

На правах рукописи

Берест Валерия Адлеровна

**ОБРАЗЫ ФРАГМЕНТИРОВАННОГО ТЕЛА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ
ИСКУССТВЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Специальность 5.10.3 — Виды искусства

(Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва 2025

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

На протяжении всей истории искусства художники активно обращались к образу человеческого тела, представляя его в разных формах: реалистично, символически, аллегорически, идеалистически. При этом, по большей части, сохраняя его целостность. Но уже мастера XIX века порывают с традицией воплощения образа целого/целостного тела, инициируя появление новых форм — фрагментов или образов, лишенных целостности в силу утраты фрагмента.

Заложенная ранним романтизмом эстетика фрагмента и разрыва, в основе которой лежит деструктивная деятельность, является неотъемлемой частью искусства и культуры современности. Этот разрыв и дальнейшая фрагментация заставили художников подвергнуть сомнению не только принципы творчества, но и само представление о статусе человека и стратегиях формирования его идентичности в современном мире. Отказ от идеи целостности и единства, выраженный в концептуализации понятия фрагмента в XIX веке, стал основой кризиса и конфликта, характеризующих современный мир и современное искусство.

В представленном исследовании под образом фрагментированного тела понимается образ, создаваемый с помощью визуального выделения или акцентирования отдельных частей тела, их замены чужеродными элементами или обозначения утраты некоторых фрагментов. Такой способ конструирования тела подчёркивает раздробленность формы и нарушает восприятие тела человека как целостного анатомического или символического объекта.

Как отмечает Л. Нохлин, образ фрагментированного тела в искусстве многозначен. Он может выступать как знак критики, разрыва с доминирующим политическим или художественным дискурсом; одновременно он способен метафорически выражать внутренние переживания расщепления, рассогласования с реальностью, свойственные восприятию и психике современного человека. Таким образом, фрагментирование становится не только формальным приёмом, но и символом напряжённого взаимодействия индивида и современного ему культурного контекста.

Обращение к образу фрагментированного тела – одна из стратегий развития западноевропейского искусства последней трети XX века, позволяющая сместить фокус внимания с общей и целостной формы, избежать привычного поверхностного взгляда и выделить конкретную проблематику, тему, мотив. Такой подход рождает более глубокое восприятие образа тела в культуре, позволяет сфокусировать взгляд художника и зрителя на проблеме. В то же время, обращение к этой теме обусловлено значительно возросшей социальной значимостью вопросов идентичности, в том числе определяемой через тело и выраженной с помощью художественных практик и форм. В творчестве современных художников происходит пересмотр и переопределение личностной идентичности и способов ее «бытия-в-мире» с опорой на телесное воплощение. Они активно экспериментируют с образом тела, все чаще обращаясь к стратегиям репрезентации именно фрагментированного тела.

Другой важной проблемой, осмысляемой в искусстве в этот период, является фрагментарность самой реальности и характерная для современной культуры утрата целостной картины мира, а также подмена человека его функцией. В контексте происходящих в современном мире событий тема фрагментарности приобретает новое звучание не только в творчестве художников, но и в повседневности в целом, поскольку в стремлении к упрощению, обусловленном сегодняшним днем, вслед за ускорением темпов развития социокультурных процессов, помогает глубже проникнуть в исторический контекст современности.

В последние годы появилось большое количество исследований темы тела и телесности в искусстве разных периодов, а также значимые выставочные проекты, посвященные теме фрагмента и фрагментированного тела в искусстве: *Das Fragment – Der Körper in Stücken* во Франкфурте в 1990 году; *The Dislocated Body* в Париже в 1990 году; *Bodily Abstractions / Fragmented Anatomies* в Монако в 2022 году; *Following the Body* в Нью-Йорке в 2024 и др. Однако образ фрагментированного тела в искусстве последней трети XX века остается недостаточно изученным. Некоторые авторы обращают внимание на эту тему, но демонстрируют частные случаи, не предлагая теоретические обобщения, относящиеся к художественным принципам изображения фрагментированного тела в современном искусстве. В то же время,

вполне возможно, что образ фрагментированного тела представляет собой самостоятельный этап развития темы тела в искусстве, что имеет значение для осмысления художественного контекста, испытывающего влияние современности, в целом.

Степень научной разработанности темы исследования

Понятие фрагмента и сама концепция фрагментарности как исследовательская проблема в большей степени раскрываются в русле филологических наук. Общая традиция остается привязанной к императивам композиции, единства и непрерывности как основным элементам эстетики, унаследованной от Аристотеля и превозносимой в искусстве, однако уже с конца XVIII века развивается новый подход к фрагментированию нарратива, влияющий и на зрителя. Разрыв вступает в противоречие с привычным методом чтения, размывает границы повествования, которые ранее позволяли проследить логику аргументации или сюжет. Представители Йенской школы одними из первых сконцентрировали свое внимание на понятии фрагмента. Так, например, в работах Ф. Шлегеля, опубликованных в «Атенеуме» (1798–1800), фрагмент становится особой эстетической формой, воплощающей бесконечность и незавершенность. Философское осмысление фрагмента и фрагментарности происходит в текстах И. В. Гёте, Ф. Шиллера, позднее – Ф. Ницше, который отмечает: «В том все мое творчество и стремление, чтобы творить и соединять воедино то, что является обломком, и загадкой, и ужасной случайностью»¹.

Модернистская теория фрагмента также конкретизирует понятия части и целого. Т. Адорно обращает внимание на способность детали увеличивать, выделять важное или отсылать к целостному. По его словам, «категория фрагментарного, проявляющаяся в этой области, не носит характера случайной подробности, детали, частности — фрагмент является частью тотальности произведения, которой он противостоит»².

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. М.: Культурная революция, 2007. С. 146.

² Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 70

Вопросами определения роли фрагмента в культуре и литературе занимались В. Гиньери и В. Драг, С. Тома, Х.-Й. Фрей и др. Исследованию природы фрагмента немало внимания уделили Ж.-Л. Нанси и Ф. Лаку-Лабарт, У. Тронзо, Ж. Лихтенштейн, Г. Мост, Фр. Менгер, Ж. Бодрийяр, М. Баксендолл, Э.К. Гаттинари. В русской гуманитаристике: А.В. Марков, П.А. Гринцер, Н.Н. Смирнова и др.

Появлению фрагмента предшествует разрыв, разлом единой композиционной или нарративной структуры. Этот эффект разрыва порождает сдвиг мышления зрителя, фокусирует его внимание на сложных темах. Мы обнаруживаем рождение такого типа письма, в котором деталь совершенно отчуждена, децентрирована по отношению к истории, и в то же время наполнена тревожным смыслом, как, например, в творчестве Г. Флобера, Г. Мопассана, О. Бальзака, Ш. Бодлера. Из исследований фрагмента и его статуса в литературе появляется концепция «фрагментарного письма». Сам метод фрагментарного письма представлен в работах Ф. Ницше, Р. Десноса, М. Бланшо, Р. Барта и др. К научному анализу концепции фрагментарного письма обращаются П. Гарриг, Ф. Сузини–Анастопулос, Л. Далленбах и К. Л. Харт Ниббриг.

Основополагающим для изучения темы фрагмента и фрагментированной телесности в искусстве становится текст «Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee» (1991) Э. Остерманна, рассматривающего фрагмент как центральную метафору эстетики модернизма. Используя литературные и эстетические теории, автор исследует взаимосвязь между целостностью и фрагментарностью от античности до наших дней и их влияние на искусство, а также анализирует, как фрагментация отражает утрату целостности и идентичности в искусстве, подчеркивая важность концепта фрагмента для понимания художественной практики XX века.

Несмотря на «телесный поворот» в исследовательской литературе второй половины XX века, непосредственно теме фрагментированного тела в искусстве все еще уделяется мало внимания.

Среди научных трудов, посвященной этой теме, можно выделить несколько групп:

- 1) научные работы по «культурной анатомии», раскрывающие значения образов определенных фрагментов тела в истории искусства и культуры;
- 2) исследования, раскрывающие тему фрагментированного тела через призму исторического процесса и исторической контекстуализации;
- 3) исследования в рамках психоаналитического метода, выявляющие причины появления образа фрагментированного тела как в искусстве, так и в культуре в целом;
- 4) труды, рассматривающие проблематику противопоставления целостного (тоталитарного) фрагментарному в художественных произведениях, в частности, в дискурсе о теле.

К первой группе можно отнести исследования стопы в танце В. Савчука и О. Сорокиной, символических значений частей женского тела Х. Радке, статуса человеческого торса в истории искусства Г. фон Эйнема, Г. Зельдмайра, Й.А. Шмолля, значение большого пальца ноги в работах Ж. Батая и др.

Ко второй группе можно отнести тексты И.И. Винкельмана. Он одним из первых обращается к теме фрагментированного тела в статье «Описание Бельведерского торса в Риме» (1759). Предложенный им подход к рассмотрению фрагмента – яркий пример исторической контекстуализации и иконографического анализа, позволивший поместить утратившее целостность скульптурное изображение тела в один ряд с такими шедеврами как Лаокоон, Аполлон Бельведерский и др.

То, что у И.И. Винкельмана выражено подспудно, почти сто лет спустя становится новым эстетическим пониманием фрагмента у О. Родена. Так, Р. Краусс отмечает, что Роден, вдохновленный *non-finito* скульптурами Микеланджело, сделал изображение фрагмента тела самостоятельным типом скульптуры. В его творчестве проявился интерес к передаче эмоциональных состояний с помощью жеста и фазы движения. И незавершенность образа, и его динамика, как в визуальном, так и в содержательном плане, направлены на создание возможности множественной зрительской интерпретации смысла работы.

Фрагментированность тела в контексте современных исследований также анализируется через призму исторического процесса в работе Л. Нохлин «The body in

pieces: the fragment as a metaphor of modernity» (2001). Автор связывает рождение концепта «фрагмент» и наделение его статусом равноценного целому с началом Французской революции 1789 года. Фрагмент тела, по ее мнению, может представлять ностальгию по утраченной целостности, символически отсылать к страху смерти и конечности человеческого бытия, репрезентировать революционный дискурс: «образы — и воплощение — разрушения, расчленения и фрагментации оставались мощными элементами революционной идеологии, по крайней мере, до падения Робеспьера в 1794 году и даже после».³

С. Каплан, продолжая эту линию, подробно исследует истоки появления образа фрагментированного тела в искусстве Германии и его обусловленность социальными и политическими причинами. В своем исследовании, посвященном образу фрагментированного тела в искусстве и культуре Веймарской республики, она анализирует влияние западноевропейской индустриальной революции XIX века и Первой мировой войны на фрагментированный телесный образ, проявившийся не только в пьесах, поэзии, фотографии, но и в художественных практиках дадаистов и других художников-авангардистов.

Большое внимание определению статуса фрагментированного тела в искусстве уделяется психоаналитическими теориями. Трехкомпонентная модель личности З. Фрейда, теория развития личности, предложенная Ж. Лаканом, теория отворачивания Ю. Кристевой, теория объектных отношений М. Кляйн, теория переходного объекта Д. Винникота предлагают в рамках психоаналитического подхода теоретический базис для понимания причин обращения художников к образу фрагментированного тела, а также возможных эмоциональных реакций зрителя, столкнувшегося с изображением его в искусстве.

В последней группе исследований раскрывается противопоставление целостности (в некоторых случаях тотальности) и фрагмента. Образ фрагментированного тела в этом контексте раскрывается, например, в работах Т. Адорно. Он рассматривает фрагментированное тело в его отношении к целому:

³ Nochlin L. The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity. New York: Thames and Hudson, 1994. P.10

потребность соотнести их подчеркивает модернистский взгляд на фрагментарность как на негативный аспект в связи с утратой и травмой.

Дискуссии в отношении образа фрагментированного тела предполагают необходимость рассмотрения тела как некоторого целостного объекта. К этому отсылают работы Т. Лакера, Н. Мирзоеффа, М. Фуко. Но фрагмент тела не всегда подразумевает существование целого. Само достижение целостности, по мнению М. Маклюэна, М. Мерло-Понти, Ж.-Ф. Лиотара, Э. Скерри, невозможно, поскольку границы целого тела изменчивы за счет множественных расширений, предлагаемых окружающим миром. Более того, фрагментарность позволяет освободиться от ограничений, налагаемых целостностью, и предлагает определенную свободу интерпретаций. Раскрывая эту мысль, Ж.-Л. Нанси в своем эссе «L'art, fragment» отмечает исчерпанность привычного понимания фрагмента как стремления к обретению целостности. Для него сила фрагмента заключается в ценности пребывания в состоянии фрагментации в настоящем.

Б. Койфер исследует соотношение понятий целостности и фрагментарности образа тела и рассматривает фрагментарную природу фотографии как медиума, а также раскрывает мотивы обращения к фрагментированному телу куклы (puppetry studies) на примере творчества Х. Беллмера, П. Молинье и С. Шерман, в работах которых ярко прослеживается мотив фрагментированного тела.

О. Берггрюен, анализируя творчество П. Пикассо и Ф. Бэкона, уделяет особое внимание стратегиям фрагментирования тела в искусстве. Она выделяет два основных подхода. В рамках первого анатомическая форма тела сохранена, но определенным частям тела придается большее значение по сравнению с остальными. Второй подход предполагает «пересборку» тела с изменением общей формы.

В работах Р. Арья раскрывается тема фрагментированного тела в искусстве, акцентируется внимание на том, каким образом тело как символическая система, подвергается социальному контролю и управлению, а также как фрагментация тела в искусстве XX века (на примере творчества Х. Беллмера и Ф. Бэкона) становится средством исследования идентичности; как художники используют фрагментацию и

гротеск для переосмысления привычных границ человеческого тела, что подрывает традиционные представления о красоте и целостности.

К концу XX века все больше исследователей и художников сосредотачивается на теме фрагментированности человеческого тела в контексте использования новых технологий и расширения возможностей тела, в том числе — за счет биотехнологий и протезирования. Этим вопросам посвящены работы О. Кэттс и И. Зурр, Д.Харрауэй, К. Хэйлс и др.

В отечественной науке образ фрагментированного тела в искусстве рассматривается редко. Работы, частично отсылающие к этой проблематике, принадлежат, прежде всего, М.М. Бахтину, Я.В. Чеснову и В.А. Подороге. Влияние эволюции анатомических практик на образ фрагментированного тела изучает К.А. Куксо, а образ фрагментированного тела в искусстве через призму рассечений и надломов исследует Н.Р. Шаропова. Больше внимание исследователей уделено образу фрагментированного тела на примере конкретных художественных направлений или имен: в контексте фотографии эту тему затрагивает О. Вайнштейн, в архитектурной теории – С. Петрушихина. Теме образа фрагментированного тела в творчестве венских акционистов уделяет внимание Д. Булатов, в скульптуре Л. Буржуа – О. Туркина, в фотографии Х. Беллмера – И.М. Сахно.

Таким образом, несмотря на обширные исследования тела, фрагментация как самостоятельный художественный феномен изучена недостаточно. Анализ историографии темы показывает, что, несмотря на значительный объем исследований, посвященных вопросам тела и телесности в искусстве, а также роли фрагмента в истории искусства и литературы, сам образ фрагментированного тела в искусстве разработан недостаточно и в большей степени представлен исследованиями, посвященными творчеству конкретных художников. В частности, не затронута проблема определения роли фрагмента в дискурсе о теле в западноевропейском искусстве, теоретически не осмыслены стратегии конструирования образа фрагментированного тела в искусстве последней трети XX века. В условиях недостаточной разработанности проблемы образа фрагментированного тела в искусстве, предлагаемое исследование дает возможность

проанализировать эволюцию представлений о целостном теле и переходе к образу фрагментированного тела, выявить модусы фрагментированного тела в западноевропейском искусстве и раскрыть стратегии его конструирования в западноевропейском искусстве последней трети XX века. Наш исследовательский интерес направлен на заполнение лакун в современном научном знании об образе тела в искусстве для более полного представления исследований данного вопроса: семантический потенциал фрагментированной формы в дискурсе о теле обуславливает перспективность разработки теоретико-методологических возможностей в исследованиях образа тела в искусстве.

Источниковая база исследования состоит из художественных и документальных материалов. К художественным материалам относятся художественные произведения из музейных и частных коллекций (в том числе, Centre Pompidou в Париже, Tate Modern в Лондоне, Muzeum Sztuki в Лодзе, Stedelijk Museum в Амстердаме, Fondazione Prada в Милане, Hamburger Bahnhof в Берлине, Pinakothek der Moderne в Мюнхене и др.). Исследование проводится на материале западноевропейской живописи, графики, фотографии, скульптуры и перформативных практик, представленных в виде фото- и видео-документации и созданных в последней трети XX века.

К документальным относятся архивные материалы о художниках, художественные манифесты, дневники художников, письма и воспоминания художников и их современников, документальные фотографии, представленные в цифровых архивах музеев, частных коллекций и собраний наследников художников (в том числе, цифровой архив AWARE: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions; Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC), Smithsonian Libraries). В источниковую базу исследования также вошли выставочные каталоги и альбомы работ рассматриваемых художников.

Объект – западноевропейское искусство, которое изображает фрагментированное тело.

Предмет исследования – стратегии конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века.

Цель исследования – выявить изменения стратегий конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века.

Поставленная цель определяет следующие основные **задачи** исследования:

- 1) определить понятия фрагмент и фрагментированное тело;
- 2) выявить противоречия между целостным и фрагментированным образом тела в истории искусства;
- 3) выявить, определить и систематизировать художественные модусы изображения фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства на материале живописи, графики, скульптуры, фотографии и перформативных практик;
- 4) установить причины и описать стратегии конструирования изображения фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века на материале живописи, графики, фотографии, скульптуры и перформативных практик.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- предложена классификация художественных модусов образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве: модус расчлененного тела, модус уподобления, модус химеры и модус технологического тела;
- сформулированы стратегии конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века в рамках предложенных модусов;
- выявлены историко-культурные причины эстетизации образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века на материале живописи, графики, фотографии, скульптуры и перформативных практик;
- введено понятие «дефрагментации» тела, предполагающее «пересборку» тела в попытке объединить фрагменты в поисках трансцендентной целостности человека;
- произведен многовекторный анализ факторов перехода от концепции целостного тела к фрагментированному в контексте западноевропейского искусства;

– проведен обзор литературы, посвященной фрагментированному телу в искусстве как на русском языке, так и на иностранных языках.

Научная значимость исследования определяется использованием полученных результатов для создания научных и методических работ, курсов лекций по истории искусства и смежным дисциплинам, кураторской деятельности. Предложенная в настоящем исследовании классификация модусов фрагментированного тела в западноевропейском искусстве позволяет более полно раскрыть природу образа тела в искусстве; может быть применена для анализа гораздо обширного диапазона форм и явлений искусства, в изучении смежных дисциплин, исследующих современную культуру.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется использованием полученных результатов для создания научных и методических работ, курсов лекций по истории искусства и смежным дисциплинам, кураторской деятельности. Предложенная в настоящем исследовании классификация модусов фрагментированного тела в западноевропейском искусстве позволяет более полно раскрыть природу образа тела в искусстве; может быть применена для анализа большого объема форм и явлений искусства, в изучении смежных дисциплин, исследующих современную культуру.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) образ фрагментированного тела, проявляющийся в западноевропейском искусстве, вступает в противоречие с привычным представлением о целостном теле, выступая как самостоятельная и самодостаточная художественная форма;
- 2) в западноевропейском искусстве, начиная с XIX века, проявляется эстетизация образа фрагментированного тела, вызванная в том числе предшествующим развитием анатомических практик, стремительным развитием археологии и спровоцированным ею интересом к фрагментированной скульптурной форме, последующим интересом романтиков к фрагментированной форме и ее концептуализации, утвердивших фрагмент в качестве самостоятельного жанра, а также

вторгающимися в классическую эстетику, ориентирующуюся на целостную форму, категориями ужасного и низменного, порождающими образы разъятых, распадающихся и деформированных тел;

- 3) в истории искусства возможно выделить несколько устойчивых художественных модусов образа фрагментированного тела: модус ритуального расчленения тела, модус уподобления; модус химеры и модус технологического тела, воплощенных, в первую очередь, в живописи и скульптуре;
- 4) в западноевропейском искусстве последней трети XX века художественные модусы образа фрагментированного тела проявляются не только в живописи, скульптуре, но и в фотографии и перформативных практиках, но стратегии их конструирования и причины обращения к ним обусловлены иными социокультурными условиями и состоянием современности;
- 5) в последней трети XX века предпринята попытка дефрагментации (пересборки) образа тела в искусстве: в этот период художники работают с образом фрагментированного тела, используя дефрагментацию в попытке объединить фрагменты в поисках трансцендентной целостности человека.

Методология и методы исследования определяются характером осуществляемого анализа и логикой решения поставленных задач и включает использование следующих методов:

- 1) сравнительно-исторический метод применяется для сопоставления исследуемых произведений между собой и выявления специфики репрезентации фрагментированного тела и эволюции фрагментированного телесного образа в произведениях западноевропейского искусства последней трети XX века; этот метод позволяет сравнить отношение к образу фрагментированного тела в искусстве в разные исторические периоды, что позволяет выделить качественные изменения, происходившие в этой области;
- 2) иконографический метод позволяет выявить устойчивые темы, сюжеты и модусы фрагментированного тела в истории искусства, проследить

эволюцию их формы и стратегии формирования в контексте западноевропейского искусства последней трети XX века.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертационного исследования были изложены в публикациях (общий объем 5,6 п.л.), 5 из которых размещены в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки России (общий объем 2,03 п. л.).

Отдельные положения диссертационного исследования были изложены в докладах на научных конференциях и форумах, в том числе на Международном культурно-просветительском форуме студентов и молодежи стран БРИКС «Новые возможности в разнообразии стран БРИКС: культуры, языки, коммуникации» (РУДН, 2024); VII Международном круглом столе «Диаспоры и ирреденты без родины — факторы и особенности сохранения идентичности» (Институт Азиатских исследований КазНУ им.аль-Фараби, 2024), Международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ, 2022); X Российской научной конференции с международным участием «Творческая личность — 2022: XX век в фокусе перемен, трагедий и откровений» (Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2023); Международной конференции HIDDEN HISTORIES: Women and Science in the Twentieth Century (Центр межкультурных исследований совместно с Бухарестским университетом, 2021, Гейдельберг, Германия); Международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (СПбГУ, 2020); 3-ей Международной конференции «Women who made history» (Университет Никосии, 2019, Кипр, Никосия); Научном семинаре «Философия античности и средних веков» Центра античной и средневековой философии и науки Института философии РАН (ИФ РАН, 2019); Международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ, 2018); Ежегодной международной конференции Британской Ассоциации историков искусства (Институт Курто, 2018, Лондон); Межвузовской междисциплинарной научной конференции с международным участием «Symbolarium культуры: символические универсалии и иконические знаки» (РУДН, 2018).

Апробация результатов также осуществлялась в ходе проведения лекционных и семинарских занятий по следующим дисциплинам: «Основы современного искусства» (направление 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»), «Кураторская деятельность в сфере культуры» (направление 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»), а также при подготовке материалов для ряда лекций по таким предметам как «Культурология» (направление 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», 41.03.01 «Зарубежное регионоведение: Евро-Азиатский и Средиземноморский регионы», «Философия культуры» (направление 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»), «Теория культуры» (направление 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»).

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы, списка иллюстраций (126 изображений). Основное содержание работы изложено на 190 страницах. Библиография включает 260 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснованы выбор темы исследования, степень ее изученности, научная новизна и актуальность. Определены объект и предмет диссертационного исследования, обозначены его цель и задачи, представлена историографии вопроса, задаются его хронологические границы, формулируются методы и методология исследования, его теоретическая и практическая значимости, а также апробация материалов исследования.

Первая глава «От целого к фрагменту: представления о теле в западноевропейской мысли» посвящена эволюции представлений о теле (и о фрагментированном теле) в западноевропейской культуре. Анализируется влияние представлений о теле с точки зрения разных научных дисциплин на формирование целостного образа тела в искусстве и дальнейшей его фрагментации.

В параграфе 1.1. «Эволюция представлений о целостном теле» подробно анализируется проблема целостного тела в истории западноевропейской философской и научной мысли в целом. Ретроспективный анализ ключевых текстов, посвященных осмыслению роли тела в культуре, позволил проследить эволюцию представлений о теле (как о целостном объекте) и их зависимость от социокультурной

и историко-политической ситуации. Очевидно, что роль тела и его форма в культуре и искусстве неоднократно переосмыслялась. В эпоху Средневековья, например, часто встречается использование образа тела и частей тела как метафоры для отображения социальных отношений и сложившейся иерархии. Основополагающее влияние на формирование представлений о теле в Новое время и в эпоху Просвещения оказал Р. Декарт. Его топологический метод описания телесности, безусловно доминирующий в текстах, берет свое начало в анатомических практиках, поскольку объект внимания анатомии – не целое или сплошное тело, а тело фрагментированное – объект, который многократно дробится и делится на части. Декартовским картографическим описанием телесности продолжают пользоваться исследователи и художники в эпоху постмодернизма.

В параграфе 1.2. «Возникновение модели фрагментированного тела в контексте истории развития анатомических практик» раскрывается история медицинского знания о теле, значительно повлиявшего на эволюцию представлений о теле и, особенно – на восприятие тела в качестве фрагментированной структуры. Несмотря на существовавшие еще в Древнем Египте представления об анатомии человеческого тела, системный интерес к телу в западной культуре проявляется именно в эпоху Возрождения. Исследователи подчеркивают чрезвычайную близость искусства и науки в представлениях людей эпохи Возрождения, что проявилось в интересе к анатомии. Тело, скрытое за / под оболочкой кожи, создает проблемы репрезентации, которые являются как техническими, так и воображаемыми. Развитие анатомических практик в этот период обусловлено стремлением сделать невидимое видимым, а немислимое – мыслимым. Учебник по анатомии А. Везалия «Семь книг о строении человеческого тела» (1543) иллюстрирует это парадоксальное посредничество разорванного и детализированного тела: основополагающий опыт современности, в котором жест, заключающийся в разрезании мертвого тела, позволяет получить представление о жизни.

В параграфе 1.3. «Изменение представлений о теле в западноевропейской философской мысли XX века» анализируются изменения в представлении о теле, произошедшие в XX веке. В дискурсе XX века очевидно переосмысление

представления тела в искусстве и форм его репрезентации, вызванное с одной стороны – значительным техническим прогрессом, а с другой – политическими событиями и новыми способами и средствами ведения войны. Социальные, антропологические, исторические и другие подходы к анализу тела оказались достаточно влиятельными в формировании нового взгляда на тело человека, хоть и подверглись критике из-за недостатка внимания к индивидуальному телесному опыту и его значению с точки зрения целостности и агентности субъекта. Многочисленные подходы к исследованию человеческого тела, развивающиеся на протяжении XX века в большой степени продемонстрировали, что человеческое тело *per se* не несет никаких значений. Процесс семиотизации происходит благодаря культуре, которая оказывает существенное влияние на репрезентацию человеческого тела в искусстве. Образ тела и значения, приписываемые ему и его частям, раскрывают специфику общества, и в то же время являются стратегией сохранения его идентичности. Тело играет двойную роль: оно с одной стороны воспринимает и представляет в своей биомеханике информацию о социальной и культурной среде, в которой существует, а с другой – становится «говорящим» образом, раскрывающим специфику культуры и общества.

Во второй главе «Формирование образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве» дается определение понятия фрагмент в искусстве и в западноевропейской культуре в целом, анализируется проблема фрагментации, функции и статус фрагмента в текстах культуры и в художественных произведениях, раскрывается понятие художественного модуса фрагментированного тела, вводится классификация модусов в истории западноевропейского искусства. В представленном исследовании фрагментирование определяется как *художественный приём, заключающийся в нарушении целостности образа тела определенным способом, позволяющим выделить несколько художественных модусов фрагментированного тела*. В качестве критерия выделения модусов обозначим тип фрагментирования: разрез (для модуса ритуального расчленения), коллаж/склейка (для модуса химеры), акцентирование (модус уподобления, надстройка (модус технологического тела)).

В параграфе 2.1. «Генезис понятия **фрагмент** в западноевропейской культуре и искусстве» объясняется сущность понятия «фрагмент» в западной культуре. С культурной и исторической точки зрения фрагмент представляет собой ключ к исследованию личности, современности, субъективности и общества. Фрагмент проявляется во всех областях знания: например, хронология становится историей из-за упорядочения фрагментарных событий.

Термин «фрагмент» родственен латинскому глаголу *frangere* — ломать, ломать, разрывать, раздроблять, и существительному *fragmentum* — обломок, кусок, осколок. Само слово фрагмент подразумевает увечье, сломанный объект, обрывок. Определение, отсылающее к теме разрыва, трещины и утраты, позволяет концептуально осмыслить фрагмент с точки зрения хрупкости и конечности целостного объекта. С момента разрыва фрагмента с контекстом или с целым, фрагмент утрачивает свой первоначальный смысл, и в новых условиях кажется враждебным смыслу и сопротивляется пониманию. В этих условиях понимание фрагмента означает признание его неполноты. При этом фрагмент продолжает находиться в отрыве от целого и не позволяет точно вообразить или реконструировать это целое в полной мере, а лишь намекает на его полноту. Понимание фрагмента предполагает надление его смыслом и возвращение ему значения. Для этого необходимо поместить его в контекст, в котором он этот смысл обретает, однако, фрагмент является тем, чем он является, именно потому, что для него нет более этого контекста – он утрачен.

Разрыв, признаком которого становится фрагмент, представляет собой опыт травмы или боли. Но поскольку источник этой боли более недоступен, то сам фрагмент становится носителем этой деструктивной и травматической онтологии. И в то же время фрагмент – средство семантического сдвига, позволяющее оценить не только общую идею, интуитивно «схватить» образ, но и осуществить разрыв с привычной формой видения, погрузившись в иное измерение восприятия смысла. Использование фрагментации в культуре и искусстве бросает вызов ожиданиям зрителя, привыкшего к целостной форме художественного произведения. Фрагмент как концепция представляет собой мощный контрнарратив идеям целостности,

единства и завершенности. Благодаря своей «открытости» и нецелостности, фрагмент провоцирует утрату привычного смысла, в современном контексте подчеркивая интертекстуальность и потенциал множественной интерпретации.

Фрагмент стал значимой темой в эпоху немецкого романтизма в конце XVIII века. Писатели, поэты и философы рассматривали фрагмент как самостоятельную литературную форму, которая отражала их неудовлетворенность идеалами Просвещения и открывала возможности новых интерпретаций. Романтики экспериментировали с фрагментарным письмом, создавая намеренно незавершенные тексты: эти фрагменты часто были афористичными, открытыми и побуждали к размышлениям и самоанализу. В романтической философии фрагмент рассматривался как форма выражения, которая отражала динамическую природу самой реальности.

Зачастую выбор фрагментарной формы обусловлен способом познания мира и представлениями о нем. Фрагментарное письмо – это отказ от тотального нарратива, от единого ландшафта, в рамках которого все выглядит одинаково и следует единым и привычным правилам. Фрагментарное письмо предполагает многоголосие, сложную полифоническую форму и отказ от главенства Автора. Концепция фрагментарного письма подробно раскрывается в работах Ф. Сузини-Анастопулос: фрагментарное письмо здесь мыслится как корпус текстов, которые порождают у читателя необходимость жеста, проявление агентности, в результате которой читатель собирает и разбирает дискурсы, на которых основан полный текст. По мнению Ф. Сузини-Анастопулос, обращение к фрагментарной форме обусловлено тройным системным кризисом, проявившимся, во-первых, в утрате актуальности произведения как целостной структуры вследствие устаревания понятий завершенности и полноты; во-вторых, в переосмыслении концепции тотальности, которая в условиях постмодернизма воспринимается как репрессивная и подавляющая; и, наконец, в-третьих, в трансформации традиционных литературных форм, что позволило фрагменту не только представить себя в качестве альтернативы устоявшимся структурным моделям, но и утвердить себя в качестве самостоятельной формы.

В параграфе 2.2. «Дихотомии в дискурсе о теле в истории искусства» раскрываются ключевые дихотомии, повлиявшие на восприятие и формы репрезентации тела в истории западноевропейского искусства. В этой главе приводятся примеры проявления образа целостного и эстетически прекрасного тела, а также – фрагментированного тела и «отвратительного» в дискурсе о теле в истории западного искусства. Красота тела – привычная тема, раскрываемая в разные эпохи и в разных географических контекстах по-разному. Параллельно ей в искусстве развивается тема «отвратительного», также представленная в разных формах: отказываясь в силу разных причин от классического подхода к репрезентации эстетически принимаемого целостного тела, художники и скульпторы в разные эпохи обращаются к семантическому полю представлений о теле в современной им культуре, обусловленному историческим процессом и бинарными оппозициями целое / фрагментированное, прекрасное / отвратительное, мужское / женское, естественное / искусственное и т.д.

Человеческое тело символически насыщено: в нем отражены и социальные нормы, и история, и мифологии, и верования. Оно есть место интерпретации и отражения моральных, политических, этических, художественных задач и проблем. Но для новых интерпретаций оно не должно быть ассоциировано только с целостной и непрерывной формой, ограниченной «кожаными ризами», напротив, оно должно быть явлено в полной мере, со всеми наиболее дискредитированными и презируемыми своими частями.

На фоне философской традиции рационализма возникает более сложная картина человеческого тела: видение тела как целостной и сложной системы заменяется пониманием тела как совокупности раздробленных элементов. Это *pars pro toto*, свидетельство не просто нарушенной целостности телесного образа, это символические душевные раны, где кожа и тело в целом выступают в качестве холста-свидетеля, документирующего события прошлого. Здесь человеческое тело становится *tabula rasa*, а травмы – художественными знаками, с помощью которых художники раскрывают, что значит быть человеком, что значит проживать свой опыт. Более того, раны и порезы позволяют избежать совпадения с множественными

воображаемыми подобиями, господствующими в обществе и влияющими на тело. При этом тело, как последний оплот идентичности, с одной стороны становится личным дневником, сохраняющим субъективную историю, а с другой – выступает документом, позволяющим реконструировать историю общества.

Понимание образа тела как целого, состоящего из разных соподчиненных частей/фрагментов, обладающих определенной функцией и значением, связанных с иерархическим положением на вертикальной оси, преобладало долгое время и использовалось, в том числе, для аргументации в пользу социального неравенства. Идеологическая убедительность аргумента возникала из предполагаемой естественности такого видения человеческого тела. Но согласно С. Веннер, такое положение в истории культуры вскоре подвергается сомнению и уже в конце XVIII века начинается процесс «пересборки» образа тела, отрицающий привычный подход.

В художественных и литературных произведениях до начала XX века просматривается акцент на социальной природе тела, но в рамках нашего исследования особого внимания требует процессуальность конструирования тела, которое в каждый момент своего существования подвергается влиянию внешних факторов и не определено в своих конечных границах.

Параграф 2.3. «Модусы фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства» посвящен модусам фрагментированного тела. Под модусом фрагментированного тела понимается устойчивый способ художественного конструирования образа тела, при котором его фрагментированность становится не случайным формальным решением, а осознанной выразительной художественной и смысловой стратегией, имеющей культурно-семиотическую функцию. Модус определяет, каким образом осуществляется фрагментация тела. В отличие от самого понятия «фрагментированное тело», которое описывает результат — образ, созданный с помощью визуального выделения или акцентирования отдельных частей тела, их замены чужеродными элементами или обозначения утраты некоторых фрагментов, модус указывает на способ реализации этой фрагментации. В рамках исследования выделяем основные модусы бытования фрагментированного тела в

западноевропейском искусстве: модус ритуального расчленения, модус уподобления, модус химеры и модус технологического тела. В представленном исследовании фрагментирование определяется как художественный приём, заключающийся в нарушении целостности образа тела определенным способом, позволяющим выделить несколько художественных модусов фрагментированного тела. В качестве критерия выделения модусов обозначим тип фрагментирования: разрез (для модуса ритуального расчленения), коллаж/склейка (для модуса химеры), акцентирование (модус уподобления), надстройка (модус технологического тела).

Одним из самых распространенных становится модус ритуального расчленения. Модус ритуального расчленения предполагает разрез, разрыв или отсечение как основополагающий принцип образования фрагментированной телесной формы. Часть тела, даже если она представлена в двухмерном виде, способна пробудить в памяти человека и его символическую утрату. Здесь фрагментированное тело получает новое прочтение, как, например, на одной из сторон аттического килика, хранящегося в музее изобразительных искусств Кимбелл в Техасе.

Второй выделяемый нами модус - модус уподобления. Этот модус предполагает либо акцентирование / гипертрофирование, придание различным частям тела большей значимости (что предполагает искажение формы или ее деформацию), но без утраты целостности; либо создание реплики формы, обладающей синекдохальным характером.

Другой пример модуса уподобления, который встречается в западноевропейской культуре – анатомические вотивы и вотивные образы (например, ретаблос в немецкой культуре XVII века).

Традиция *ex-voto* основана на вере в жертву, объединяющей человека и бога. Как религиозное приношение, часто выполненное из драгоценных материалов и искусно обработанное, вотивное приношение может в принципе принимать любую форму. Анатомические *ex-voto* обычно представляют собой изображения поврежденной/больной части тела человека, и становится материальным символом надежды на выздоровление. Вотивная практика тесно связана с обрядами исцеления

и верой в чудеса: при этом фрагмент части тела, который может быть лишь символическим изображением фрагмента тела человека, не является синекдохой — не символизирует целое, не отсылает к нему — это уподобление, замена больной части тела.

Следующий рассматриваемый модус — модус химеры, соединяющий в себе фрагменты двух сущностей — например, звериной и человеческой. Главным проявлением этого модуса становится трансгрессивный (лиминальный) характер образа.

Ранними примерами этого модуса могут послужить образы древнеегипетских богов. Фрагментированность и составной характер их тел отражает непостижимость и непознаваемость божественной сущности. Но такого же фрагментированного взгляда египтяне придерживаются и в отношении тел человеческих: они легко представляли себе тело как множество отдельных частей — волосы, голова, кожа, органы чувств, внутренние органы и т. д. И в то же время, как и смертные, боги в своих воплощенных формах подвержены фрагментации: как, например, в египетском мифе об Осирисе (впрочем, эта дихотомия — «целое–фрагмент» — здесь также носит временный характер: миф об Осирисе подчеркивает необходимость последующей сборки тела).

Последний модус, который мы выделяем — модус технологического тела, в рамках которого происходит сращивание фрагментов человеческой телесности и технологических форм. Этот модус отражает особенности глобального культурного ландшафта, тем самым воплощая как по форме, так и по содержанию значимость гибридности в современной культуре.

Здесь остро, как и в случае с модусом химеры, проявляется тема границы. Сам модус находит отражение и в виде многочисленных автоматов, интерес к которым возрастает к XVII веку. Интерес к этому модусу обнаруживается и в работах художников–авангардистов первой половины XX века: например, в творчестве итальянских футуристов модус технологического тела представлен в концепции «человека, умноженного машиной», которую предлагает Ф.–Т. Маринетти в манифесте «Умноженный человек и царство машин». К этому же модусу обращаются

О. Шлеммер в своем «Триадическом балете», Н. Форрегер в «Танце машин», развивая концепцию механизированного тела в искусстве танца. Новый вектор развития этот модус получает с началом Первой мировой войны в работе художников и скульпторов, как в визуальном отражении политических и социальных потрясений, так и в буквальной практике работы с масками для инвалидов войны.

В XX веке художники пытались понять новый мир через фрагментированную телесность. Такой подход, лишь частично проявлявшийся в более ранние периоды, получил развитие благодаря масштабным войнам и потрясениям XX века, приведшим в том числе к тому, что изуродованное или фрагментированное тело было введено в образную систему западного искусства и в массовую культуру.

В третьей главе «Стратегии конструирования фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века» рассмотрены ключевые стратегии к формированию образа фрагментированного тела в искусстве последней трети XX века через призму выявленных модусов, а также обозначены мотивы обращения к образу фрагментированного тела в искусстве указанного периода.

В параграфе 3.1. «Морфология боли в западноевропейском искусстве: смысловой и материальный разрыв» мы обращаемся к теме боли в западноевропейском искусстве, как к средству акцентирования фрагмента в телесном дискурсе. Эта тема соотносится с модусом ритуального расчленения, связанным, в свою очередь, с темой разрыва и боли. Именно боль выделяет фрагмент в телесном контексте, делая видимым то, что было сокрыто. В искусстве на протяжении долгого периода времени сохранялся целостный образ человеческого тела, его поверхность была неделима, непроницаема, не стигматизирована разрезами и естественными отверстиями. Со временем эта тайна раскрывается и становится явлена миру. Уже в иконографии сюжета «Уверение Фомы» происходят первые шаги по преодолению этой непроницаемости тела, когда драматический жест погружения пальцев в рану Христову или акцент на вытекающей крови порождает ощущение разрыва целостности физического тела, что в дальнейшем, в том числе под влиянием медицинских и военных практик, постепенно приведет к утрате целостного образа тела.

В параграфе 3.2. «Дефрагментация тела в перформативных практиках» анализируется роль перформативного искусства в процессе конструирования тела, отсылающего к стратегии дефрагментации телесности. Во второй половине XX века в культуре и искусстве происходит так называемый перформативный поворот. Этот термин впервые вводит Дж. Остин, определяя слово (и в более поздних трактовках – произведение искусства) не просто как высказывание, а как действие. В 1970-х годах искусство перформанса получило стремительное развитие: акцент большинства перформативных проектов был сделан на теле и проживании травматического опыта. Перформанс в русле работы с фрагментированным телом становится эффективной стратегией дефрагментации тела, определяемой как процесс обновления и оптимизации целостной структуры тела. Процесс дефрагментации с одной стороны возвращает целостность телу, а с другой - заполняет смысловые пустоты, ранее остававшиеся невидимыми (как в случае с темой травмы и утраты, гендера и т. д.). Эта стратегия соответствует модусу уподобления, описывающему представление о теле как о целостной структуре, чьи особенности выявляются с помощью акцентирования определенных деталей.

В параграфе 3.3. «Реинтерпретация телесного опыта: трансгрессивные художественные стратегии»

Перформативный поворот в искусстве привел к изменению отношения к телу. С этого времени тело мыслится как нечто большее, чем биологический организм или предписанный эстетический конструкт. Оно становится источником множественных изменений – и предполагает схожую с модусом химеры трансгрессивность формы. Телесность определяется как энтропийная структура, как изменчивая категория, которая проявляет свою текучесть и транзитивный характер в искусстве. Тело – инструмент художественных поисков, его эстетический потенциал выходит далеко за пределы чисто физической оболочки. Художественный язык обладает возможностью демонстрации изменчивости образа тела и нарушения репрессивных норм, определяющих его, и выявления сложной неоднозначной природы образа тела в культуре.

Трансгрессия может быть обозначена как переход из одного состояния в другое, предусматривающий способность бросить вызов существующему порядку и индивидуальному способу бытия. Для художников чьи работы могут быть описаны в категориях трансгрессии и преодоления границ, именно это напряжение между социальным и личным является ключевой темой творчества. Трансгрессия становится методом подрыва авторитета довлеющего дискурса. Происходит это благодаря апроприации и обесцениванию устойчивых образов и структур. Но одновременно трансгрессия проявляется как кризис смыслов – как попытка преодоления устаревших (или кажущихся таковыми) привычных представлений.

В параграфе 3.4. «Постгуманизм и фрагментированное технологическое тело в исследуемый период» раскрываются художественные стратегии, направленные на конструирование «нового» тела, отсылающего к модусу технологического тела. На рубеже тысячелетий особенный интерес вызывают идеи технологических и биологических модификаций тела, уже не только в виде художественного описания, но и с точки зрения реального осуществления. Эти темы стали предметом дискуссий среди антропологов, биологов, трансгуманистов, теоретиков культуры: научные достижения позволяют предположить, что возможности трансформации тела в ближайшем будущем будут практически безграничны и доступны каждому.

Несмотря на это практика модификации тела все еще является трансгрессивной именно потому, что восприятие тела в социуме по-прежнему определяется исходя из укоренившихся представлений о нем как о целостном и данном природой или Богом, определенном в своих возможностях и формах. И хотя искусство активно расширяет границы представления о теле, актуальные практики модификаций и фрагментации тела остаются трансгрессивными по отношению к общепринятым представлениям о телесности человека.

В Заключении представлены основные положения и выводы диссертационного исследования, проведенного на базе обширного материала, позволившего провести анализ закономерностей формирования и развития образа фрагментарного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века.

В ходе исследования были решены следующие задачи:

- 1) представлен обзор исторических и культурных явлений, оказавших влияние на формирование современного понимания целостного тела в искусстве;
- 2) проанализирован корпус работ, оказавших влияние на формирование представлений о целостном теле в западноевропейском искусстве;
- 3) рассмотрена история возникновения модели фрагментированного тела в контексте истории развития анатомических практик;
- 4) выявлены факторы, оказавшие влияние на формирование модели фрагментированного тела в западноевропейском искусстве XX века;
- 5) проанализирован генезис концепции «фрагмент» в западноевропейской культуре и искусстве;
- 6) выявлены и систематизированы модусы фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства;
- 7) выявлены и проанализированы основные стратегии конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века в рамках заявленных модусов.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора:

В изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

1. Берест, В. А. Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочников / В. А. Берест // Философия и культура. — 2025. — № 5. — С. 27–34. — (0,29 п.л.).
2. Берест, В. А. Гаптический опыт в перформативных практиках: метаморфозы телесности в творчестве Ребекки Хорн / В. А. Берест // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2024. — № 2. — С. 25–29. — (0,29 п.л.).
3. Берест, В. А. Антропология боли в перформативных практиках Джины Пан: от сакральной традиции к провокации / В. А. Берест // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2020. — № 10. — С. 632–640. — (0,52 п.л.).

В иных изданиях:

4. Berest, V. A. Corporeality and the self: dissolving with technology / V. A. Berest, A. K. Selchenok // RUDN Journal of Philosophy. — 2019. — Vol. 23, № 3. — P. 302–311. — (0,58 п.л.).
5. Берест, В. А. История и теория визуальных искусств: основы современного искусства: учебно-методическое пособие / В. А. Берест. — Москва: Изд-во РУДН, 2018. — 39 с. — (2,24 п.л.).
6. Sakhno, I. Visual transformation of the norm: towards the Diane Arbus ‘Freaks Show’ / I. Sakhno, V. Berest // 5th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social and Arts. Conference Proceedings. — 2018. — P. 139–144. — (0,35 п.л.).
7. Берест, В. А. Проблема синтеза искусств в контексте западноевропейской живописи первой половины XX века / В. А. Берест // Архитектоника культуры: традиции и современный контекст: монография / Е. В. Васильченко, И. М. Сахно, С. Л. Пышнова [и др.]. — Москва: РУДН, 2017. — С. 99–115. — (0,98 п.л.).
8. Berest, V. Conceptual artwork as a polycode text / V. Berest // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. — 2016. — № 3. — С. 124–129. — (0,35 п.л.).