное использование современных технологий для создания произведения и/или художественного образа.

2.3 Современное партиципаторное искусство в Японии

Один из трендов, который достаточно чётко прослеживается в японском искусстве – это взаимодействие с пространством, погружение зрителя в определённое пространство с целью подтолкнуть его к определённому решению. Этим приёмом часто пользуется японская художница Яёи Кусама, живущая в Токио, но часто выставляющаяся в Нью-Йорке. Например, в работе «The Souls of Millions of Light Years Away» она с помощью зеркал и LED-лампочек создаёт кажущееся бесконечным пространство. Оказавшись в нём, зритель испытывает нечто схожее с опытом внетелесных путешествий.

¹⁰⁷ Participatory Art [Электронный ресурс] : HiSoUR. URL: <https://www.hisour.com/participatory-art-22711/>

Ещё один пример такого пространства – «Flower Gallery» художницы ОН Акиёси. Эта инсталляция представляет собой галерею с пустыми рамами вместо картин, стены которой выкрашены в ярко-розовый цвет и украшены фантастическими цветами. Однако здесь интересно не только взаимодействие зрителя с пространством, но и эстетика этого пространства. Розовый цвет, плавные линии, скруглённые лепестков и камерность самой галереи ясно указывает на японскую эстетику «каваии». В работе Инухико Ёмота «Теория каваяи», где анализируется этот термин с лингвистической, социальной и культурной точек зрения, говорится, что «каваии» – это нечто одновременно и ужасно близкое, и милое, и романтичное, и эмоциональное¹⁰⁸. Эстетика каваяи свойственна не только предметам искусства, но и повседневным объектам, начиная от резинок для волос и ручек, заканчивая дизайном интерьера.

Все работы ОН Акиёси, которая определяет себя как создательницу «цветущего» искусства, так или иначе выполнены в рамках этой эстетики. Например, ещё одна её работа «Coffin for the Living» представляет собой определённю немилый объект – гроб, но выполненный в стиле, считающимся милым, а именно с большим использованием розового цвета, кружев, мягких тканей, красивых лент. Забравшись внутрь, зритель может насладиться просмотром телепередач, чтобы не заскучать.

Обращается к японским традициям и художница Йоко Оно, несмотря на то, что уже длительное время живёт в Нью-Йорке. 8 декабря 2019 года она провела в Токио перформанс «Токио Wish Tree», в ходе которого зрителям было предложено написать свои желания на бумажках и повесить их на ветки цветущего красным клёна. Идея этого перформанса восходит корнями к обычаям японского храма синто, рядом с которым обычно стоят деревья, полностью увешанные бумажками с желаниями прихожан. В этом перформансе, несмотря на то, что зритель обладает большей свободой, чем при взаимодействии с пространством, его действия, всё же, ограничены инструкцией: написать желание и прикрепить его к ветке дерева.

¹⁰⁸ И. Ёмота. Теория каваяи. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 216 с.

По схожей формуле создана ещё одна коллективная инсталляция Йоко Оно – «My Mommy is Beautiful». Зрителям предлагается написать несколько слов о своей маме на листочках бумаги и прикрепить их к стене. Некоторые люди прикрепляли фотографии, а надписи не ограничивались лишь английским языком, несмотря на то, что инсталляция находится в Вашингтоне. Об этой инсталляции говорят, что она представляет собой огромное облако мыслей самых разных людей о том, что такое семья.

Инструменты, которыми пользуются японские художники, не ограничиваются лишь бумагой и ручкой или холстом с кистями. teamLab – это междисциплинарная группа художников, созданная в 2001 году в Токио, Япония. Группа называет себя «Ультра-технологами» и состоит из художников, программистов, инженеров, аниматоров компьютерной графики, математиков и архитекторов. Цель группы teamLab – исследовать взаимоотношения между человеком и миром с помощью искусства. Однако искусство это создаётся с учётом последних технических достижений. Большинство работ teamLab – это пространства, похожие по своему воздействию на пространства Яёи Кусамы. Но есть у них и произведения, требующие большего участия зрителя. Например, в аттракционе «Нарисованный аквариум» (お絵かき水族館) зрителям предлагается раскрасить изображение рыбы, после чего это изображение сканируется, и рыба появляется на экране-аквариуме. Эту рыбу можно кормить, а также, если нажать на неё два раза, то она отплывёт в сторону – другими словами, свою рыбу можно ещё и пугать. В этой работе мы видим не только взаимодействие произведения и зрителя, где зритель становится создателем произведения, но и использование компьютерных технологий, что нередко свойственно японскому искусству.

Ещё одно течение, которое можно выделить в рамках партиципаторного искусства – это эко-арт. Одноимённая статья искусствоведа Марии Радукану кратко освещает это направление и его проявление в работах современных японских художников. Появление этого течения автор обосновывает желанием художников адресовать проблемы изменения климата и других

экологических проблем, используя в своих работах природные и перерабатываемые материалы – камень, дерево, металл. Основная цель таких работ – побудить зрителя что-то предпринять для спасения планеты. Автор рассматривает работы нескольких японских художников – Мии Андо, Минэо Мидзуно, Хидэо Кумаки, Тихару Сиоты и Исаны Ямада. Во многих отношениях произведения японских эко-художников становятся местом медитации для зрителя, местом, где зритель может восстановить отношения между собой и природой. Нередко для японского эко-арта свойственен анимизм – т.е. наделение неодушевлённого предметами свойствами предмета одушевлённого. Также автор обращается к традиционному японскому «природному искусству» – японским садам в стиле «дзэн», которые представляют собой целую вселенную, но в человеческом масштабе.

Наконец, ещё одна художница, которая работает с пространством, создавая в нём масштабные инсталляции из нитей – это Тихару Сиота. Одна из её самых знаменитых инсталляций – это «The Key in the Hand», представленная в 2015 года на Венецианской Биеннале. Инсталляция состояла из пожертвованных художнице 180000 ключей, связанных между собой 400 километрами красной нити. В отличие от многих работ, представленных на той Биеннале, инсталляция Тихару Сиоты не несла в себе политического подтекста, а исследовала человеческую чувствительность, уязвимость, загадку человеческих душ и эмоций. Работы способствуют погружению зрителя в свои воспоминания. В этой же работе мы видим отношение художницы к повседневным предметам – они одушевлены и являются носителями человеческой памяти.

Обобщая всё вышесказанное, можно предположить, что для Японии в меньшей степени характерно активистские партиципаторные практики, наблюдается большое количество относительных, relational, произведений. Многие художники пользуются руками зрителей для создания самого произведения и/или его художественного образа, но при этом групповых взаимодействий практически нет – находясь в группе других зрителей, человек, всё

же, действует в одиночку. Кроме того, заметно преобладание произведений, представляющих собой масштабные пространства, которые как бы «заглатывают» зрителя, делая его частью художественного образа. В таком случае можно говорить об противоборствующих партиципаторных практиках, однако инструкции зрителю диктует не какое-то вышестоящее лицо, а само пространство, и зритель вправе решать, отдаться ли этому пространству, одновременно обратив взор внутрь себя, или же не вступать с пространством ни в какие взаимоотношения.

2.4 Характеристика художественного творчества Тихару Сиоты

2.4.1 Краткая биография Тихару Сиоты

Тихару Сиота родилась в Японии, в городе Осака в 1972 г. В период 1992-1996 гг. художница изучала живопись в университете Сэйка в городе Киото. Первой её стажировкой была стажировка в Художественной школе в Канберре в 1994 г., и сразу после окончания университета она переехала в Германию. В Германии Тихару Сиота два года обучалась в Высшей школе изобразительных искусств в Брауншвейге, после этого – в Берлинском университете искусств. Её наставниками были Марина Абрамович и Ребекка Хорн, влияние которых заметно в работах художницы о теле и его опыте в пространстве¹⁰⁹. Хотя в настоящее время художница живёт в Берлине, в её работах проявляются следы японского наследия.

Список выставок, в которых Тихару Сиота участвовала, довольно внушительный. Среди особо значимых можно выделить выставки в Ludwig-Forum в Ахене, House of World Cultures в Берлине и Queensland Art Museum в Нью-Йорке, а также – участие в Триеннале современного искусства в Иокогаме и в 56-ой Венецианской Биеннале. Участие в таких крупномасштабных проектах способствовали продвижению художницы и её международному призванию. Её работы и персональные выставки можно найти в му-

¹⁰⁹ Ландихова, А. Тёмная одержимость [Электронный ресурс] : ART UKRAINE, 2011. URL: <https://web.archive.org/web/20111029231746/http://www.artukraine.com.ua/articles/553.html>

зях по всему миру: Mori Art Museum, Токио (2019); Gropius Bau, Берлин (2019); Art Gallery of South Australia, Аделаида (2018); Yorkshire Sculpture Park, Великобритания (2018); Power Station of Art, Шанхай (2017). В 2020 году Тихара Сиоту стала преподавателем в Университете искусств Тама и получила 61-ю премию Mainichi Geijutsu-sho., ежегодно присуждаемую заслуженным деятелям японского искусства.

Работы Тихару Сиоты входят в ряд публичных и частных коллекций, среди которых 21st Century Museum of Contemporary Art, Канадзава; Art Gallery of South Australia, Аделаида; Detached, Хобарт; Museum für Neue Kunst Freiburg, Германия; Ömer Кос, Стамбул; Centre PasquArt, Швейцария¹¹⁰.

2.4.2 Классификация работ Тихару Сиоты

В первую очередь, Тихару Сиота известна своими масштабными инсталляциями, однако среди её работ присутствуют, в том числе, перформансы, картины и скульптуры. Основной материал художницы – шерстяные нитки, основной принцип построения произведения – модульный. Художницу нередко сравнивают с пауком – из ниток чёрного, белого и красного цветов она выплетает огромные паутины-лабиринты, в которые часто бывают вплетены от одного до множества однородных предметов: стульев, платьев, ботинок, ключей, листков бумаги и так далее.

«Тихару Сиота наиболее известна своими сложными и крупномасштабными инсталляциями, в которых исследуются сложные взаимоотношения между телом и разумом. Она отображает неуловимые ощущения и воспоминания, сплетая материальные объекты – одежду, музыкальные инструменты, мебель, письма и даже сожженное пианино – в обширные запутанные сети, созданные из сотен метров тонкой нити. Фиксируя объекты таким обра-

¹¹⁰ Chiharu Shiota's Biography [Электронный ресурс] : Anna Schwartz Gallery. URL: <https://annaschwartzgallery.com/artist/chiharu-shiota>

зом, художница создает потустороннюю среду с уникальной атмосферой, вдохновляющей на размышления о прошлом и на мечты о будущем»¹¹¹.

Все работы Тихару Сиоты можно условно классифицировать по пяти признакам:

1. По принципу использования нитей
2. По цвету нитей
3. По типу используемых предметов
4. По теме
5. По способу взаимодействия зрителя с произведением

2.4.2.1 Работы Тихару Сиоты по принципу использования нитей

Как уже было сказано выше, в большинстве своих работ Тихару использует нити в качестве инструмента художественной выразительности. Художница обычно не рисует эскизов для своих «паутин», а плетёт их на месте, пока не почувствует, что работа закончена: «Я могу создавать неограниченные пространства, которые, как мне кажется, постепенно расширяются во вселенную. Когда я больше не могу увидеть, где начинается или заканчивается нить, я считаю произведение законченным»¹¹².

Тихару Сиота пришла к такой технике незадолго после окончания университета. В интервью для журнала Art Radar она рассказала, что перешла на паутины из нитей после того, как поняла, что рисунок – слишком плоская для неё техника, не позволяющая создавать бесконечные пространства и, соответственно, добиваться максимальной выразительности.

Разумеется, для каждой из нитей у художницы есть своё собственное значение: «Для меня нити – это нечто, очерчивающие либо личное, либо всеобщее пространство. Черные нити относятся к более универсальному, все-

¹¹¹ Chiharu Shiota's Biography [Электронный ресурс] : Anna Schwartz Gallery. URL: <https://annaschwartzgallery.com/artist/chiharu-shiota>

¹¹² The thread of relationships: Chiharu Shiota at the Melbourne Arts Festival – in pictures [Электронный ресурс] : Art Radar. URL: <http://artradarjournal.com/2016/10/11/chiharu-shiota-at-the-melbourne-arts-festival-in-pictures/>

объемлющему пространству – например, ночному небу или вселенной – и в моих работах черный цвет предполагает универсальные истины и идеи, которые больше склоняются к абстрактному. С другой стороны, красный цвет, связанный с кровью, обозначает происхождение, физиологический путь, с помощью которого мы изучаем нашу родословную, и, в более широком смысле, все взаимосвязи внутри общества».

И всё же, несмотря на важность нити как инструмента для художницы, существует некоторое количество исключений, из чего следует, что все работы художницы можно поделить на три группы: произведения с использованием нитей; произведения, в которых используется инструмент, напоминающий нить; произведения без использования нитей.

К первой группе относится подавляющее большинство произведений художницы. Из последних можно назвать «Navigating the Unknown» (König London, Англия, 2020), «The Language of God» (Gwangju Biennale, Южная Корея, 2020) и «Where Are We Going?» (Fondazione Merz, Италия, 2020). В первой и третьей работах художница использует металлические каркасы для создания предметов, напоминающих плывущие куда-то лодки; во втором же используются страницы из Библии. И лодки, и страницы вплетены в большие пространства – «паутину» – из чёрных или белых нитей. Именно по такому принципу (предмет, дублирующийся несколько раз, плюс «паутина») и создаётся основная часть произведений художницы.

В произведениях второй группы нити не используются – вместо них в качестве связующего инструмента выступают материалы, напоминающие нити. В качестве альтернативы нитям художница использует металлическую проволоку («Relationality», 2018; The Wanås Foundation - Wanås Konst, Швеция), электрические кабели («Connected to Life», 2010; Poznan, Польша) и пластиковые трубки («Dialogue with Absence», 2010; Christophe Gaillard Pop-up Gallery, Германия). Несмотря на то, что в этих произведениях используются инструменты нетипичные для Тихару Сиоты, все они выполняют ту же функцию, что и шерстяные нити в других работах: проволока, кабели и тру-

бы соединяют, сплетают, связывают. Подтверждение тому – работа 2009 года «Dialogue with Absence» (Kenji Taki Gallery, Япония). В ней мы видим композицию, схожую с «Dialogue with Absence», созданным годом позже. Однако в более ранней версии вместо пластиковых трубок с красной жидкостью были использованы красные шерстяные нити, тянущиеся от белого платя в пустоту, и переплетающиеся на потолке.

К третьей группе – произведениям без нитей – относятся, в основном, скульптурные и графические работы художницы. Тем не менее, даже в них прослеживается почерку художницы, явственно видимый в инсталляциях и перформансах. К примеру, скульптура «In the Hand» (Art Gallery of South Australia, Австралия, 2018) целиком сделана из меди и бронзы, и всё же, объект, который держат бронзовые руки, напоминает собой паутину нитей. Другой пример – рисунки Тихару Сиоты. Они состоят из множества линий, как будто спутанных между собой и напоминающих, скорее, клубок шерстяных линий.

В настоящем исследовании нас, в первую очередь, интересуют инсталляции Тихару Сиоты. В инсталляциях же – по крайней мере, в их подавляющем большинстве – всегда используются нити или материалы с аналогичной функцией, поэтому в дальнейшем мы будем сосредотачиваться именно на такого рода произведениях.

2.4.2.2 Работы Тихару Сиоты по цвету нитей

В своих инсталляциях Тихару Сиота ограничивается тремя цветами: чёрным, белым и красным. Другими словами, художница пользуется простыми или, как их определил Мишель Пастуро, «основными» цветами. Люди пользовались этими тремя цветами ещё со времён позднего палеолита – уже тогда в наскальных росписях появились рисунки красного, охрового, чёрного и совсем немного белого цветов. За всё время использования, чёрный, красный и белый обросли множеством значений. Например, в Средневековье чёрный и красный цвет воспринимались как антагонисты белого. Красный

олицетворял ткань окрашенный, белый – неокрашенную, но незапачканную и первозданно чистую, а чёрный – ткань окрашенную или запачканную¹¹³.

Итало-американский кинооператор Витторио Стораро даёт следующую характеристику этим цветам:

«Цвет рождения – красный (цвет боли, крови, разрыва с матерью). Крик рождения означал выход из охраняющего мрака. Видимый свет изначально причиняет боль рождающемуся человеку. Красный – цвет пульсирующей крови, жизни, природы, мужского начала. Энергия желания жить и покинуть царство мрака до рождения – суть этого цвета. Красный – сияющий, агрессивный цвет, цвет жизненной энергии. Все удовольствие и боль жизни соединены в нем и вместе с кровью составляют неизбывное нутро человека».

«Чёрный цвет означает начало и конец жизни, бессознательное, иррациональное, женское начало, тело, лоно праматери ночи, материю, хаос, бесконечность»¹¹⁴.

«Белый цвет формируется из всех цветов спектра. Белый цвет сопровождает чувство достижения цели, выход сознания на уровень прозрения, мудрости»¹¹⁵.

Выше мы уже установили, что у художницы своё понимание этих трёх цветов. Чёрные нити, как в работе «The Language of God» (Gwangju Biennale, Южная Корея, 2020) символизируют Вселенную, общее пространство, всеобщую память, нечто абстрактное и универсальное. С другой стороны, чёрный в её работах может символизировать тишину и одиночество – как в работе «In Silence», (Австралия, 2011) – но, опять-таки, в грандиозных масштабах.

С другой стороны, белый в работах Сиоты зачастую связан с чистотой, смертью и перерождением. Второе значение художница позаимствовала из японской культуры: традиционным цветом траурных одежд в Японии явля-

¹¹³ М. Пастуро. Синий. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 144 с.

¹¹⁴ М. В. Тарасова. Теория и практика диалога зрителя и произведения киноискусства: монография. – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2016. 236 с

¹¹⁵ М. В. Тарасова. Теория и практика диалога зрителя и произведения киноискусства: монография. – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2016. 236 с

ется белый. В работе «Beyond Time» (Yorkshire Sculpture Park, Англия; 2018) мы видим синтез этих значений: инсталляция установлена в часовне. Белый цвет нитей в данном случае должен был отображать духовную сущность места, также как и его чистоту, и коллективную память о свадьбах, рождениях и смертях¹¹⁶. «Butterfly Dream» (The Museum of Kyoto, Япония; 2018) же даже своим названием намекает на перерождение: в инсталляции мы видим десяток людей, «прикованных» к кроватям белоснежными паутинами. Возможно, эти люди чем-то больны и находятся на грани смерти, однако даже в случае трагического финала их ждёт перерождение.

Значение красного также было адаптировано в работах Сиоты из японских традиций. В Японии существует легенда, согласно которой на мизинец каждого человека привязан конец красной нити. Второй же конец нити привязан к мизинцу другого человека, который предназначен первому судьбой. Для этой нити не существует преград вроде времени и расстояния, она никогда не запутается и не порвётся, но расстояние нити сократится, когда двое наконец встретятся. Похожую интерпретацию красной нити мы видим в инсталляциях Тихару Сиоты: красный у неё обозначает физическое тело, кровное родство, отношения между людьми и связями в обществе. «Обычно эти отношения невидимы для человеческого глаза, но как только мы попытаемся визуализировать их с помощью красной нити, мы сможем наблюдать множество человеческих отношений в целом»¹¹⁷.

Из чего можно заключить, что три основных цвета – чёрный, красный и белый – для Тихару Сиоты имеют своё собственное значение, которое, тем не менее, несколько перекликается либо с распространёнными толкованиями этих цветов, либо – с японской традицией. Чёрный, как и в европейском понимании, у Сиоты обозначает бесконечное общее пространство, также как и тишину, грусть и одиночество. Белый и красный, хоть и взяты Сиотой из её

¹¹⁶ Chiharu Shiota: Beyond Time [Электронный ресурс] : studio international. URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/chiharu-shiota-beyond-time-review-yorkshire-sculpture-park>

¹¹⁷ The Key in the Hand by Chiharu Shiota [Электронный ресурс] : artjouer. URL: <https://artjouer.wordpress.com/2015/10/27/the-key-in-the-hand-by-chiharu-shiota/>

национальной культуры, тоже несколько перекликаются с европейскими толкованиями этих цветов – первый обозначает чистоту, духовность и скорбь, а второй – кровное родство, тело, межличностные взаимоотношения. Следовательно, красный у Сиоты показывает отношение типа «личность и личность», чёрный – «социум и абсолют», а белый – «абсолют».

2.4.2.3 Работы Тихару Сиоты по типу использования предметов

Отождествляя нити с отражением собственных чувств, Тихару Сиота вплетает свои переживания и воспоминания в монументальные инсталляции. Художница открыто показывает свои переживания, но не делится ими откровенно, позволяя зрителям погружаться в их собственные воспоминания. Тихару Сиота эмоционально и серьезно относится к своим работам, доказательство чему – использование собственной пуповины в одной из работ. Она использует нити, вплетая в кокон такие большие объекты как больничные койки, огромные свадебные платья и даже саму себя¹¹⁸.

Из инсталляций Тихару Сиоты за 1999-2020 гг., представленных на её официальном сайте:

1. 25 включают в себя лодки
2. 25 включают себя мебель, чаще всего – стулья
3. 20 включают в себя листы бумаги
4. 20 включают в себя платья
5. 20 включают в себя кровати
6. 14 включают в себя старые оконные и дверные рамки
7. 11 представляют собой дом или интерьер дома
8. 10 включают в себя обувь
9. 10 включают в себя музыкальные инструменты, преимущественно – фортепиано

¹¹⁸ K. Baik. Spreading Threads of Experience, Chiharu Shiota Ensnares Gallery Spaces [Электронный ресурс] : VICE. URL: <https://www.vice.com/en/article/3dp455/spreading-threads-of-experience-chiharu-shiota-ensnares-gallery-spaces>

10. 9 включают в себя старые чемоданы
11. 4 включают в себя ключи
12. 4 включают в себя двери
13. 27 включают в себя другие предметы (ткань, лампы, камни, жёлуди и др.)

За каждым из предметов в творчестве Сиоты стоит собственные значения, о которых она иногда рассказывает в интервью, а иногда – оставляет толкование зрителям. Разумеется, в зависимости от цвета нити несколько меняется значение предмета, но мы на примере нескольких инсталляций проанализируем значения самых часто используемых объектов.

Первый по частоте использования предмет – это лодки. Примером инсталляции с лодками может служить работа 2017 года «Where are we going?» (Bon Marché Rive Gauche, Париж, Франция), в которой металлические каркасы, напоминающие по своей форме лодки, подвешены к потолку белыми нитями под таким углом, что кажется, будто лодки взлетают в небо. Это идея навеяна детскими воспоминаниями Сиоты: «Когда я была ребенком, во время каникул моя семья ездила на пароме из Осаки в Коти. Там мы провели ночь, а на следующий день мы словно попали в новый мир: мир отдыха и моря»¹¹⁹.

«Where are we going?» визуализирует конечный вопрос о цели жизненного пути как индивидуального, так и коллективного. Каждый в своей лодке отправляется в путешествие в неизвестном направлении; но наши связи друг с другом дают нам ориентиры.

Лодки также используются в одной из самых знаменитых работ художницы, а именно – «The Key in the Hand», представленной на Венецианской Биеннале 2015 года. Между этими двумя инсталляциями есть два существенных отличия. Во-первых, в «Where are we going?» используются белые нити, а в «The Key in the Hand» – красные. Выше мы уже установили, что белые нити у художницы связаны с духовностью, миром Абсолюта. Можно утвер-

¹¹⁹ Chiharu Shiota — Where are we going? [Электронный ресурс] : Medium. URL: <https://cutt.ly/TvOYYyX>

ждать, что работа «Where are we going?» хоть изначально и воплощает в себе лишь вопрос, она одновременно даёт неясный, но позитивный ответ: и направленность лодок вверх, и символически чистый цвет нитей говорит о том, что, по мнению художницы, все мы идём к более светлому будущему. С другой стороны, в инсталляции «The Key in the Hand» цвет нитей красный – тем самым подчёркивается межличностная связь людей и их коллективное путешествие по жизни.

Второе отличие этих двух инсталляций – в совмещении предметов. Если «Where are we going?» сосредоточена только на лодках, то в «The Key in the Hand» над лодками подвешено более пятидесяти тысяч ключей, которые были добровольно пожертвованы художнице её аудиторией. Эта инсталляция символизирует обширную сеть памяти – связи между ключами, нитями и лодками представляют собой связи между ассоциированными воспоминаниями, людьми и местами.

«Ключ – это знакомый каждому предмет, обладающий большой ценностью, защищая важных нам людей и места. Они также побуждают нас открывать двери в неизведанные миры. Помня об этом, в своей новой инсталляции я использовала пожертвованные мне ключи, которые наполнены различными воспоминаниями, накопленными за длительный период ежедневного использования. Когда я создаю работу в пространстве, воспоминания каждого, кто даёт мне свои ключи, пересекаются с моими собственными воспоминаниями. Накладывающиеся друг на друга воспоминания, в свою очередь, объединятся с воспоминаниями людей со всего мира, которые приезжают посмотреть Биеннале, давая им возможность по-новому взглянуть на общение и лучше понять чувства друг друга» – объясняет Сиота свою задумку. «Ключи имеют такое большое значение. Если я дам тебе свой ключ, значит, я тебе доверяю. Если я потеряю ключ, значит, я потерял надежду. Если у тебя в руках ключ, у тебя есть шанс»¹²⁰.

¹²⁰ Key in the Hand [Электронный ресурс] : Google Arts&Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-key-in-the-hand/2wJSFJ9xCfj3Jw>

Другая часто используемая категория предметов – это мебель. У художниц больше всего работ со стульями и кроватями (во втором случае в инсталляциях нередко принимают участие и живые люди, нанятые художницей). Всегда пустые и опутанные сетью нитей, стулья символизируют человека. Разумеется, человека мы не видим, но сам стул напоминает нам о его присутствии. «Когда я смотрю на стулья, я вижу нечто большее, чем приземленный объект. Для меня стул олицетворяет присутствие человека» – говорит художница в описании к выставке «Between Us», прошедшей в 2020 году в Сеуле. Через подобные инсталляции художница показывает место, которое однажды занимал человек, но которое теперь им покинуто. В инсталляции «Infinity Lines» 2017-го года (SCAD Museum of Art, США) художница использовала антикварные стулья, сплетя их между собой красной нитью. Ещё один пример – одна из самых широко известных работ Тихару Сиоты «In Silence» (Mori Art Museum, Япония), которая включает в себя не только стулья, но и фортепиано, соединённые метрами и метрами чёрной пряжи, восходящей к потолку галереи. В данной работе мы видим не просто отсутствие когда-то присутствовавшего человека, но и чувствуем эфемерное присутствие звуков музыки, когда-то доносившихся из сожжённого фортепиано.

Помимо стульев и музыкальных инструментов, в работах Тихару Сиоты часто появляются кровати, и значение этого образа разнится от периода в личной жизни художницы – кровати могут обозначать сон, болезнь или смерть. Инсталляция 2017 года «During Sleep» (Heart, Herning Museum of Contemporary Art, Дания), как и другие инсталляции художницы с похожими мотивами, были вдохновлены даосской притчей «Сон бабочки», в которой мужчина мечтает быть бабочкой, но когда он просыпается, он не уверен, является ли он мужчиной, который мечтал быть бабочкой, или бабочкой, мечтающей стать мужчиной. И действительно, само произведение, обвитое

большим количеством пряжи, напоминает куколку спящей бабочки. Для художницы сон и сны – важная основа для ощущения реальности и бытия¹²¹.

Вторая инсталляция, раскрывающая образ кровати в «словаре» Сиоты называется «Sleeping is like Death» (Galerie Daniel Templon, Бельгия, 2016) и представляет собой паутину, сотканная из черных нитей, которая опутывает три больничные койки, и часть пространства между ними. Паутина как бы покидает место, предназначенное ей, вторгаясь в пространство галереи. Во многом образ кровати или больничной койки символичен для художницы – подобные инсталляции создавались в период, когда Сиота боролась с раком груди. Сама же она поясняет, что использует в своих работах кровати, потому что большинство людей рождается и умирает в них. «Жизнь начинается и заканчивается в постели, где все мы сталкиваемся с мечтами, сном, страхом, смертью ...».

Как и ключи, и кровати, чемоданы – ещё одни постоянные спутники людей, хранящие людскую память, а потом активно используемые в инсталляциях Тихару Сиоты. «Многие люди несут свою жизнь в чемоданах. Я много путешествую, и сама постоянно перевожу чемоданы с личными вещами из страны в страну»¹²².

Рассмотрим инсталляцию «Accumulation – Searching for the Destination» (New Art Gallery Walsall, Великобритания, 2014). Для этой работы художница использовала более 400 винтажных чемоданов, подвесив их на красные нити к потолку так, что чемоданы слегка поворачивались и сталкивались друг с другом. Такое столкновение художница назвала диалогом, а шум, издаваемый чемоданами, сравнила со звуками лёгких ударов своего чемодана о чемоданы других людей при движении в толпе путешественников. Красные нити в работе Сиоты соединяют чемодан с отправной точкой каждого индивидуального путешествия. В некотором смысле, для Сиоты, как для художницы,

¹²¹ A. Bogdan. Chiharu Shiota: “The fear is necessary” [Электронный ресурс] : The Talks. URL: <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/>

¹²² Chiharu Shiota: Threaded of Memories [Электронный ресурс] : TlMagazine. URL: <https://tlmagazine.com/chiharu-shiota-interview/>

рождённой в Японии, но живущей в Европе, чемоданы и поездки связаны с личной темой иммиграции, вечного поиска своего дома в этом мире, и поиска правильного жизненного пути.

Предметы, которые можно назвать схожими по семантике, и которые вступают в переключку с друг другом в разных работах художницы – это оконные рамы, старые двери и дома из металлических стержней. Последний образ обрёл свою популярность благодаря инсталляции «The Home Within», представленной на Мельбурнском фестивале в 2016 году. Инсталляция состоит из трёх узких домов без дверей – проход, открывающийся с лицевой и задней сторон домов создаёт своеобразную анфиладу квадратных арок. Металлические стержни, из которых состоят дома, по обыкновению художницы обвязаны красными нитями, сами же каркасы представляют собой максимально упрощённый образ дома: квадратное основание и треугольная крыша. Несмотря на то, что дом подразумевает обитателей, все дома Сиоты пустые – в них может находиться разве что мебель, но равно и покинутые столы и стулья, как и пустота внутри дома, подчёркивают отсутствие лица, которое должно там присутствовать, передают память об обитателе дома. Как и в случае с множеством других работ, для Сиоты образ дома – бесконечно личный. Будучи японкой, она никогда не чувствует себя по-настоящему дома в Европе, но возвращаясь на родину, она так же не чувствует себя там своей – слишком много времени прошло с тех пор, как она переехала. «Прожив долгое время в Берлине, я уже иногда и не знаю, «возвращаюсь» ли я в Японию или просто «еду» туда. Какой бы путь я ни выбрала, на данный момент ни один из путей не вернёт меня домой».

Отсутствие дома и его поиск – ещё одно значение, которое может принимать образ дома в работах Сиоты. Однако «The Home Within», всё-таки, сильно отличается от других домов-произведений художницы: будучи изначально пустыми, дома приглашают зрителей пройти сквозь них, наполнить их собой, сделать их по-настоящему домами. «Наша первая кожа – это человеческая кожа. Одежда – это наша вторая кожа. И разве тогда наша третья

кожа не состоит из жилых помещений – стен, дверей и окон, окружающих человеческое тело?». Но название инсталляции намекает, что дом – это не только конструкция, и не только место, где обитают люди, но дома находится в сердце человека, «дом внутри», где бы ты ни находился¹²³.

Близкие по значению предметы – окна и двери – появляются в работах Сиоты относительно нечасто, и обычно инсталляция строится по модульному принципу: используя множество оконных рам, художница делает из них дом («House of Windows», Германия, 2005) или комнату («Room of Memory», Япония, 2009). Собираясь в пространства, напоминающие место обитания человека, такого рода инсталляции не только подчёркивают человеческое отсутствие, но намного лучше передают основной мотив работ Сиоты – человеческую память. Окна и двери, как и ключи и чемоданы, являются повседневными предметами, свидетельствующими человеческую жизнь и принимающими в ней большое, хоть и не всегда заметное, участие. Наконец, ещё одно значение, которое могут принимать стены, окна и двери в работах Сиоты – это граница между мирами. Причем, слово «граница» можно понимать в самом широком смысле: граница между внутренним миром и внешним («The Home Within» как раз обыгрывает именно это значение: находясь дома из-за своей конструкции не обладают ярко выраженным экстерьером и интерьером, а зритель, благодаря *внешнему* проявлению инсталляции оказывается способен найти дом *внутри* себя), граница между Восточным и Западным Берлином («Inside – Outside», Германия, 2009), граница между жизнью и смертью («Other Side», Towner Gallery, Великобритания, 2013).

Границей, «второй кожей» также являются и платья – ещё один часто появляющийся символ в работах художницы. Иногда огромные, иногда обычного размера, платья олицетворяют границу между внутренним и внешним миром человека. Например, в инсталляции «Reflection of Space and Time» (Palazzo Reale Milano, Италия, 2018), где большое белое платье было

¹²³ Chiharu Shiota: The Sense of Daily Life and Smells Soaked into Windows Gives Power to My Work [Электронный ресурс] : Madoken. URL: <https://madoken.jp/en/interviews/6224/>

повешено напротив зеркала, мы видим своеобразную рекурсию: внешний мир человека виден внутри зеркала. Эта инсталляция также смешивает в сознании зрителя иллюзорное платье в зеркале и реальное платье в пространстве напротив, поднимая вопрос о зыбкости и реальности границ¹²⁴. Не обходится и без постоянного мотива творчества художницы – подчёркнутого отсутствия человека. Мы видим его как и в предыдущей работе, так и в работе «Seven Dresses» (Stadtgalerie Saarbrücken, Германия, 2015)

К мотиву человеческой памяти нас возвращает другой предмет, регулярно появляющихся в произведениях Сиоты – обувь. Для этих инсталляций, что, в принципе, типично для художницы, она использует обувь, пожертвованную ей зрителями. Поэтому, например, в работе «Over the continents» (Smithsonian Institution Arthur M. Sackler Gallery, США, 2014) можно найти привязанными к обуви записки такого содержания: «Это туфли, которые поднимали мне настроение, когда я работал на небольшом участке земли и выращивал много овощей» или «Когда я отвозил своего отца в больницу, он был в этих туфлях. После того, как попал в больницу, он потерял сознание. Он не проснулся»¹²⁵.

Наконец, последний частый элемент работ Сиоты – это листы бумаги. Под «листами бумаги» здесь понимаются разные бумажные предметы: письма («Letters of Thanks», 2013), страницы из Библии («Lost Words», 2017) или других книг («The Crossing», 2018), белые листы бумаги («Beyond Memory», 2019) или ноты («Beyond Time», 2018). Как и остальные символы, листы бумаги меняют своё значение в зависимости от цвета нитей, местоположения инсталляции или даже текста на самих листах. Например, за инсталляцией «Lost Words», временно располагавшейся в берлинской церкви Святого Николая и включавшей в себя страницы из Библии на разных языках, стоит целая история: «Я хотела связать эту работу с историей христианства в Японии.

¹²⁴ Shiota Chiharu: The Soul Trembles (main works on show) [Электронный ресурс] : Mori Art Museum. URL: <https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/shiotachiharu/04/index.html>

¹²⁵ M. Kutner. What's In a Shoe? Japanese Artist Chiharu Shiota Investigates [Электронный ресурс] : Smithsonian Magazine. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/whats-shoe-japanese-artist-chiharu-shiota-investigates-180952458/>

В 16 веке португальские христиане прибыли на остров в качестве миссионеров, но вскоре после этого христианство было запрещено. Японские христиане исповедовали свою религию в подполье. Опубликовать Библию или даже владеть ею было невозможно, поэтому в Японии сложилась устная библейская традиция. Меня интересовало, как эта устная традиция заставляет сами истории переходить от человека к человеку, а также значения, которые меняются в процессе пересказа. Отрывки, использованные здесь, были выбраны церковью, и все они относятся к иммиграции, которая является частью концепции работы, поскольку я думала о ментальной иммиграции через рассказывание историй»¹²⁶. Однако если попытаться свести все значения к одному знаменателю, то получается, что листы бумаги в работах Сиоты могут означать коллективную память и знания человечества.

Сиота использует повседневные, почти незаметные предметы, такие как оконные рамы, стулья, кровати, чемоданы и ключи, в своих произведениях искусства, чтобы показать, что наша жизнь конечна, но предметы, оставшиеся после нас, будут по-прежнему хранить воспоминания о наших жизнях. Искусствоведы говорят, что ее работы содержат размышления об отношениях между людьми, а также – между человеком и Вселенной. Также считается, что сложные чувства художницы из ее детских воспоминаний, когда она стала свидетелем пожара в доме своего соседа, страх, который она испытала, когда она увидела могилу своей бабушки, и два курса лечения рака, видны в творениях Сиоты. Определяющим аспектом ее работ является сеть нитей, которые неизбежно объединяют галерею, находящиеся в ней объекты, художника и аудиторию в одно обширное целое.

¹²⁶ Н. Perlson. Artist Chiharu Shiota Explains Why She Turned the Bible Into a Spidery Maelstrom in Berlin's Oldest Church [Электронный ресурс] : artnet news. URL: <https://news.artnet.com/art-world/chiharu-shiota-1105391>

2.4.2.4 По теме

Исходя из значений объектов, которые Тихару Сиота использует в своих работах, произведения художницы можно поделить на следующие категории тем:

1. Память и всеобщие знания

Память, как видно из предыдущего раздела, является, пожалуй, ключевой темой в творчестве художницы. Мы видим, что в своих работах она обращается к индивидуальной и социальной видам памяти. Ярким примером индивидуальной памяти, проявленной в работах Сиоты, может служить инсталляция «Over the continents» (Smithsonian Institution Arthur M. Sackler Gallery, США, 2014), а социальной – инсталляция «Inside – Outside» (Германия, 2009). Однако, нельзя утверждать, что художница проводит чёткую границу между индивидуальной и социальной памятью – для неё социальная память состоит из обрывков воспоминаний индивидов, что наглядно демонстрируется в инсталляции «The Key in the Hand», представленной на Венецианской Биеннале 2015 года.

2. Сон и смерть

Сон и смерть для Тихару Сиоты – это две грани одного явления, а именно – путешествия в другой мир. Единственное, что спящий человек (как в инсталляции «Butterfly Dream», The Museum of Kyoto, Япония, 2018) возвращается в наш мир, а умерший (работа «Sleeping is Like Death», Musja, Италия, 2019) – навсегда остаётся в мире по ту сторону. Многие в работах, связанных со смертью, навеяны личными переживаниями и опасениями художницы, продолжительное время борющейся с раком. Стоит отметить, что в работах, имеющих отношение к этой теме, художница никогда не использует красную нить, отдавая предпочтению белой или чёрной пряже. Выше мы уже рассмотрели, что эти два цвета могут обозначать как абсолюты, так и смерть, но, как нам кажется, в данном случае дело не ограничивается лишь привязкой к символике этих двух цветов. Третий цвет, доминирующий в работах Сиоты – красный; он же, по её словам, обозначает межличностные от-

ношения. Красный не используется в работах о сне и смерти, потому что через каждый из этих процессов человек проходит в одиночестве.

3. Отсутствие тела

Идея отсутствующего тела, детально раскрытая в феноменальной книге американского философа Дрю Ледера «The Absent Body», часто иллюстрируется в работах Сиоты с помощью предметов, когда-либо использовавшихся людьми (дома, мебель, предметы повседневной жизни) или напоминающих людей (одежда, платья). «Используемое здесь понятие живого тела относится к материальной части человека, наблюдаемой нами как от третьего, так и от первого лица». В своём труде Ледер анализирует, как именно наши тела могут отсутствовать в повседневной жизни: забытые, отторгнутые, неконтролируемые, спрятанные. Одно из положений учёного гласит, что отсутствующее тело устраняет интерес субъективности, связывающих людей в обществе. Отсутствие тела отдаляет нас от той деятельности, которой мы занимаемся, отчуждает нас от социального мира и выталкивает в ограниченную сферу тела. Таким образом, ранее важные проекты становятся несущественными или невозможными, и «все существо насильственно переориентируется» на новую цель: избавиться от телесного вторжения любыми возможными способами¹²⁷. В своих инсталляциях Тихару Сиота обращается к «забытым» и «отторгнутым» телам. «Забытое» тело в нашем понимании имеет прямое отношение к концепту памяти – мы видим память о теле, о человеке, как в ранних, так и в самых недавних работах художницы: «Between Us» (Gana Art Center, Южная Корея, 2020) и «State of Being» (Casa Asia, Испания, 2012). «Отторгнутое» тело снова приводит нас к личной борьбе художницы с болезнью, и это проявляется, например, в работе «Out of My Body» (Busan Museum of Art, Южная Корея, 2019). Инсталляция представляет собой части тела, отлитые из бронзы в натуральную величину, разбросанные между сетями из красных нитей. После удаления частей своего тела и прохождения химиотерапии, Сиота почувствовала, что ее душа осталась позади. «Мое тело было раздроблено, собрано

¹²⁷ D. Leder. The Absent Body. University of Chicago Press, 1990. 218 p.

вместе, но я не чувствовал себя единым целым. Я хотела разбросать части своего тела по полу, воплотив Отсутствие во мне». «Воплощать» означает представлять или делать видимыми идею или чувство, в то время как «отсутствие» определяется как «состояние отсутствия где-то» или «отсутствие присутствия». В «воплощенном отсутствии» художница пытается изобразить переживание обособленности от собственного тела, инсталляция передает интуитивное признание ее надежд и страхов¹²⁸.

4. Границы между мирами

Выше, говоря о наиболее часто используемых в инсталляциях предметах, мы также установили, что Тихару Сиота в своих работах рассматривает разные виды границ, причём, на разных уровнях. Первая граница – это грань между внутренним миром человека и его телесной оболочкой. Эта граница выражается самым телом человека, или, как случае Сиоты, скорее, отсутствием этого тела. Мы хорошо это видим в инсталляции «When My Feet Touch the Earth» (Kenji Taki Gallery, Япония, 2019) – зайдя в пространство работы, зритель может наблюдать бронзовые ступни на полу, над которыми парят подвешенные к потолку красные рыболовные сети. Отсутствие телесной оболочки позволяет нам задуматься о том, насколько она способна сдержать внутренний мир человека, его душу, а рыболовные сети указывают на условный размер территории, охватываемый человеческой душой. Вторая граница – между человеком и пространством. Обычно Сиота показывает такую границу с помощью предметов одежды – платьев или кимоно. С помощью тождества «предмет одежды = человек», Сиота показывает сложные отношения между людьми, а также – между человеком и Космосом. И, наконец, третья граница – между ограниченным и неограниченным пространствами или между нашим и потусторонним миром. Для передачи идеи такой более масштабной границы художница использует привычные нам в быту окна, двери или форму дома. Дом служит границей между привычной человеку реальностью, комфор-

¹²⁸ L. Robb. Curator's Insight – Absence Embodied [Электронный ресурс] : AGSA. URL: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/about/international-art/curators-insight-absence-embodied/>

том его собственного дома, и менее комфортной жизнью «снаружи». С другой стороны, двери часто становятся проводниками в неизвестные миры, как, например, в инсталляции «Secret Passage» (Германия, 2018). В этой интерактивной работе зрителям предлагается пройти по лабиринту из красных нитей, выбирая наиболее симпатичные для себя двери, и переживая, тем самым, опыт путешествия из известного мира – в неизвестный.

5. Буквальные и метафоричные путешествия и миграция

Поднимая эту тему в своих произведениях, Сиота снова обращается к своей личной истории. Как художнице, иммигрировавшей из Японии в Европу, ей, как никому другому, понятно, что такое бесконечные поездки, поиск собственного дома, одиночество среди чужих людей, вопросы о смысле жизни и конечной точке жизненного пути (последнее два пункта стоит воспринимать больше как метафоричное путешествие, не по земле, а по течению жизни). Образами, олицетворяющими идею движения и поездок, для Сиоты стали лодки и чемоданы. Первые хорошо ассоциируются с такими понятиями как «течение жизни», вторые же напрямую связаны с поездками. Однако чемоданы нельзя свести только к значению «путешествия». В своих инсталляциях Сиота использует винтажные чемоданы, когда-то бывшие в употреблении, поэтому они также несут в себе «жизненный багаж» человека, его воспоминания. Также интересно, что нити в работах о путешествиях, не пересекаются между собой, но подвешены к потолку параллельно друг другу, создавая, тем не менее, бесконечное ритмичное полотно из вертикальных линий. Тем самым художница подчёркивает, что мы все находимся в путешествии – будь оно реальным или метафоричным – однако у каждого это путешествие сугубо личное.

6. Отношение произведение-художник

В своих ранних работах Тихару Сиота активно исследовала взаимоотношения между произведением и художником, уделяя внимание не только созданию произведения, но и становлению произведением. В каком-то смысле, практики Сиоты нарушают устоявшуюся метафору матери и ребёнка, где

мать – это художник, а произведение – ребёнок; их отношения проходят через три стадии «генезис» (зачатие, зарождение и рождение идеи для новой работы), «развитие» (отношения между художником и зарождающимся произведением искусства, когда художник взаимодействует со своим медиумом) и «разделение» (выпуск произведения искусства во внешний мир, обычно на выставке)¹²⁹. Эта метафора нарушается на второй стадии, когда в качестве медиума Сиота использует части своего тела (например, пуповину, как в работе «My Existence as a Physical Extension», Япония, 1995), или саму себя, как в перформансе «Becoming Painting» 1994 года (The Australian National University School of Art, Австралия). «В одном сне я двигалась внутри картины, все было серым, черным и белым. Было очень трудно дышать, потому что все было залито масляной краской. В итоге этот сон вдохновил меня на перформанс «Becoming Painting», который был гораздо более экспрессивным. Я нанесла красную эмалевую краску на все тело. Краска оставила ожоги на коже, мне пришлось состричь волосы, которые были оставались красными в течение нескольких месяцев; эмаль – очень токсичная краска. Я попыталась воплотить сон в перформансе. Я хотела быть частью произведения искусства так, как я чувствовала себя во сне»¹³⁰. Мы видим, что стремление стереть границу между художником и произведением могло потенциально стать началом изучения границ между произведением и зрителем, что в итоге и привело художницу к партиципаторным практикам.

Обобщая всё вышесказанное, можно утверждать, что условно все произведения Тихару Сиоты делятся на шесть категорий тем, за каждой из которой закреплён особенный символ, как например, платья обозначают человека, а ключи – человеческую память. Тем не менее, нельзя сказать, что предметы в работах художницы привязаны лишь к одной теме – большинство из них

¹²⁹ P. Townsend. A Life Of Its Own: The Relationship Between Artist, Idea And Artwork [Электронный ресурс] : Free Associations: Psychoanalytic and Culture, Media, Groups, Politics, 2014. №65. URL: https://www.researchgate.net/publication/275945810_A_Life_of_its_Own_The_relationship_between_artist_idea_and_artwork

¹³⁰ A. Bogdan. Chiharu Shiota: “The fear is necessary” [Электронный ресурс] : The Talks. URL: <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/>

многогранно и может относиться к двум или трём темам сразу. Те же платья, с одной стороны, указывают на опыт отсутствующего тела, а с другой – становятся инструментом для рассуждения над вопросом о взаимодействии человека и внешнего мира; или, например, чемоданы одновременно служат как символом путешествия, так и своеобразным контейнером человеческой памяти.

2.4.2.5 По способу взаимодействия зрителя с произведением

Говоря о том, каким образом взаимодействуют зритель и произведение в работах Тихару Сиоты, можно разделить все работы художницы на две категории:

1. Зритель наблюдает произведение
2. Зритель становится соучастником произведения

Такое разделение имеет своё основание в творческом пути художницы: начиная с живописи, она от перформансов, задающихся вопросом о месте художника в процессе создания произведения, приходит к масштабным инсталляциям, которые требуют участия зрителя.

В теории В.И. Жуковского «зритель-наблюдатель» определяется как один из аспектов участника художественного диалога, зрителя; как потребитель художественного произведения, результатом взаимодействия с которым является чувственно-рациональный продукт¹³¹. В данном же случае под словом «зритель-наблюдатель» понимается зритель, взаимодействующий с произведением искусства снаружи, в отдалении от самого произведения. Это могут быть живописные произведения, скульптура или инсталляции, зайти внутрь которых или принять активное участие в которых зритель не способен.

К первой категории произведений Сиоты, где зритель выступает как наблюдатель, относятся ранние рисунки и перформансы художницы первой

¹³¹ В. И. Жуковский, Н. П. Копцева. Пропозиции теории изобразительного искусства. Краснояр. гос. ун-т. Красноярск, 2004. 226 с.

декады двухтысячных. Например, перформанс «Falling Sand» 2004 года, который в настоящее время демонстрируется как видео-инсталляция, подразумевает пассивное участие зрителя – наблюдение за лежащей в кровати женщиной, на которую из отверстия в потолке падают песчинки, мерцающие в слепящем солнечном свете¹³².

Тем не менее, абсолютно пассивным зрителя назвать нельзя – вступая в игровые отношения с произведением искусства, зритель, используя навыки визуального мышления, принимает активное участие в создании художественного образа¹³³. Тем самым мы сталкиваемся с проблемой двойности роли зрителя: с одной стороны, он лишь может наблюдать за произведением, будучи отделённым от него пространством, ограждением, рамой или экраном; с другой стороны, даже не находясь в непосредственном контакте с произведением, зритель играет важную роль в воссоздании художественного образа. Однако художественный образ не требует физического присутствия зрителя рядом с произведением – именно этим и отличаются, в нашем понимании, произведения, требующие зрителя-наблюдателя и зрителя-соучастника. Зритель-соучастник не просто воссоздаёт художественный образ, но, благодаря своему физическому присутствию, может выступать в роли материала или художника, становясь, тем самым, частью художественного образа.

В некотором смысле, идея зрителя-соучастника в работах Сиоты перекликается с идеями школы Баухауз, которая продолжала работать над идеями футуристов, заложивших основу практики партиципаторного искусства. Оскар Шлеммер, художник-авангардист, в своей живописи и театральных постановках экспериментировал над пространством: на картинах были изображены двумерные элементы пространства, театр же представлялся ему местом, где пространство можно испытать на себе. Эл Хансен, один из художников

¹³² Sleeping: Life with Art – From Goya and Rubens to Shiota Chiharu in The National Museum of Modern Art, Tokyo [Электронный ресурс] : Art Guide Tokyo. URL: https://artguidetokyo.com/en/event/sleeping-lifewithart_momat/

¹³³ В. И. Жуковский. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2011. 496 с.

направления Fluxus, говорил о произведениях искусства, которые «заклучают в себе наблюдателя»¹³⁴.

Произведения, которые требуют от зрителя участия, Тихара Сиота начинает в больших количествах создавать в 2008-2011 годах. Эти произведения уже не анализируют роль художника как творца или материала, но обращают внимание на зрителя. Зрители принимают активное участие даже в самом процессе создания произведений – жертвуют материалы и, вместе с тем, делятся личными историями, как в работе «Over the continents» (Melle, Франция, 2011). «Over the continents» – это масштабная инсталляция, состоящая из четырёх сотен ношенных ботинок разных фасонов и размеров, к каждому из которых привязана красная нить и небольшая записка, рассказывающая о прошлом каждого конкретного ботинка. К примеру, на маленьком детском кроссовке была записка такого содержания: «Я купила эту обувь 3 года назад. В то время моему сыну только исполнилось четыре года, и он получил свой первый велосипед. Он надевал эти кроссовки и учился в них кататься»¹³⁵.

Ещё одна инсталляция, для создания которой художнице потребовались личные воспоминания её аудитории – это «Letters of Thanks» (Kochi Museum of Art, Япония, 2013). Инсталляция представляла собой массивный чёрный туннель из нитей, в которые были вплетены письма зрителей со словами любви, благодарности, извинений и других чувств, которыми людям хотелось поделиться: «Спасибо тебе. Когда мы расставались, я хотела поблагодарить тебя от самого сердца, но из-за слёз мои очки запотели, и я так и не смогла сказать слов благодарности. Но теперь я могу честно сказать это тебе. Спасибо!»¹³⁶.

Таким образом, инсталляции Тихару Сиоты даже на моменте создания можно отнести к партиципаторному искусству: собирая чужие в воспомина-

¹³⁴ Р. Голдберг. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem, 2013. 320 с.

¹³⁵ Japanese Art, Design and Culture Over the Continents: Chiharu Shiota's installation of 400 shoes connected with 4 miles of yarn [Электронный ресурс] : Spoon&Tamago. URL: <https://www.spoon-tamago.com/2014/09/29/chiharu-shiota-over-the-continents/>

¹³⁶ N. Takemura. 塩田千春-ありがとうの手紙展 [Электронный ресурс] : Webmagazine Shikoku Tairiku. URL: <http://459magazine.jp/art/5441/>

ния (в виде одежды, писем, мебели), художница сплетает их со своими (например, идея туннеля благодарности пришла ей в голову, когда она ехала в метро, а сама инсталляция находится в её родном городе, с которым связана её память о детстве), а также – с воспоминаниями людей, помогающих создавать инсталляцию. Дело в том, что почти каждая из инсталляций художницы настолько масштабна, что собрать их в одиночестве очень проблематично, поэтому Тихару Сиота не отказывается от помощи музейных работников и волонтеров.

Однако партиципаторность в произведениях Сиоты проявляется не только в принципе их создания. Помня об идее Эла Хансена о пространстве, которое включает в себя зрителя, стоит обратить внимание на инсталляцию «Lost Words» (Музей Николаikirхе, Германия, 2017). По своей сути, «Lost Words» – это чёрный туннель из пряжи, в который вплетены страницы из Библии. Входя в туннель, зритель оказывается целиком во власти пространства произведения, а бумажные листы будто взлетают в воздух от его передвижения по туннелю. Похожие мотивы мы видим в инсталляциях «In the Beginning was....» (Fundació Sorigué, Испания), где зритель оказывается в эпицентре Большого Взрыва, и в «Infinity» (Espace Louis Vuitton, Франция) – инсталляции, где зритель будто путешествует по бесконечной Вселенной.

Как видно из примеров выше, работы Тихару Сиоты сложно назвать в полной мере интерактивными: некоторые из зрителей могут принять участие в создании произведения, предоставив художнице материалы, содержащие их собственные воспоминания, или предложив помощь в установке инсталляции. И всё же, законченная инсталляция, которой больше не требуются ни материалы, ни помощь со стороны, отнюдь не теряет своих партиципаторных свойств. Погружая зрителей в своё пространство, инсталляции Тихару Сиоты объединяют людей, демонстрируя, что все мы являемся частью одного организма или процесса. Вступая в пространство произведения, зритель, одновременно наблюдая своё окружение, погружается вглубь себя, задумывается о своём внутреннем «я», о прошлой, настоящей и будущей жизни. Задача

произведений художницы – способствовать не просто наблюдению, а способствовать диалогу: заходя внутрь созданного Сиотой пространства, человек выходит на площадку общения.

2.5 Анализ художественных произведений Тихару Сиоты на основе теории изобразительного искусства В.И. Жуковского

2.5.1 Создание партиципаторных произведений искусства с точки зрения теории изобразительного искусства В.И. Жуковского

В этой части исследования будет проведён анализ того, как концепт «память» проявляется в работах Тихару Сиоты. Для этого будет использоваться метод философско-искусствоведческого анализа В.И. Жуковского. Методика В.И. Жуковского продолжает учение Г. Вёльфлина¹³⁷, развивает концепцию визуального мышления и теорию идеального Д.В. Пивоварова¹³⁸. Теория В.И. Жуковского аналитическая, а не описательная, а его методы искусствоведческого анализа применимы ко всем видам изобразительного искусства.

Как известно из теории изобразительного искусства В.И. Жуковского, в процессе художественной коммуникации участвуют трое: художник, произведение и зритель. На стадии же создания произведения-вещи этот список сокращается до двух лиц – художника и художественного материала, из которого в итоге появляется произведение. Однако в случае с партиципаторным искусством список действующих лиц снова расширяется – зритель становится таким же полноправным создателем произведения-вещи, как и художник. Для того чтобы понять, как проходит художественная коммуникация в рамках партиципаторных практик, необходимо сначала разобраться, как это происходит в «традиционном» процессе создания произведения.

Согласно В.И. Жуковскому, «про-изводство произведения-вещи – это, прежде всего, соитие, оригинальное совокупление художника с художест-

¹³⁷ Г. Вёльфлин. Основные понятия теории искусств. М.: Издательство В. Шевчук, 2009. 344 с.

¹³⁸ Д. В. Пивоваров. Философия религии. М., 2006. 640 с.

венным материалом»¹³⁹. Другими словами, «отец» произведения – художник, обладающий всеми необходимыми техническими и художественными навыками – вступает в игровые отношения с «матерью» произведения, то есть, с податливым художнику художественным материалом, представителем Абсолюта.

Традиционно процесс создания произведения искусства делится на три этапа: 1) зарождение идеи у художника; 2) материальное воплощение идеи; 3) функционирование произведения-вещи в качестве предмета художественного восприятия. На втором этапе художник и выбранный им художественный материал вступают в игровые отношения. Идеальные игровые отношения должны напоминать отношения твари и Творца. При выходе на игровые отношения и художник для материала, и материал для художника является пустой абстракцией. Каждый из участников игровых отношений представляет из себя «ничто», которое потенциально может стать бесконечным. Произведение же возникает не из простого механического взаимодействия художника с материалом, а из их обоюдного желания произвести истинную бесконечность, облечённую в материальную оболочку произведения искусства. Таким образом, овеществлённое произведение представляет собой совмещение свойств конечного и бесконечного. В процессе создания произведения, когда художник приближается к модели идеального взаимодействия твари с Творцом, он способен ощутить смутные воспоминания о пренатальном счастье – то есть, счастье, ощущавшееся им до его рождения. И, наконец, стоит упомянуть, что художник, хоть и занимает в отношениях «художник – художественный материал» позицию Творца, он по-прежнему остаётся тварью, получая, благодаря всколыхнувшимся воспоминаниям о пренатальном счастье, возможность возрождения всех звеньев репрезентативной системы внутриутробного человека.

Зритель же подключается к этому процессу лишь на третьем этапе, и его задача – наблюдение произведения искусства в актуальности его художе-

¹³⁹ В. И. Жуковский. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2011. 496 с.

ственного образа. Зритель может играть три роли: зритель-наблюдатель, взаимодействующий с произведением-вещью, то есть, материально-духовно потребляющий предметы культуры; зритель-собеседник, взаимодействующий с произведением-«вещью-в-себе», то есть, наделяющий произведение анимическими свойствами и работающий с его художественным образом; и зритель-со-творец, достигший идеального отношения конечного с бесконечным, то есть, рассматривающий произведение искусства как репрезентант Абсолюта.

Из чего следует, что, согласно традиционному восприятию механизма про-изведения произведения искусства, зритель начинает принимать участие в художественной коммуникации лишь на третьем этапе. Однако, сам В.И. Жуковский утверждает, что «зритель не есть человек, раз и навсегда неизменяемо ставший зрителем»¹⁴⁰. В настоящем исследовании была сделана попытка доказать, что в партиципаторных видах искусства роль зрителя меняется, и он вступает в коммуникацию намного раньше, чем произведение приобретёт свой законченный вид.

Ранее было упомянуто, что при создании произведения искусства в рамках партиципаторных практик «произведение создают несколько человек, каждый из которых также является медиумом, средством внутри этой работы». Другими словами, процесс создания предмета партиципаторного искусства будет выглядеть следующим образом: 1) зарождение идеи у художника; 2) материальное воплощение идеи, при котором зритель одновременно является Создателем, медиумом и частью художественного образа; 3) функционирование постоянно изменяющегося произведения-вещи в качестве предмета художественного восприятия.

В качестве иллюстрации этого процесса разберём работу Тихару Сиоты «Letters of Thanks» (Kochi Museum of Art, Япония, 2013). Из интервью с куратором выставки в музее Коти, где была создана инсталляция, известно, что

¹⁴⁰ В. И. Жуковский, Н. П. Кошчева. Пропозиции теории изобразительного искусства. Краснояр. гос. ун-т. Красноярск, 2004. 226 с.

однажды художница ехала в метро, и когда она въехала в туннель, то в её голове всплыло слово «благодарность». Именно так художнице пришла идея создания произведения, которое представляет собой туннель из чёрных нитей, в который вплетены письма зрителей, адресованные их родным и близким. Так завершилась первая стадия процесса создания партиципаторного произведения искусства. И уже на второй стадии зритель также вступает в процесс художественной коммуникации, причём, в нескольких ролях сразу. Первая роль – роль художника, Творца. Конкретно в произведении «Letters of Thanks» эта роль проявляется в двух ипостасях. Первая – зритель как участник механических отношений между ним и художественным материалом. Достоверно известно, что Тихару Сиота практически никогда не создаёт масштабные инсталляции, подобные «Letters of Thanks», в одиночку – ей всегда требуется помощь волонтеров, которыми иногда бывают сотрудники музея, а иногда – аудитория художницы. При установке инсталляции зритель лишь механически взаимодействует с материалом – нитками и письмами – и участвует лишь в создании произведения-вещи. С другой стороны, однако, зритель так же является и создателем художественного образа. Сочиняя письма, в которых они благодарят своих близких людей, зрители играют непосредственную роль при создании художественного образа инсталляции – поля благодарности, радости от причастности к этому миру. Вторая роль зрителя – медиум, которым художник пользуется для более полного раскрытия художественного образа и потенциала произведения стать репрезентантом Абсолюта. В рассматриваемой инсталляции зритель является медиумом в двух ипостасях: первая – в нематериальном облике своих чувств и воспоминаний, обращённых в материальный облик при помощи бумаги и писчих предметов; вторая – в присутствии зрителя в пространстве самой инсталляции, внутри созданного художницей и её помощниками «туннеля благодарности»: в зависимости от того, есть ли зрители в туннеле, или нет, что и как они делают, на что они обращают внимание, меняется и внешний вид инсталляции. Получается, что зритель становится не только художником, но и

художественным материалом. Одновременно вместе с этим, зритель, входя в пространство инсталляции и становясь тем самым её частью, становится также и часть её художественного образа, получая тем самым свою третью роль на втором этапе создания предмета искусства в рамках партиципаторных практик. «Когда я читала личные письма этих незнакомцев, я могла видеть их существование внутри объекта. Я связала все эти чувства и воспоминания нитями в одну точку» – рассказывает сама художница. Третий же этап мало чем отличается от этого же этапа в традиционном процессе создания произведения – пришедшие в галерею зрители, надевая на себя маску зрителя-наблюдателя, собеседника или со-творца, работают с произведением как с предметом художественного восприятия. Единственная оговорка здесь заключается в том, что произведение «Letters of Thanks» вряд ли можно когда-либо воспринимать как законченное, конечное в своём внешнем виде, ведь, разумеется, зрители не живут в галерее, а постоянно приходят и уходят, влияя тем самым на облик инсталляции и несколько модифицируя её художественный образ своими действиями.

Высшая степень мастерства художника и его искусности в отношениях с художественным материалом – это создание произведения, являющего собой идеальный баланс между конечным и бесконечным, и считающийся репрезентантом Абсолюта. Что же меняется в партиципаторном искусстве? Зритель, одновременно являющийся и художником, и наблюдателем, а также единовременно являющийся как частью произведения-вещи, так и частью вещи-в-себе, представляет собой тот самый идеальный баланс конечного и бесконечного. Становясь частью художественного образа произведения, зритель автоматически приравнивает себя к Абсолюту, но так как зритель при этом, всё же остаётся человеком, то можно утверждать, что в партиципаторном искусстве Абсолют, воплощённый в материальной форме произведения и человека, наблюдает самого себя. Аналогичные идеи можно встретить в сфере, несколько отличной от искусства – в своей книге «Краткая история времени» Стивен Хокинг сказал, что учёные, пытающиеся постичь Вселен-

ную, на самом деле, являются шестерёнками в механизме, с помощью которого Вселенная исследует саму себя. Следовательно, партиципаторное искусство – самый совершенный вид искусства на сегодняшний день, так как оно позволяет участнику художественной коммуникации быть Творцом, наблюдателем и материалом одновременно, приближая человечество к более глобальной цели – познанию Абсолюта.

2.5.2 Концепт «память» в художественном образе произведений Тихару Сиоты

В предыдущей главе было подробно исследовано, как концепт «память» воспринимается в восточной и западной культурах. Причиной тому – самоопределение художницы Тихару Сиоты. Несмотря на то, что Сиота родилась и выросла в Японии, рождение её как художницы произошло на западе. Именно поэтому её искусство сочетает в себе как элементы японской философии, так и части западной культуры.

Тихару Сиота в той или иной степени экспериментирует над тремя видами памяти: индивидуальной, социальной и абсолютной (или же эгоцентричной, социоцентричной и абсолютоцентричной). Разбор и признание доминирующим эгоцентричного вида памяти можно наблюдать в обеих философско-эстетических парадигмах, однако творчество Сиоты больше связана с японской эстетикой. Одни из ключевых понятий японского мировоззрения – это термины «ваби» и «саби», которые применяются в отношении старых предметов, хранящих в себе историю и память своих бывших хозяев. Точно такие же мотивы можно наблюдать в практически любой из инсталляций Тихару Сиоты – она использует предметы, когда-то принадлежавшие её зрителям, для передачи идеи личной памяти каждого человека.

Социоцентрическая память в творчестве Сиоты тесно связана с эгоцентрической. На самом деле, социоцентрической памяти самой по себе в произведениях Сиоты нет. Социоцентрическая память у художницы появляется только при наложении, совмещении, объединении воспоминаний индивидов.

Хороший тому пример – уже частично проанализированная ранее инсталляция «The Key in Hand», состоящая из трёх основных элементов: венецианских лодок, ключей, когда-то бывшими в употреблении, и красных нитей, объединяющих ключи и лодки в единой целое. Произведение целиком транслирует идею о всеобщем – социальном – путешествии к конечной цели жизни, однако идея передаётся посредством демонстрации индивидуальной памяти, заключённой в ключах. Социоцентрический концепт памяти находит большее признание в восточной философии, а точнее – в конфуцианстве, во многом завязанном на общественной иерархии, и синтоизме, ставящем во главу угла почитание предков и знание истории общины.

Абсолютноцентричный аспект концепта «память» снова присутствует в обеих философиях, и нельзя сказать, что в этом плане в работах Сиоты доминирует лишь одна концепция. Тем не менее, для японского буддизма свойственно объединять всё живое и видеть жизнь как единый организм, существующий в многообразных проявлениях. Эта философия просматривается во всех работах Сиоты, где используются нити – с помощью пряжи художница связывает объекты, заставляя их действительно выглядеть и восприниматься как единое целое. Но не обходится в её произведениях и без платоновской идеи о познании Бытия в его полной сущности: инсталляция «Beyond Memory» (Gropius Bau, Германия, 2019) – яркий тому пример. Произведение можно трактовать не только как визуальный образ объединения всех человеческих знаний и воспоминаний, но и как образ памяти абсолютной – к этому отсылает название произведения («за пределы памяти» – в данном случае художница говорит о переходе за границы индивидуальной и социальной видов памяти).

В предыдущем разделе было также упомянуто, что при производстве произведения искусства – как традиционного, так и партиципаторного – человек, будь он в роли художника или зрителя, получает возможность пробудить память о пренатальном счастье. Под этим словосочетанием в теории изобразительного искусства В.И. Жуковского подразумевается память о

внутриутробном бытии в идеальном единстве с Совершенством. В этом смысле, инсталляции Тихару Сиоты, используя язык образов, так же подталкивают человека к желанию вернуться к истоками – объединиться с Абсолютом, разбудить воспоминания о внутриутробном бытии. Нитки в инсталляциях художницы стоит воспринимать не просто как материал, а как «пуповину», связывающую человека с Абсолютом, и открывающую человека, приоткрывая его память о давно забытом прошлом. На мысль о памяти внутриутробной жизни также наталкивает сама суть инсталляций: человек находится внутри них, как если бы он находился в материнской утробе; все произведения обладают интимным характером и напрямую связаны с камерным пространством, что сокращает расстояние между конечным и бесконечным.

Вступая в коммуникацию с работами Тихару Сиоты, зритель вступает на путь осознания концепта «память» в разнообразных его проявлениях. С одной стороны, партиципаторное искусство художницы – это место получения реального опыта, но в то же время, её инсталляции можно считать местом оживления пренатальной памяти. Нельзя с точностью утверждать, что на творчество Сиоты повлияла та или иная философская концепция – в её инсталляциях видно органичное содружество различных точек зрения на концепт «память», что даёт основание причислить художницу к «универсальным» творцам, работы которых понятны людям вне зависимости от их национальной принадлежности или вероисповедания.

2.5.3 Стилиевой образец, рядовое произведение и шедевр в творчестве Тихару Сиоты

Согласно теории изобразительного искусства В.И. Жуковского, стилиевой образец – это эталонное произведение, предлагающее максимальную меру критериев необходимых и достаточных свойств художественного творения конкретного стилиевого пространства¹⁴¹. В творчестве Тихару Сиоты та-

¹⁴¹ В. И. Жуковский, Н. П. Кошчева. Пропозиции теории изобразительного искусства. Краснояр. гос. ун-т. Красноярск, 2004. 226 с.

ковым произведением является инсталляция «Over the Continents» 2015 года, участвовавшая в выставке бразильского музея SESC (рис. 1-2). «Over the Continents» относится к стилевому пространству Ареоклассицизма, так как это произведение обладает всеми необходимыми качествами произведений данного стилового пространства, а именно: «плоскостность», «линейность», «замкнутость», «ясность», «множественность».

Благодаря свойству «плоскостность», выраженному при помощи движения композиции работы сверху вниз, зрителю, через конечное – нити, обувь – является эманурующий Абсолют. Каждый предмет инсталляции обладает чётко выраженным контуром, и большая часть работы состоит из прямых красных линий-ниток, ясно различимых на белой стене – таким образом в работе проявлено свойство «линейность». Через кристаллизацию конечного передаётся мощь Абсолюта. Похожие формы мы можем наблюдать в древнеегипетском искусстве, в частности – в изображении бога Атона. Его наиболее частое изображение представляет солнечный диск с ниспадающими на землю лучами-руками. Так символично передаётся божественное снисхождение на землю, единение бесконечного с конечным.

«Over the Continents» тектонична, симметрична и тяготеет к геометрической форме треугольника – так, благодаря свойству «замкнутость», поддерживается равновесие между энергией проявления бесконечного в конечном и обретенным покоем граненой устойчивости. Зритель может отчётливо наблюдать каждый элемент инсталляции, и через эту отчётливость, «ясность», происходит полное выявление, исчерпывающее прояснение, максимальное раскрытие Абсолюта в пространстве конечного произведения искусства. Элементы инсталляции, образуя целостное произведение «Over the Continents», всё же, обладают своей индивидуальностью – каждый из них рассказывает свою историю и содержит в себе память отдельных людей. Обладая самоценностью, элементы инсталляции находятся в гармонии и исходят из одного истока – точки в вершине инсталляции; так в произведении «Over the Continents» проявлено свойство «множественность».

В полной мере обладая вышеперечисленными свойствами пространства Ареоклассицизма, «Over the Continents» эмануирует бесконечное в конечное и является стилевым образцом творчества Тихару Сиоты. Концепт «память» в этом произведении также выражается через материальный, конечный образ обуви, когда-то принадлежавшей реальным людям.

Рядовое произведение искусства, или рядовой – это такое произведение, которое не относится ни к стилевым образцам, ни к шедеврам, но находится в пространстве между ними и тяготеет к одному из них. Рядовым, тяготеющим к шедевру, с нашей точки зрения является инсталляция 2019 года «Between Us» (Gana Art Center, Южная Корея). Данная инсталляция (рис. 3) относится к стилевому пространству Ареоромантизма, так как имеет все необходимые качества, характеризующие произведения этого пространства: «глубинность», «живописность», «открытость», «смутность», «единство».

Пространство инсталляции пронизано диагоналями линей-нитей, восходящих от стульев, крепко стоящих на земле, к потолку галереи. Чем выше уходит пространство художественного образа, тем меньше в нём становится ограниченности. Так в произведении «Between Us» выражается качество «глубинность», а с помощью него – манифестация имманации Абсолюта. Пересекающиеся и переплетенные части художественного образа придают пафос его неиссякаемости. Следующая характеристика – «живописность» – проявляется в произведении отсутствием чётких контуров. Тем не менее, ясность контуров отсутствует лишь в верхней части инсталляции, нижняя часть же вполне осязаема, что более характерно для Ареоклассицизма. Именно поэтому «Between Us» – это рядовой, приближенный к шедевру: он сочетает в себе как черты Ареоромантизма, так и пару черт стилевое пространство Ареоклассицизма. Контур отрешается от формы, подчеркивая не ее стабильность, а наоборот, ее динамику, погружая конечное в бесконечное. «Открытость» художественного образа произведения «Between Us» можно рассматривать исходя из самой природы инсталляции – она мимолётная, проходящая и постоянно изменяющаяся, что типично для партиципаторного искусства. В

поступательном движении вверх от стульев к потолку, зритель чувствует напряжённость, томление, переход к хаосу – новому порядку. Эти черты также являются частью концепта «открытость». Другой концепт – затемнении ясности – «смутность». Части произведения «Between Us» пересекаются между собой, сплетаются, спутываются, проявляясь как нечто динамично становящееся и меняющееся. Благодаря паутине созданной элементами произведения, зритель может прочувствовать, как конечное имманентно в бесконечное, а художественный образ открывается зрителю в своей безграничности и неисчерпаемости. Если же присмотреться к инсталляции поближе, то можно заметить, что, несмотря на то, что паутина нитей возникает из стульев, а потому стулья можно назвать истоком, главным фокусом работы, произведение, всё же, воспринимается как единое целое, из которого лишь проступают некоторые элементы – эти самые антикварные стулья. Главным действующим лицом здесь становится, как раз, красная паутина, подчиняющая себе пространство и остальные детали произведения, являя тем самым последнюю характеристику инсталляции – «единство».

«Between Us» в большей степени обладает чертами стилевого пространства Арморомантизм, однако имеет также и характеристики Арморкласцизма, что делает эту работу приближенным к шедевр рядовым произведением в творчестве Тихару Сиоты. Концепт «память» выражен посредством старых стульев, несущих в себе воспоминания индивидов, но объединённых в единое облако – тем самым в инсталляции проявляется и социоцентрический аспект концепта.

Благодаря разделению работ Тихару Сиоты на рядовые и стилевые образцы, можно, опираясь на теорию изобразительного искусства В.И. Жуковского, выделить произведение-шедевр среди других работ художницы. Шедевр, по В.И. Жуковскому, это точка «стилевой бифуркации». Другими словами, шедевр объединяет в себе противоположные тенденции, а также находится на стыке стилевых пространств Арморкласцизма и Армор-

романтизма. Таким произведением можно считать инсталляцию, представленную на Венецианской Биеннале в 2015 году – «The Key in the Hand».

Инсталляция, представляющая собой несколько лодок, к которым спускаются подвешенные на красных нитях множество ключей, нашла широкий отклик у публики и арт-критиков. С помощью ключей, собранных по всему миру и, таким образом, покрытых «бесчисленными слоями памяти», инсталляция Сиоты направлена на то, чтобы погрузить каждого посетителя в ливень нерассказанных историй. Для достижения этого, две лодки разделяют поток ярких нитей, свисающих с потолка, символически улавливая «воспоминания». «Эти накладывающиеся друг на друга воспоминания, в свою очередь, объединятся с воспоминаниями людей со всего мира, которые приезжают посмотреть биеннале, что даст им возможность понять чувства друг друга»¹⁴².

Первое свойство, которым обладает работа «The Key in the Hand» – это «плоскостно-глубинность». С одной стороны, по своей структуре произведение представляет собой множество вертикальных, направленных вниз линий (от потолка к ключам), хаотично переплетающихся с горизонтальными и диагональными линиями. Произведение чётко поделено на верхнюю и нижнюю части, где верхняя – это красное плетёное «облако» с ключами, а нижняя – венецианские лодки, «принимающие» в себя ключи. Но, с другой стороны, переплетение линий-нитей создаёт трёхмерное пространство – практически туннель, по которому зритель передвигается в процессе диалога с произведением. В зависимости от ракурса произведение может выглядеть как плоскостно (рис. 4), так и трёхмерно (рис. 5). «The Key in the Hand» также обладает свойством «линейно-живописность», то есть, сочетает в себе элементы с ярко выраженным контуром и расплывчатые элементы. Контурными элементами в этом случае можно считать ключи, ярко выступающие на фоне красного «тумана» и венецианские лодки, которые даже можно

¹⁴² K. Baik. Spreading Threads of Experience, Chiharu Shiota Ensnarers Gallery Spaces [Электронный ресурс] : VICE. URL: <https://www.vice.com/en/article/3dp455/spreading-threads-of-experience-chiharu-shiota-ensnarers-gallery-spaces>

считать материальной основой произведения. Живописности же инсталляции добавляет тот самый красный «туман»: несмотря на то, что на деле он состоит из множества отдельных нитей, при взгляде на произведение эти нити сливаются воедино, и увидеть, где заканчивается одна нить и начинается другая – невозможно. Ремарка о «материальности» лодок подводит к следующему свойству произведения – «замкнуто-открытость». Тектонически устойчивые лодки, нос которых имеет форму равнобедренного треугольника – одной из самых стабильных фигур – заставляют художественный образ тяготеть к геометрии и симметрии, однако ассиметричный, безграничный поток нитей, наполняющий и переполняющий лодки добавляет художественному образу атектоничности, диссонанса. Семантика «замкнуто-открытости» прослеживается даже в значении символов, используемых художницей: ключи используются одновременно для того, чтобы открывать и закрывать двери, лодки же являются закрытым местом-укрытием на открытом пространстве – воде. В произведение «The Key in the Hand» также чётко проступает свойство «ясно-смутность». На первый взгляд, произведение просто и состоит из всего лишь трёх элементов: нитей, ключей и лодок. Зрителю необходимо подключать дополнительные сведения об исторических или религиозных сюжетах, главные элементы все у зрителя на виду. С другой стороны, за кажущейся ясностью здесь скрывается максимальная смутность: нити, подвешенные над потолком, представляют собой огромный распостёртый лабиринт без входа и выхода; воспоминания людей, являющиеся частью художественного образа и воплощённые в произведении в виде металлических ключей, зрителю неизвестны; сам же художественный образ постоянно меняется, в зависимости от того, сколько зрителей находится внутри произведения, и чем они там занимаются. Возможно то, что произведению «The Key in the Hand» посвящено такое множество статей, объясняется как раз желанием арт-критиков проникнуть за границу этой «смутности». То, что художественный образ шедевра «The Key in the Hand» обладает и «качеством самоутверждения своего наличного бытия, и качеством соучастия в утверждении един-

ства произведения искусства как места встречи конечного с бесконечным», указывает на то, что произведение обладает свойством «множественность-единство». С одной стороны, каждая часть произведения самоценна; можно даже сказать, что некоторые части произведения предстают как личности – речь идёт о ключах, хранящих личные воспоминания своих бывших хозяев. Лодки тоже является самоценным элементом, указывающим на место действия инсталляции – Венецию. И всё же, эти элементы являются из общего, изнутри наружи и снизу вверх. Художественный образ, является в дольний мир, неся в себе частицу мира горнего. Все части произведения буквально связаны нитями в единое целое и происходят из него.

Сочетая в себе характеристики двух разных стилевых пространств, и удерживая эти характеристики в превосходном балансе, инсталляция «The Key in the Hand» действительно является шедевром. У инсталляции нет никакой национальной или исторической привязки, и она понятна абсолютно всем, но в то же время мы видим в ней отчётливое сочетание европейских мотивов (венецанских лодок) и восточных верования (красные нити судьбы, соединяющие людей). Произведение отлично вписывается как в ряд остальных работ Тихару Сиоты, вбирая в себя все самые лучшие её наработки, так и в систему истории искусства в принципе. Похожие тенденции присутствуют в творчестве Луизы Буржуа, Марины Абрамович, Мин Танаки, Андзу Фурукавы, Аны Мендьеты и Кэроли Шнееманн; отдельные сходства прослеживаются в декоративно-прикладном искусстве – макраме; даже есть параллель с детской японской народной игрой «аятори», которая заключается в том, чтобы при помощи нитки – обычно красной – оплетённой вокруг пальцев, создавать различные плоские фигурки. Но самое главное, мы видим, что «The Key in the Hand», как пример партиципаторного искусства, идеально вписывается в японский мэйнстрим партиципаторных практик: это произведение создаётся при помощи волонтеров, охватывает большое пространство и делает зрителя частью художественного образа, что мы видим также в работах Яёй Кусамы или Йоко Оно. То, что Тихару Сиота вписывается как в ряды

японских, так и в ряды европейских художников, делает её работы космоцентричными и универсальными. Концепт «память» в инсталляции «The Key in the Hand» проявляется, во-первых, в его эгоцентричном аспекте – память индивидов, заключённая в ключах; во-вторых, в аспекте социцентричном – ключи, соединённые при помощи нитей, образуют собой единое поле, подобно тому как индивиды формируют социум; и, в-третьих, в абсолютоцентричном аспекте – память индивидов, как и память социума, невидимыми руками, приобретших форму лодок в произведении, объединяются в единое, неизвестное, постоянно меняющееся целое, которое, как бы парадоксально это ни было, при своей таинственности является интуитивно понятным каждому.

Вывод

Благодаря анализу корпуса работ искусствоведов, занимавшихся проблемами партиципаторных практик, было установлено, что партиципаторное искусство – это такое арт-течение, которое буквально приравнивает зрителя к художнику, так как зритель принимает непосредственное участие при создании произведения.

Во второй главе данной работы была также дополнена теорию изобразительного искусства В.И. Жуковского подробным описанием того, как может происходить художественная коммуникация в партиципаторном искусстве. Процесс создания предмета партиципаторного искусства делится на три этапа: 1) зарождение идеи у художника; 2) материальное воплощение идеи, при котором зритель одновременно является Создателем, медиумом и частью художественного образа; 3) функционирование постоянно изменяющегося произведения-вещи в качестве предмета художественного восприятия. Зритель в этом процессе играет сразу несколько ролей: во-первых, зритель может как механически участвовать при создании произведения (например, рисовать что-то по задумке художника), так и принимать участие непосредственно в создании художественного образа произведения; во-вторых, зритель

в партиципаторных практиках может быть материалом произведения (подобно тому, как сам художник иногда становится частью своих работ); и, в третьих, зритель – или какая-то его часть, как, например, воспоминания – может сам становиться частью художественного образа. Такая многогранную модель роли зрителя была названа «зритель-соучастник».

Также было предложено несколько типов классификаций, с помощью которых можно структурировать достаточно объёмное творчество художницы: 1) по принципу использования нитей; 2) по цвету нитей; 3) по типу используемых предметов; 4) по теме; 5) по способу взаимодействия зрителя с произведением. Последний тип классификации как раз показывает, где проходит черта между партиципаторными и не-партиципаторными работами в творчестве Сиоты. Интересно также и то, что к партиципаторным практикам художница пришла из графики: сначала ей стал необходим объём, а не плоскость; затем она делала работы, фокусирувавшиеся на роли художника в процессе художественной коммуникации; после того как тема была исчерпана, Сиота перешла к анализу роли зрителя, сделав произведения, посвящённые этой теме, своей визитной карточкой.

Благодаря предложенной классификации было доказано, что линия и нить в творчестве Сиоты синонимичны – это видно, если сравнить её рисунки и инсталляции. В своих произведениях художница использует три основных цвета – белый, чёрный и красный – к каждому из которых привязано определённое значение. Красный Сиота использует, в основном, для обозначения межличностных отношений, белый у неё обозначает чистоту или смерть, а чёрный – смерть, одиночество или Вселенную. Было установлено, что наиболее часто используемые предметы в работах Сиоты – это лодки, мебель и листы бумаги; соответственно, наиболее частые темы, которые художница затрагивает в своих произведениях – это путешествия (физические и метафорические), границы между мирами, мир знаний и идей, а также – память.

В первой главе упоминалось, что японская философия чаще всего обращается к социальной и чуть реже – к индивидуальным видам памяти, что, в принципе, объясняется менталитетом японской культуры. Япония – это культура коллективизма и сопричастности, в которой индивиду сложно мыслить себя без общества. Не исключено, что именно поэтому инсталляции Тихару Сиоты строятся по принципу «большое целое из маленьких единиц». Несмотря на то, что она использует эгоцентричный аспект памяти в своих работах, он часто перетекает у неё в социоцентричный. Чуть реже, но, всё же, не так уж и редко художница обращается и к аспекту памяти, рассматриваемому в западной философии – абсолютноцентричном. И хотя можно наблюдать большое количество работ, где индивидуальная память переходит в социальную, в тех произведениях, которые можно назвать шедеврами, Сиота идёт дальше: социоцентричный аспект памяти превращается в абсолютноцентричный. Примером такого шедевра можно считать инсталляцию 2015 года «The Key in the Hand».

Таким образом, начиная художественную коммуникацию с инсталляциями Тихару Сиоты, зритель вступает на путь осознания концепта «память» в разных его аспектах. Инсталляции Сиоты – это не только место получения реального опыта приобщения к искусству, но и место оживления памяти о пренатальном счастье, которую зритель воскрешает, вступая на путь Творца. Нельзя утверждать, что на творчество Сиоты повлияла исключительно восточная или западная философия – в её инсталляциях видно органичное содружество различных точек зрения на концепт «память», что даёт основание причислить художницу к «универсальным» творцам, а некоторые из её работ – к шедеврам, так как они, содержа в себе однозначные намёки на азиатскую культуру, всё же остаются понятны любому зрителю, вне зависимости от его национальности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги проведённому исследованию, можно сделать следующие выводы. В настоящей работе было не только проиллюстрировано, каким образом концепт «память» используется в современном японском искусстве, но и продемонстрировано, что не всё современное японское искусство можно назвать «чисто японским». Несмотря на то, что в работах современных японских художников используются элемент, типичные для японской культуры, работы, тем не менее, остаются универсальными. На сегодняшний день концепт «память» можно считать одним из самых часто эксплуатируемых концептов в визуальном искусстве, что связано с появившейся необходимостью конструирования самоидентичности. Самоидентификация является одной из основных функций памяти – как личной, так и социальной. Социальная же память включает в себя образы событий, играющие роль символов идентичности группы.

В партиципаторных практиках японского искусства художники чаще всего апеллируют к памяти социальной (обычно это работы о войне или коллективизме) и индивидуальной. В качестве примера можно привести несколько инсталляций Йоко Оно последних лет: «Tokyo Wish Tree», для создания которой зрителям было предложено написать свои желания на бумажках и повесить их на ветки цветущего красным клёна и «My Mommy is Beautiful», в которой зрителям предлагалось написать несколько слов о своей маме на листочках бумаги и прикрепить их к стене. В этих произведениях наблюдается интересный результат: большое скопление индивидуальных воспоминаний постепенно формирует произведение-поле социальной памяти.

Такая же тенденция видна и в творчестве художницы Тихару Сиоты. В таких инсталляциях как «Accumulation – Searching For Destination» и «Over the Continents» она обращается к памяти индивидов, которая, становясь частью работы, демонстрирует социоцентричный аспект концепта «память».

Также Сиота обращается и к абсолютоцентричному аспекту памяти в таких работах как «Beyond Memory» и «Lost Words».

Благодаря предложенной в ходе исследования классификации работ Тихару Сиоты было установлено, что творчество Сиоты охватывает как партиципаторные практики, так и традиционные. Между партиципаторным и непартиципаторными произведениями у художницы есть определённые сходства. Во-первых, линия в графических работах синонимична нити в инсталляциях. И в графике, и в инсталляциях Сиота использует, в основном, три цвета с достаточно конкретным значением: красный (символизирующий отношения индивида и индивида), белый (обозначающий чистоту, Абсолют, смерть и сон) и чёрный (который, аналогично с белым, может обозначать сон или смерть, а может – Вселенную и отношения человек-Космос). В качестве «начинки» своих инсталляций, заставляющих базовые цвета играть оттенками значений, Тихару Сиота использует ряд необычных предметов. Предметы эти необычны, как правило, тем, что были пожертвованы художнице её зрителями, а потому отлично вписываются в философию работ Сиоты: ей важно использовать предметы, в которых «содержится» человеческая память. В зависимости от комбинации нитей и объектов, меняется тема всей инсталляции: работы с чемоданами обычно посвящены путешествиям, работы с дверьми – переходу границ между мирами, а работы с мебелью – отсутствию тела. Но какой бы ни была тематика или тон произведения, все они так или иначе изображают человеческие воспоминания в разных их проявлениях.

В ходе исследования был проведён анализ трёх работ Тихару Сиоты с опорой на теорию изобразительного искусства В.И. Жуковского. Были выделены рядовое произведение, стилевой образец и шедевр. В рядовом произведении «Between Us» и стилевом образце «Over the Continents» художница пользуется только эгоцентричным аспектом памяти, превращающимся в социоцентричный. Такой явно повторяющийся переход от индивидуальной к социальной памяти объясняется особенностями японской культуры, а именно склонностью японцев к коллективизму, объединению в группы.

В случае же с шедевром «The Key in the Hand», художнице удаётся проиллюстрировать и абсолютоцентричный аспект концепта «память», объединяющий и память художницы, и память предметов, и память зрителей в некое поле абсолютной, общеизвестной истины.

Вступая в коммуникацию с произведениями Тихару Сиоты, зритель получает возможность увидеть и осознать концепт «память» в самых разных его проявлениях. Благодаря тому, что работы Сиоты партиципаторны, зритель может получить не только реальный опыт общения с произведением искусства, но и поучаствовать в коммуникации в роли Творца, разбудив, тем самым, в себе память о пренатальном счастье.

Суммируя всё вышеизложенное, можно утверждать, что цель исследования была достигнута, а все поставленные задачи – выполнены. В качестве **перспектив для дальнейших исследований** можно выделить:

1. Поиск ответов на следующие вопросы: как может выглядеть условный диалог между зрителем и партиципаторным произведением? чем он будет отличаться от диалога художника с художественным материалом? какова роль искусствоведа в процессе коммуникации с произведением партиципаторного искусства? можно ли построить майевтическую беседу, используя предмет партиципаторного искусства как тему для этой беседы?

2. В процессе написания было замечено, что концепт «память» в современном японском искусстве часто совмещается с концептами «счастье» и «желание». Проявление этих концептов в искусстве, их корни и взаимосвязь имеют потенциал стать отдельной исследовательской работой.

3. В данной работе были использованы произведения Тихару Сиоты до 2020 года, однако с момента окончания исследования у художницы появилось ещё несколько работ, в которых она больше обращается к абсолютоцентричному аспекту памяти. Этот новый виток

творчества художницы также вызывает отдельный интерес для исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аракава, Д. Синтоизм и традиционные ценности японцев [Электронный ресурс] : Д. Аракава // Россия и АТР. – 2005. – №1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sintoizm-i-traditsionnye-tsennosti-yarontsev> (дата обращения: 13.11.2020).
2. Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти / Пер. на рус. Е. В. Алымовой. – СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2004. – 183с.
3. Ассман, А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман. – М.: Новое литературное обозрение. – 2014. – С. 30.
4. Ассман, А. Рефреймируя память. Между индивидуальными и коллективными формами конструирования прошлого [Электронный ресурс] : Журнал Гефтер. – Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/11839> (дата обращения: 13.12.2020).
5. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 386 с.
6. Басов, Н. В. Реальность искусства: коммуникация и создание знания [Электронный ресурс] : Н. В. Басов, А. Е. Ненько, А. М. Хохлова // Социологический журнал. – 2015. – №4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/realnost-iskusstva-kommunikatsiya-i-sozdanie-znaniya> (дата обращения: 13.12.2020).
7. Безруков, И. В. О некоторых аспектах развития буддизма в Японии / И. В. Безруков // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с элементами научной школы для молодежи «Философия в диалоге культур». – 2009. – С. 51-54.
8. Бергсон, А. Собрание сочинений в четырех томах / А. Бергсон. – М.: Московский клуб. – 1992. Том 1. – 336 с.

9. Богданова, П. Метаморфозы театральности: Разомкнутые формы / П. Богданова. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 304 с.
10. Вальковский, А. В. Искусство соучастия: трансформация коммуникативной функции искусства в современных художественных практиках [Электронный ресурс] : А. В. Вальковский // Международный журнал исследования культуры. – 2017. – №2 (27).– Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-souchastiya-transformatsiya-kommunikativnoy-funktsii-iskusstva-v-sovremennyh-hudozhestvennyh-praktikah> (дата обращения: 13.12.2020).
11. Венкова, А. В. Пространственные энвайронменты в современном искусстве [Электронный ресурс] : А. В. Венкова // Международный журнал исследований культуры, 2018 – №3 (32). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvennye-envayronmenty-v-sovremennom-iskusstve> (дата обращения: 13.12.2020).
12. Гипперейтер, Ю. Б. Психология памяти / Ю.Б. Гипперейтер. – М.: АСТ. – 2008. – 656 с.
13. Гоббс, Т. Сочинения в 2 т. / Т. Гоббс. – М.: Мысль. – 1989. – Т.1. – С.507-573.
14. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг. – М.: Ad Marginem, 2013. – 320 с.
15. Дейви, Х. И. Искусство и путь по-японски / Х. И. Дейви. – Ростов-на-Дону: Феникс: Артлайн, 2005. – 304 с.
16. Деникин, А. А. К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик [Электронный ресурс] : А. А. Деникин // Наука телевидения, 2018. – №14.1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-opredeleniyu-termina-partitsipatsiya-v-kontekste-sovremennyh-hudozhestvennyh-praktik> (дата обращения: 13.12.2020).
17. Долгих, О. Конфуцианство: традиции и современность [Электронный ресурс] : О. Долгих // Вестник ЧелГУ. – 2003. – №1. – Ре-

жим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/konfutsianstvo-traditsii-i-sovremennost> (дата обращения: 13.11.2020).

18. Дорош, Ю. В. Дзэн-буддизм в Японии в период Камакура бакуфу: вклад монахов Эйсай и Догэн [Электронный ресурс] : Ю. В. Дорош // Известия восточного института, 2008. – №15. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzen-buddizm-v-yaponii-v-period-kamakura-bakufu-vklad-monahov-eysay-i-dogen> (дата обращения: 13.12.2020).

19. Дюркгейм, Э. О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений / Э. Дюркгейм. – М.: Восточная литература. – 1996. – С. 6–7.

20. Емельянова, Т. П. Представления коллективной памяти об эпохе Петра I и его личности у представителей различных социальных групп / Т. П. Емельянова, А. В. Кузнецова. – М.: Психологические исследования, 2013. – № 6(28). – С. 9-10.

21. Ёмота, И. Теория кавая / И. Ёмота. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 216 с.

22. Жуковский, В. И. Визуальная сущность религии / В. И. Жуковский. – Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2006. – 461 с.

23. Жуковский, В. И. Визуальное мышление художника и зримая сущность произведения искусства / В. И. Жуковский // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 7-2. – С. 70-72.

24. Жуковский, В. И. Интеллектуальная визуализация сущности / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров. – Красноярск: Изд. Краснояр. ун-та, 1998. – 223 с.

25. Жуковский, В. И. Произведение искусства как плод игровых отношений художника и художественного материала / В. И. Жуковский // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 4-2. – С. 44-46.

26. Жуковский, В. И. Пропозиции теории изобразительного искусства / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева. – Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2004. – 226 с.
27. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства / В. И. Жуковский. – СПб.: Алетейя, 2011. – 496 с.
28. Жуковский, В. И. Художественная критика в сфере изобразительного искусства / В. И. Жуковский, М. Г. Смолина. – Красноярск: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования Сибирский федеральный университет, 2013. – 389 с.
29. Жуковский, В. И. Художественный образ и образовательное пространство / В. И. Жуковский // Международный журнал экспериментального образования. – 2015. – №5-1. – С. 105-106.
30. Изотова, Н. Н. Концепт «счастье» в религиозном и философском дискурсе: репрезентация буддийских ценностей в японском национальном сознании [Электронный ресурс] : Н. Н. Изотова // Вестник МГИМО-Университета, 2012. – №2 (23). – Режим доступа: <https://vestnik.mgimo.ru/jour/article/view/1955/1514#> (дата обращения: 13.12.2020).
31. Кожевников, В. В. Синто и национализм в Японии (проблема храма Ясукуни) [Электронный ресурс] : В. В. Кожевников // Россия и АТР. – 2014. – №4 (86). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinto-i-natsionalizm-v-yaponii-problema-hrama-yasukuni> (дата обращения: 13.11.2020).
32. Ландихова, А. Тёмная одержимость [Электронный ресурс] : А. Ландихова // ART UKRAINE, 2011. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20111029231746/http://www.artukraine.com.ua/articles/553.html> (дата обращения: 13.12.2020).
33. Леденёв, В. А. Никола Буррио. Реляционная эстетика / В. А. Леденёв. – М.: Ad Marginem Press, 2016. – 350 с.

34. Лепехова, Е. С. Проблема датировки проникновения буддизма в Японию / Е. С. Лепехова. – М.: Вестник института востоковедения РАН, 2018. – №2. – С.104-109.
35. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 962 с.
36. Малышкин, Е. В. Две метафоры памяти / Е.В. Малышкин. – СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2011. – 246 с.
37. Мировая художественная культура: учеб. пособие / Б. А. Эренграсс, В. Р. Арсеньев, Н. Н. Воробьев; под. ред. Б. А. Эренграсс – М.: Высшая школа, 2001. – 767 с.
38. Мифы народов мира: в 2 т. / М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т.2. – С.161
39. Муфазалова, Л. С. Концепт память в русской языковой картине мира [Электронный ресурс] : Л. С. Муфазалова // Вестник ИрГТУ, 2014. – №9 (92). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-ramyat-v-russkoj-yazykovoj-kartine-mira> (дата обращения: 13.12.2020).
40. Накорчевский, А. А. Синто / А. А. Накорчевский. – СПб.: Азбука-Классика: Петербургское Востоковедение, 2003. – 448 с.
41. Нуркова, В. В. Одна ли у нас память. Общая психология: в 7 т. / В.В. Нуркова. – М., 2006. – Т.1. – С. 127-135.
42. Осминкин, Р. С. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству [Электронный ресурс] : Р. С. Осминкин // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 1. –Режим доступа: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/314> (дата обращения: 13.12.2020).
43. ПАМЯТЬ [Электронный ресурс] : Толковый словарь Даля онлайн. – Режим доступа: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=24260> (дата обращения: 13.12.2020).

44. ПАМЯТЬ [Электронный ресурс] : Толковый словарь Ожегова онлайн. – Режим доступа: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=19838> (дата обращения: 13.12.2020).
45. Пастуро, М. Синий. История цвета / М. Пастуро. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 144 с.
46. Пивоваров, Д. В. Основные категории онтологии / Д. В. Пивоваров. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. – 268 с.
47. Пивоваров, Д. В. Философия религии / Д. В. Пивоваров. – М.: 2006. – 640 с.
48. Репина, Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки) / Л.П. Репина. – М., 2003. – С. 10.
49. Рязанова, В. А. К вопросу о коммуникативном потенциале музейного пространства [Электронный ресурс] : В. А. Рязанова, А. А. Сергеева // Вестник РУДН: Литературоведение, журналистика, 2017. – №4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-kommunikativnom-potentsiale-muzeynogo-prostranstva> (дата обращения: 13.12.2020).
50. Синто: память культуры и живая вера / В. Э. Молодяков [и др.]; отв. ред. Э. В. Молодякова – М.: Институт востоковедения РАНБ 2012. – 236 с.
51. Смирнов, А. В. Социальный объект: музейный предмет в партиципаторном музее [Электронный ресурс] : А. В. Смирнов // СПб.: Вестник СПбГИК, 2021. – №1 (46). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnyy-obekt-muzeynyy-predmet-v-partitsipatornom-muzee> (дата обращения: 13.12.2020).
52. Старикашкина, Д. А. Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти [Электронный ресурс] : Д. А. Старикашкина // Международный журнал исследований культуры,

2016. – №3 (24). – Режим доступа:

<https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-predelnyh-sobytiy-pamyat-v-iskusstve-vs-iskusstvo-pamyati> (дата обращения: 13.12.2020).

53. Судзуки, Д. Т. Введение в дзен-буддизм / Д. Т. Судзуки. – Харьков: Одиссей, 1993. – 672 с.

54. Судзуки, Д. Т. Дзэн и японская культура / Д. Т. Судзуки. – СПб.: Наука, 2003. – 247 с.

55. Тарасова, М. В. Коммуникативные основы художественной культуры / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский. – Красноярск: СФУ, 2010. – 145 с.

56. Тарасова, М. В. Культура и образование: принципы взаимодействия: монография / М. В. Тарасова. – Сибирский федеральный университет. – Москва: ИНФРА-М; Красноярск: СФУ, 2012. – 360 с.

57. Тарасова, М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения киноискусства: монография / М. В. Тарасова. – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2016. – 236 с.

58. Торчинов, Е. А. Пути философии Востока и запада: познание запредельного / Е. А. Торчинов. – СПб.: Азбука-Классика: Петербургское востоковедение, 2007. – 480 с.

59. Трубникова, Н. Н. «Не презирать людские дела»: конфуцианство в Японии XIII в. и вопрос о «маленьком человеке» [Электронный ресурс] : Н. Н. Трубникова // Историко-философский ежегодник. – 2016. – №2016. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ne-prezirat-lyudskie-dela-konfutsianstvo-v-yaponii-xiii-v-i-vopros-o-malennom-cheloveke> (дата обращения: 13.11.2020).

60. Тунбо, Ч. Принцип сыновней почтительности в родильной обрядности и погребальных церемониях и его особенности в Китае [Электронный ресурс] : Ч. Тунбо // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2019. – №117. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsip-synovney>

pochtitelnosti-v-rodilnoy-obryadnosti-i-pogrebalnyh-tseremoniyah-i-ego-osobennosti-v-kitae (дата обращения: 13.11.2020).

61. Хокинг, С. Краткая история времени / С. Хокинг. – М.: АСТ, 2017. – 232 с.

62. Шапиро, А. Концепт памяти в понимании Анри Бергсона и Владимира Набокова [Электронный ресурс] : А. Шапиро // Язык и текст. – 2016. – Т. 3. – №2. – С. 31-36. – Режим доступа: https://psyjournals.ru/langpsy/2016/n2/Shapiro_full.shtml (дата обращения: 13.11.2020).

63. Шевцов, К. Проблема памяти в ранних работах Рене Декарта / К. Шевцов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2012. – №7 (21). – С. 219-221.

64. Ясперс, К. Истоки истории и ее цель / К. Ясперс. – М., 1994. – С. 71.

65. Almenberg, G. Notes on Participatory Art: Toward a Manifesto Differentiating It from Open Work, Interactive Art and Relational Art / G. Almenberg. – UK: AuthorHouse, 2010. – 213 p.

66. Baik, K. Spreading Threads of Experience, Chiharu Shiota Ensnares Gallery Spaces [Электронный ресурс] : K. Baik // VICE. – Режим доступа: <https://www.vice.com/en/article/3dp455/spreading-threads-of-experience-chiharu-shiota-ensnares-gallery-spaces> (дата обращения: 13.12.2020).

67. Bishop, C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship / C. Bishop. – New York: Verso, 2012. – 382 p.

68. Bishop, C. Installation Art. A Critical History / C. Bishop. – Michigan: Routledge, 2005. – 144 p.

69. Bogdan, A. Chiharu Shiota: “The fear is necessary” [Электронный ресурс] : A. Bogdan // The Talks. – Режим доступа: <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/> (дата обращения: 13.12.2020).

70. Burton, R. Tents, Beds and Clothing: The Evocative Objects of Contemporary Art Textiles [Электронный ресурс] : R. Burton // Lisbon: Identity and Innovation, 2019. – Режим доступа: https://research.tees.ac.uk/ws/portalfiles/portal/6931004/D_TEX_2019_Tents_BedsandClothing_vers3.doc (дата обращения: 13.12.2020).
71. Cheadle, C. The Power of Objects: An Exploration Into the Work of Chiharu Shiota [Электронный ресурс] : C. Cheadle // Washington and Lee University, 2016. – Режим доступа: <https://repository.wlu.edu/handle/11021/34121> (дата обращения: 13.12.2020).
72. Chiharu Shiota: Beyond Time [Электронный ресурс] : studio international. – Режим доступа: <https://www.studiointernational.com/index.php/chiharu-shiota-beyond-time-review-yorkshire-sculpture-park> (дата обращения: 13.12.2020).
73. Chiharu Shiota's Biography [Электронный ресурс] : Anna Schwartz Gallery. – Режим доступа: <https://annaschwartzgallery.com/artist/chiharu-shiota> (дата обращения: 13.12.2020).
74. Chiharu Shiota: The Sense of Daily Life and Smells Soaked into Windows Gives Power to My Work [Электронный ресурс] : Madoken. – Режим доступа: <https://madoken.jp/en/interviews/6224/> (дата обращения: 13.12.2020).
75. Chiharu Shiota: The Soul Trembles At Tokyo's Mori Art Museum [Электронный ресурс] : Champ-Magazine. – Режим доступа: <https://champ-magazine.com/art/chiharu-shiota-the-soul-trembles/> (дата обращения: 13.12.2020).
76. Chiharu Shiota: Threaded of Memories [Электронный ресурс] : TLmagazine. – Режим доступа: <https://tlmagazine.com/chiharu-shiota-interview/> (дата обращения: 13.12.2020).

77. Chiharu Shiota — Where are we going? [Электронный ресурс] : Medium. – Режим доступа: <https://cutt.ly/TvOYYyX> (дата обращения: 13.12.2020).
78. Chu, Z. Web of Life [Электронный ресурс] : Z. Chu // Rochester Institute of Technology, 2016. – Режим доступа: <https://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=10147&context=theses> (дата обращения: 13.12.2020).
79. Dusan, B. On participatory art Interview with Claire Bishop [Электронный ресурс] : B. Dusan // Monoskop, 2009. – Режим доступа: https://monoskop.org/images/9/99/Barok_Dusan_2009_On_Participatory_Art_Interview_with_Claire_Bishop.pdf (дата обращения: 13.12.2020).
80. Flinders, M. Participatory Art and Political Engagement [Электронный ресурс] : M. Flinders, M. Cunningham // Arts and Humanities Research Council. – UK, 2017. – Режим доступа: http://www.crickcentre.org/wp-content/uploads/2014/08/AHRC_Cultural_Value.pdf (дата обращения: 13.12.2020).
81. Green, A. Individual Remembering and 'Collective Memory': Theoretical Presuppositions and Contemporary Debates [Электронный ресурс] : A. Green // Oral History: Memory and Society, 2004. – Vol. 32. – No. 2. – Режим доступа: <http://oralhistoryseminar.pbworks.com/w/file/fetch/51791023/Individual%20Remembering%20and%20Collective%20Memory.pdf> (дата обращения: 13.12.2020).
82. Infinity Mirror Rooms [Электронный ресурс] : Hirshhorn. – Режим доступа: <https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/#souls> (дата обращения: 13.12.2020).
83. Japanese Art, Design and Culture Over the Continents: Chiharu Shiota's installation of 400 shoes connected with 4 miles of yarn [Электронный ресурс] : Spoon&Tamago. – Режим доступа: <https://www.spoon->

tamago.com/2014/09/29/chiharu-shiota-over-the-continents/ (дата обращения: 13.12.2020).

84. Kelly, M. *Encyclopedia of Aesthetics* / M. Kelly. – Oxford University Press, 2014. – 812 p.

85. Kutner, M. What's In a Shoe? Japanese Artist Chiharu Shiota Investigates [Электронный ресурс] : M. Kutner // *Smithsonian Magazine*. – Режим доступа: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/whats-shoe-japanese-artist-chiharu-shiota-investigates-180952458/> (дата обращения: 13.12.2020).

86. Lang, M. Cultural memory in the museum and its dialogue with collective and individual memory [Электронный ресурс] : *Nordisk Museologi*, 2007. – №2. – Режим доступа: <https://journals.uio.no/museolog/article/view/3242/2809> (дата обращения: 13.12.2020).

87. Leder, D. *The Absent Body* / D. Leder. – University of Chicago Press, 1990. – 218 p.

88. McIntosh, A.K. *Come Together: An Exploration of Contemporary Participatory Art Practices* / A.K. McIntosh. – The University of Western Ontario, 2014. – 101 p.

89. Participatory and Relational Art [Электронный ресурс] : ИММА. – Режим доступа: <https://imma.ie/what-is-art/series-1-1970-now/participatory-and-relational-art/> (дата обращения: 13.12.2020).

90. Participatory Art [Электронный ресурс] : HiSoUR. – Режим доступа: <https://www.hisour.com/participatory-art-22711/> (дата обращения: 13.12.2020).

91. Participatory Art [Электронный ресурс] : ТАТЕ. – Режим доступа: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art> (дата обращения: 13.12.2020).

92. Perlson, H. Artist Chiharu Shiota Explains Why She Turned the Bible Into a Spidery Maelstrom in Berlin's Oldest Church [Электронный

ресурс] : Н. Perlson // artnet news. – Режим доступа: <https://news.artnet.com/art-world/chiharu-shiota-1105391> (дата обращения: 13.12.2020).

93. Răducanu, M. Eco Art [Электронный ресурс] : M. Răducanu // Romanian Economic and Business. – 2016. – Vol. 11. – №4. – Режим доступа: <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA490476541&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=18422497&p=AONE&sw=w> (дата обращения: 13.12.2020).

94. Richardson, A. Participation / A. Richardson. – London: Routledge & Kegan Paul, 1983. – 160 p.

95. Robb, L. Curator's Insight – Absence Embodied [Электронный ресурс] : L. Robb // AGSA. – Режим доступа: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/about/international-art/curators-insight-absence-embodied/> (дата обращения: 13.12.2020).

96. Schuhmann, H. Generations and Collective Memory / H. Schuhmann, J. Scott. // American Sociological Review. – Washington, 1989. – №54. – P. 359–381.

97. Shiota Chiharu: The Soul Trembles (main works on show) [Электронный ресурс] : Mori Art Museum. – Режим доступа: <https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/shiotachiharu/04/index.html> (дата обращения: 13.12.2020).

98. Sleeping: Life with Art – From Goya and Rubens to Shiota Chiharu in The National Museum of Modern Art, Tokyo [Электронный ресурс] : Art Guide Tokyo. – Режим доступа: https://artguidetokyo.com/en/event/sleeping-lifewithart_momat/ (дата обращения: 13.12.2020).

99. Stefano Pasquini [Электронный ресурс]: ON/Megumi Akiyoshi. – Режим доступа: <http://www.stefpasquini.com/essays/ON.html> (дата обращения: 13.12.2020).

100. The Key in the Hand [Электронный ресурс] : Google Arts&Culture. – Режим доступа: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-key-in-the-hand/2wJSFJ9xCfj3Jw> (дата обращения: 13.12.2020).

101. The Key in the Hand by Chiharu Shiota [Электронный ресурс] : artjouer. – Режим доступа: <https://artjouer.wordpress.com/2015/10/27/the-key-in-the-hand-by-chiharu-shiota/> (дата обращения: 13.12.2020).

102. The thread of relationships: Chiharu Shiota at the Melbourne Arts Festival – in pictures [Электронный ресурс] : Art Radar. – Режим доступа: <http://artradarjournal.com/2016/10/11/chiharu-shiota-at-the-melbourne-arts-festival-in-pictures/> (дата обращения: 13.12.2020).

103. Townsend, P. A Life Of Its Own: The Relationship Between Artist, Idea And Artwork [Электронный ресурс] : P. Townsend // Free Associations: Psychoanalytic and Culture, Media, Groups, Politics, 2014. – №65. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/275945810_A_Life_of_its_Own_The_relationship_between_artist_idea_and_artwork (дата обращения: 13.12.2020).

104. Warburg, A. M. Ausgewahlte Schriften und Wurdigungen / A. M. Warburg. – Hrsg. von D. Wuttke, G. G. Heise, Baden-Baden. – 1992. – p. 463.

105. Wish Trees [Электронный ресурс] : Imagine Peace Tower. – Режим доступа: <http://imaginepeaceatower.com/yoko-onos-wish-trees/> (дата обращения: 13.12.2020).

106. オノ・ヨーコ「東京のウイッシュ・ツリー」 [Электронный ресурс] : MOT – Museum of Contemporary Tokyo Art. – Режим доступа: <https://www.mot-art-museum.jp/events/2019/12/20191203122117/> (дата обращения: 13.12.2020).

107. 塩田千春インタビュー [Электронный ресурс] : ARTit. – Режим доступа: <http://www.art->

it.asia/u/admin_ed_itv/i2vWjzhgHI7kLYVuxMA8 (дата обращения:
13.12.2020).

108. Takemura, N. 塩田千春-ありがとうの手紙展 [Электронный ресурс] : N. Takemura // Webmagazine Shikoku Tairiku. – Режим доступа: <http://459magazine.jp/art/5441/> (дата обращения: 13.12.2020).

109. テクノロジー ~テクノロジーの発展と美術 [Электронный ресурс] : NHK 高校講座 . – Режим доступа: <https://www.nhk.or.jp/kokokoza/tv/bijutsu/archive/resume012.html> (дата обращения: 13.12.2020).

110. 草間彌生ヨーロッパ巡回展、テートモダンで開催 [Электронный ресурс] : Art It. – Режим доступа: https://www.art-it.asia/u/admin_ed_news/3mrqks9xovpefiwzogfu (дата обращения: 13.12.2020).

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Работы Тихару Сиоты



Рисунок 1 – Тихару Сиота – «Over the Continents» (Smithsonian Institution Arthur M. Sackler Gallery, США 2014)



Рисунок 2 – Тихару Сиота – «Over the Continents» (Smithsonian Institution Arthur M. Sackler Gallery, США 2014)

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок 3 – Тихару Сиота – «Between Us» (Gana Art Center/Gana Art Nineone, Южная Корея, 2020)

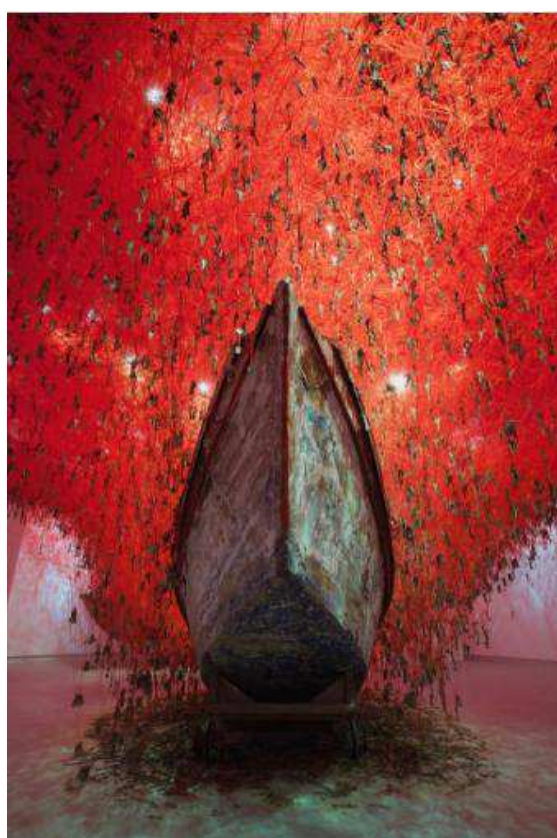


Рисунок 4 – Тихару Сиота – «The Key in the Hand» (Japan Pavilion, 56th Venice Biennale, Италия 2015)


ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок 5 – Тихару Сиота – «The Key in the Hand» (Japan Pavilion, 56th Venice Biennale, Италия 2015)

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра искусствоведения и культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой

 Н.П. Копцева
« 5 » мая 2021 г.


МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

50.04.03.32 Современное искусство и актуальные художественные практики

КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ» В ПАРТИЦИПАТОРНЫХ ПРАКТИКАХ СОВРЕ-
МЕННОГО ИСКУССТВА (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕН-
НЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТИХАРУ СИОТЫ)

Руководитель  канд. филос. наук, доцент, Ю.С. Замараева

Выпускник  С.О. Сиренко

Рецензент  науч. сотр. МЦ «Площадь Мира», И.А. Шохин

Красноярск 2021