

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б. Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры

На правах рукописи

ГОМЕС КАРОЛИНА-ДЖОАННА

**ДИСКУРС ОСКОРБИТЕЛЬНОСТИ В ПУБЛИЧНЫХ КОНФЛИКТАХ
ВОКРУГ ИСКУССТВА: КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ**

Специальность 09.00.13 – философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени
Кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, доцент,
Круглова Татьяна Анатольевна

Екатеринбург – 2020 год

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Явление оскорбленности искусством как новый доминирующий тип публичного конфликта	22
1.1 Формирование публичных конфликтов вокруг искусства как тенденция эволюции культуры.....	22
1.2 Оскорбление искусством как модус публичного конфликта вокруг искусства.....	28
1.3 Провокация в искусстве: проблема соотношения морального и эстетического дискурсов.....	33
1.4 Развитие концепции ресентимента как базисной ценностной установки конфликтных взаимодействий.....	47
1.4.1 Концепция ресентимента Ф. Ницше.....	52
1.4.2 Концепция ресентимента М. Шелера.....	63
1.4.3 Развитие концепта «ресентимент» и его применение в социальной и культурной сферах.....	70
Глава 2. Процесс разворачивания публичных конфликтов вокруг искусства как явление ресентимента	79
2.1 Ресентимент как условие для формирования культурных конфликтов в публичной сфере.....	79
2.2 Коллективные аффекты и символическое насилие как формы конфликтного взаимодействия вокруг искусства.....	93
2.3 Анализ участников конфликтного взаимодействия.....	110
2.3.1 Адепты символического насилия: праворадикальные и религиозные фундаменталисты.....	116
2.3.2 Художественные институции как участники публичных конфликтов вокруг искусства.....	119
2.4 Модель развития конфликта по ресентиментному типу на примере конфликта вокруг выставки Джона Стерджеса в Москве.....	131
2.4.1 Протесты против выставки «Без смущения» 2016 и «Без смущения 2.0» 2017.....	133
2.4.2 Тематика.....	139
2.4.3 Актеры и социальная среда.....	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	152
ПРИЛОЖЕНИЕ	167

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования публичных конфликтов вокруг искусства связана со значительным увеличением их количества за последние десятилетия, возросшим общественным резонансом, социальным напряжением, агрессией со стороны публики и криминализацией способов их разрешения. Все эти процессы могут быть трактованы как проявление значимой социокультурной тенденции, симптомом процессов, выходящих за пределы художественной сферы. Современное искусство, способы его производства и бытования в обществе, формы транслирования и презентации в публичном пространстве, становятся важным индикатором социальных, культурных и антропологических процессов. Вопрос о способах регулирования конфликтов между художественными институциями и публикой стал одним из самых дискуссионных и насущных с практической точки зрения, так как он требует выбора между двумя важными правами современного демократического режима: свободой самовыражения/свободой слова/свободой совести, и честью и достоинством человека. В современной практике существуют разные способы регулирования данной конфронтации: от законов на запрет экстремизма, «языка вражды» (hate speech) и кощунства до культурно-политических стратегий художественных институций, направленных на предупреждение потенциальных конфликтов. Перечисленные законы применяются к художественной практике, но не имеют однозначных способов решения. Их применение происходит на фоне постоянных дебатов о том, является ли искусство особым случаем свободы слова, кому и как определять, что является искусством, а что нет, какими социальными и этическими нормами руководствоваться при регулировании отношений публики и художественных институций. Институции мира искусства в силу того, что художественные профессии принадлежат к наименее кодифицированным видам социальной деятельности (П. Бурдьё), сами определяют этические границы в работе с произведениями и персонами, которые могут вызвать протестную реакцию со стороны публики. При общей мировой

проблемной ситуации с бытованием современного искусства, фиксируются существенные отличия между западным опытом и российским. В России действует практика экспертизы, определяющая признаки экстремизма или оскорбления чести, достоинства и религиозных чувств в произведениях искусства. Однако данная практика находится в кризисном состоянии, не способна объективно и непредвзято выявить и оценить наличие оскорбления в содержании произведений. Кроме того, она методологически основывается на принципах юрислингвистической экспертизы, без учета специфики искусства, жанра, контекста. Эстетические и этические параметры экспертизы не имеют четких профессиональных критериев, поэтому часто происходит подмена состава обвинения.

Теоретическая значимость анализа публичных конфликтов вокруг искусства мотивирована недостатком концептуализаций в русле философии культуры, философской антропологии и социальных наук. Поскольку отношения между произведением искусства/художником и реципиентом изучались и трактовались исходя из специфики художественной сферы, исследование конфликтов традиционно входило в предмет культурологии, социологии и философии искусства, чаще всего в область анализа коммуникации. Природа конфликтов вокруг искусства, вследствие своей пограничности, представляет проблему для сопряжения подходов различных дисциплин: этики – в силу доминирующего морального дискурса конфликтов; социологии культуры – в силу группового и институционального характера агентов конфликтов; философской антропологии – вследствие репрезентации в конфликтах психических процессов (аффектов) и универсальных состояний; философии и истории культуры – так как конфликты генетически связаны с определенными особенностями и этапами культуры общества модерна.

Несмотря на множество исследований, посвященных анализу дискурса «моральной опасности» и «оскорбительности» современного искусства, на сегодняшний день нет концептуальной рамки, которая бы объясняла природу конфликта между миром искусства и публикой в современном мире. Часть исследований, посвященных данной проблеме, ищет корень конфликтов в природе

искусства, которое направлено на сильное эмоциональное возбуждение, шокирование аудитории и провоцирование выхода за пределы этической зоны комфорта. Подобная постановка проблемы важна, но недостаточна. Признание искусства чем-то опасным с точки зрения общего блага имеет древнюю традицию и в философии, и в религии, и в политике. Однако подобная трактовка антропологической и социальной значимости искусства рефлексировалась и выражалась на уровне высокой интеллектуальной культуры, при этом опасность искусства всегда выводилась из его философски понимаемой природы, но далеко не всегда – из художественной практики и опыта восприятия реципиентами. Поэтому вопрос о том, способствует ли искусство моральному благу человека и общества, или, напротив, разрушает моральные ценности, а, возможно, дистанцируется от любых этических задач, не может иметь ответа вне историко-культурного контекста. Современные философские концептуализации морально-провокационного искусства абстрагируются от этого контекста и рассматривают конфликт искусства с публикой на уровне восприятия индивидом конкретного произведения, исходя либо из оппозиции морального и аморального, либо противоречия между этическим и эстетическим. Подобное сужение конфликта искусства с публикой, к тому же базирующееся на универсальной морали, сложно применить к реалиям современной художественной культуры. Практика показывает, что порой скромный намек на провокацию может привести к протестной реакции со стороны публики, в то время как примеры предельно трансгрессивного искусства могут быть приняты с равнодушием. Источник возникновения конфликта, масштаб его развития, формы выражения, сопровождающие конфликт дискурсы, способы организации протеста, – все это имеет разные поводы и трактовки, отсылающие либо к абстрактно понятым антропологическим характеристикам, либо, наоборот, узко трактуемому политическому контексту. Складывается впечатление чрезвычайно пестрой картины множества конфликтов, постоянно возникающих новых поводов оскорбиться той или иной группе, при этом общий культурно-антропологический знаменатель оказывается скрытым или искаженным в зоне публичной видимости.

Степень научной разработанности темы исследования. Анализ проблемы публичных конфликтов вокруг искусства имеет важное культурологическое, антропологическое и теоретико-методологическое значение. Исследования кейсов, в которых искусство вызывает негодование со стороны публики, можно условно разделить на два направления: первое занимается поисками источников оскорбления внутри художественной сферы, второе анализирует конфликты в рамках политического дискурса (например, культурная политика при авторитарных режимах, «войны памяти» как репрезентации политических интересов, и т.п.) и проблем межгруппового взаимодействия (мигранты и коренное население, мусульмане и христиане, атеисты и верующие), когда искусство становится поводом для атаки на ту или иную группу, а источник конфликта приписывается реципиенту, считающему себя оскорбленным.

Критерии «оскорбительности» имеют трудности применения к художественной сфере, хотя поисками объективных признаков «оскорбительного искусства» занимался ряд исследователей. К данному направлению анализа можно отнести исследователей, которые изучали природу моральных суждений об искусстве в рамках концептуализации моральных провокаций искусства. Концепции морализма в искусстве разрабатывались Д. Юмом, Л.Н. Толстым, Б. Готом, М. Итон. Все эти авторы в той или иной степени склонны к различным формам морализаторства и оценочно-императивным суждениям, когда речь идет об искусстве. Данные исследователи активно оперируют таким понятием как «аморальное искусство», которое может нанести моральный вред, что помогает отделить произведения искусства, которые просто вызывают отвращение или отталкивают по иным соображениям. Работы этих авторов характеризует строгая поляризация в понимании морального и аморального, и консенсус по поводу применения этих категорий к содержанию художественного произведения. В ответ на это направление появляется критика морализма, представленная в работах Д. Якобсона, М. Кирана, Дж. Левинсона, Н. Кэрролла, Р. Шустермана.

Зарождение конфликта зафиксировано в эпохе модерна. В культуре XIX и XX веков противостояние высокого и низкого, элитарного и неэлитарного в искусстве

возникало постоянно и приводило к конфликтам, то проходящим в пассивной форме, то выходящим на поверхность социальной жизни в форме судебных процессов над авторами произведений и издателями. Природа этих типов конфликтов изучается давно, чаще всего они рассматриваются в философии искусства по разделу «художественная коммуникация». Конфликт возникал в результате несовпадения замыслов авторов и реакций публики, однако, стоит отметить, что публика в тот период была просвещенной аудиторией искусства и реакция непонимания не выходила за рамки художественного поля. Другой вариацией конфликта художественной коммуникации являются организованные различными властными инстанциями реакции публики, что было характерно для стран с тоталитарными режимами. Критические суждения в таком случае формулировались авторитетными лицами, лидерами мнения, и их сложно квалифицировать как выражение групповых интересов.

Во всех вышеперечисленных исследованиях не учитывается наличие смены доминирующего типа конфликта, которая произошла с начала истории выражения публичного протеста против искусства (примерно с конца XIX века). Первоначально в общественных дебатах и судебных процессах над писателями ставился вопрос об опасности искусства для моральных устоев общества, инициатива обвинения принадлежала государству и церкви, а в последние 30 лет доминирует обвинение в оскорблении публики или тех или иных социальных групп. Сменился не только доминантный набор претензий к искусству, но и способ выражения протеста, он стал носить характер групповой самоорганизации, активности и инициативности со стороны публики. Новый тип конфликта стал предметом интереса в работах, посвященных изучению роли институтов в искусстве (Т. Бинкли, Г. Беккер, А. Данто, Д. Дики) и в целом институциональному подходу исследования культуры. П. Бурдые и его последователи рассматривают динамику развития автономного поля искусства в отношениях с внехудожественными силами влияния: моральным дидактизмом, политической ангажированностью, религиозной ортодоксальностью и другими проявлениями гетерономии.

Содержание современных публичных конфликтов вокруг искусства репрезентировано в концепте «оскорбления». Самая авторитетная традиция трактовки феномена оскорбления сложилась на стыке этики и философской антропологии, хотя стоит отметить, что наиболее авторитетные исследования ресентимента в истории философской антропологии и социальных наук, практически совсем не касаются области искусства. Ресентимент входит в состав явлений морального сознания и был введен Ф. Ницше в работе «К генеалогии морали» в качестве одного из инструментов анализа в этико-философских исследованиях. Критическим переосмыслением ресентимента Ницше стала работа М. Шелера «Ресентимент в структуре моралей», где он не отрицает негативные коннотации ресентимента, но критикует основной посыл Ницше – отождествления ресентимента с генеалогией и сущностью христианской морали. Шелер рассматривает ресентимент как патологию культуры, в том числе как «испорченное» христианство, анализирует в социологическом ключе важную роль ресентимента в структурировании всех новейших демократических течений, буржуазной морали, буржуазного гуманизма, социализма. П. Стросон изучает ресентимент в значении адекватной обиды на злонамеренность другого. Подобная обида маркирует необходимость несения моральной ответственности и является структурообразующим компонентом моральных ценностей. Постколониальная философия также исследовала понятие ресентимента в попытках смягчить негативный статус термина, что отражено в работах Ф. Фанона, Э. Саида и А. Мбембе. Феномен оскорбленности и его функционирование в протестной деятельности как политическая стратегия исследуется Ч. Джорджем, в том числе и на примере акций против искусства. В рассмотрении аффекта как реакции на оскорбление мы опираемся на таких авторов, как М. Нуссбаум, П. Слотердаик, В. Беньямин. Активно развивается тенденция изучения ресентимента в рамках социальных наук. Ч. Пак указывает на ограниченность трактовки ресентимента в рамках индивидуально-личностной сферы и предлагает социологический анализ, называя это ресентиментологическим подходом к изучению социальных процессов

(определение и описание участников, форм и способов социального взаимодействия).

Поскольку контекстом конфликтов является столкновение поля искусства (институтов) с публичной сферой (группами), в этом плане можно отметить исследования К. Бальма, посвященные взаимодействию «приватного» (автономного) пространства художественных институций с публичной сферой (имеется ввиду различие между концептами «аудитория современного искусства» и «публика» – та ее часть, в жизненный мир которой ценности современного искусства не входят в качестве культурной нормы). Анализ Бальма построен на примерах атак фундаменталистов на театральные постановки. В своих исследованиях Бальм ориентируется на различные модели публичных сфер, предложенные Ш. Муфф (агонистическая версия), Дж. Батлер (пространства уязвимости) и Ю. Хабермасом (рациональная модель). Социальная обстановка, обеспечивающая условия для конфликтов вокруг искусства, описана в работах С. Теппера, С. Дубина, Н. Буррио, К. Бишоп, П. Димаджио, У. Пауэлла. Чаще всего исследовательское внимание уделяется религиозным фундаменталистам и праворадикальным группировкам. Этим вопросам посвящены исследования Р. С. Эпплби, М. Юргенсмайера, Д. А. Головушкина, Дж. Дэвисона.

Дискурс оскорбленности сказывается не только на состоянии сознания и чувств, но и на сфере практического действия, ориентированного на разные формы насилия. Ряд исследователей видит в ресентименте психологическую установку патологичной протестной деятельности. Насилие как форма ресентиментного взаимодействия на примерах деятельности террористических и фундаменталистских организаций рассматривается С. Жижекком в его работе «О насилии» (2006). В более широком плане символическое насилие в протестах против искусства анализируется М. Ямпольским, М. Рыклиным, У. Митчеллом.

Поскольку оскорбительным публика называет то содержание искусства, которое входит в институционализованные художественные конвенции, для исследования представляют интерес работы по институционализму и неинституционализму в искусстве. Описанию художественного поля в процессе

его автономизации посвящены работы французской школы социологии искусства XX века (П. Бурдьё, Н. Эйниш) и американскому институционализму (А. Данто, Дж. Дики, Г. Беккер). В институциональной теории мир искусства является обособленным и автономным институтом, где, как правило, доминирующий эстетический опыт вытесняет любой другой. Неоинституциональная теория (Дж. Мейер и Б. Роуэн, П. Димаджио, У. Пауэлл), возникшая в 1970-х гг., смещает основной акцент с изучения формальных структур на то, как институции функционируют в реальности. П. Димаджио и У. Пауэлл, изучая учреждения культуры, приходят к выводу о том, что институционализация искусства приводит к повторению и статике в деятельности художественных институций, когда, в конечном счете, начинают превалировать тенденции к сохранению статус-кво, а не новизна подходов.

Объект исследования: феномен конфликтов вокруг искусства, которое публика расценила как оскорбительное. В качестве участников конфликта рассматриваются художественные институции и публика.

Предмет исследования: антропологические и социокультурные параметры конфликтов, содержанием которых является дискурс оскорбления.

Целью исследования является культурфилософский анализ природы, условий и основных участников конфликта между оскорбленной искусством публикой и художественными институциями. Для достижения цели решаются следующие **задачи**:

1. Описать феномен публичных конфликтов вокруг искусства, формы его проявления, структуру и участников, а также влияние на устройство поля культуры;
2. Определить параметры современных конфликтов вокруг искусства, истоки оскорбленности искусством как модуса протеста;
3. Выяснить роль провокационного аспекта искусства в конфликтах и соотношение этического и эстетического в современном «мире искусства»;
4. Рассмотреть философско-антропологические концепции ресентимента как базового ядра доминирующего в современной культуре типа конфликта;

5. Раскрыть ресентимент как ценностную установку участников конфликта и применить исследования ресентимента в качестве модели анализа конкретных кейсов;

6. Выявить истоки конфликтов в устройстве публичной сферы современной культуры;

7. Исследовать роль коллективных аффектов и проявление символического насилия в конфликтах вокруг искусства;

Научная новизна заключается в разработке культуруфилософского подхода, так как модус оскорбительного ранее включался в этический и социально-психологический дискурсы.

1. На основе обзора истории протестов общества (государства и публики) против искусства, сделана выборка новых конфликтов, сформировавшихся в конце XX века и расширяющим сферу своего распространения и влияния в начале XXI века. Определение и описание нового типа конфликта осуществлены на основе набора типологических признаков: конфликты между группами и институциями; выражение протеста в социальных действиях; доминанта дискурса оскорбления; частотная криминализация конфликта; высокий уровень символического насилия.

2. Выявляется оскорбленность произведениями искусства как доминантный модус конфликта и мотивации к деструктивным действиям, направленным на произведение, его автора и художественные институции. Проведено разграничение состояния оскорбленности и состояния ресентимента.

3. Концепция ресентимента, имеющая в истории философии и социологии антропологическую трактовку, позволила анализировать состояние оскорбленности искусством более широко, как универсальный человеческий феномен, специфицируемый в конкретных социокультурных обстоятельствах. Новым является применение концепта «ресентимент» к области взаимодействия публики и институций современного искусства. Построена модель анализа конфликтов, протекающих по сценарию ресентимента и проведено исследование конкретных кейсов.

4. Трактовка источников конфликтов выходит за пределы анализа художественной коммуникации и просвещенческой парадигмы, в рамках которой сложились ассиметричные отношения публики и мира искусства. Современные конфликты между публикой и искусством рассматриваются как символическая репрезентация конфликтов социокультурно-антропологической этиологии, порождающей состояние ресентимента: травмы модернизационных процессов, проблемы культурной и национальной идентичности, постколониальный синдром.

5. Выявлена роль коллективных аффектов и насилия в конфликтах, протекающих по сценарию ресентимента. Показана амбивалентность символического насилия акторов конфликта.

6. Протест против современного искусства отнесен к культурным феноменам («культурным войнам»), с присущими им символическими репрезентациями. Доказан преобладающий символический характер конфликтов вокруг искусства: символичность деструктивной деятельности и стилистический характер противостояния как бунта против образа жизни Другого.

7. Доказано, что природа конфликтов вокруг искусства имеет истоки в устройстве публичного пространства и в том, какое место в этом пространстве занимает художественное поле. Роль художественных институций в конфликтах трактована в контексте трансформации границ между автономным полем искусства и другими полями культуры. Выявлены контуры новых стратегий художественных институций по отношению к публике в условиях этического поворота. Раскрыта роль институциональной критики (классического институционализма и неоинституционализма) в процессе изменений способов взаимодействия публики с современным искусством.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в данном исследовании разрабатываются философско-антропологический и философско-культурологический подходы к анализу публичных конфликтов вокруг искусства с учетом специфики художественной сферы. Системно исследован феномен коллективной оскорбленности искусством как специфический и новый источник публичного конфликта.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что материалы и результаты исследования являются значимыми для продуктивного решения проблемы современных конфликтов между публикой и художественными институциями. Они могут быть использованы в практике работы художественных институций и учреждений культуры для регулирования конфликтов, при разработке специальных курсов по конфликтологии в художественной среде, этике в сфере искусства, арт-менеджмента и права.

Методология и методы исследования. Теоретико-методологической основой данного исследования являются: культурфилософский анализ состояния коллективной оскорбленности; культурно-социологический анализ истоков, структуры и процесса протекания публичных конфликтов вокруг искусства. Ресентимент как ценностная установка, ядром которой является дискурс оскорбления, была осмыслена в концепциях Ф. Ницше и М. Шелера (генеалогический метод применен Ницше и феноменологический – Шелером) и взята в качестве модели анализа всех составляющих конфликта: его источников, содержания, структуры, процесса разворачивания, характеристик участников.

Для выявления социокультурных оснований столкновений между художественными институциями и публикой исходными стали теории, изучающие локализацию конфликтов в публичной сфере, в частности, концепции агонистического публичного пространства, предложенного Ш. Муфф и аффективного художественного пространства К. Бальма.

Для определения участников конфликта со стороны публики, исследование опирается на работы, посвященные общественным группам и организациям, осуществляющим символическое насилие над предметами искусства, художниками и художественными институциями в публичной сфере, таких авторов, как Р. С. Эпплби, Э. Фромм, М. Юргенсмайер, М. Ямпольский, М. Рыклин. Роль другого участника конфликта – художественных институций, – анализировалась сквозь призму институционального подхода, представленного социологией культуры П. Бурдьё и его последователей, а также в рамках институционализма – направления философии искусства в лице его классических представителей:

Дж. Дики, А. Данто, и неoinституционалистов П. Димаджио, У. Пауэла, П. и К. Бюргеров.

Для фиксации феномена протестов против современного искусства и вычленения среди множества событий специфического типа конфликта, в центре которого находится дискурс оскорбления, автор сосредоточился на широком спектре документации: политические документы, публикации в СМИ, аудиовизуальные свидетельства, материалы судебных процессов. На основе метода Пола Димаджио и других социологов искусства, исследование опирается на комплексные поисковые алгоритмы, которые используют слова «искусство» и «медиа» (художник, скульптура, фильм и музыка), а также «протест» (конфликт, негодование, петиция, цензура)¹ и «оскорбление», чтобы выбрать кейсы, которые относятся к конфликтным ситуациям, связанным с искусством, которое было воспринято публикой как оскорбительное. В качестве эмпирических источников исследования использованы архивы конфликтов вокруг искусства, а также общественный дискурс вокруг провокационного искусства в медиа и социальных сетях. Кейсы определялись в соответствии с дефиницией публичных конфликтов вокруг искусства, предложенной Димаджио: под конфликтом понимается группа мероприятий/событий, которые начинаются с презентации (или обещанной презентации) некоего художественного произведения, на которое кто-либо оскорбляется; далее в ходе конфликта публика совершает ряд действий протестного характера: порча произведения, изъятие работы из публичного доступа, другие коллективные действия (петиции, организованные протесты, бойкоты, судебные процессы и общественные слушания).

Так как в исследовании делается обобщение относительно конфликтов в сфере художественной культуры как таковой, материал брался из разных видов искусства (конфликты вокруг кинофильмов, драматических, музыкальных и танцевальных спектаклей, экспозиций изобразительного искусства, фотовыставок, перформативных акций) и проходящих на различных площадках (внутри

¹ Tepper, S.J. Not Here, Not Now, Not That!: Protest over Art and Culture in America / University of Chicago Press, 2011, P. 290.

художественных институций, в публичном пространстве города, в социальных медиа).

Хронологическая рамка исследуемых публичных конфликтов ограничена периодом, начиная с 1980-х годов и заканчивая нашими днями, так как именно в этот период начинают возникать конфликты, сопровождаемые коллективными деструктивными действиями оскорбленной публики.

Концептуальная позиция данного исследования противостоит попыткам объяснить источник конфликта искусства с оскорбленной публикой только из истории и логики художественной коммуникации. Элементы моральной провокации, безусловно, содержатся и в самом искусстве. Однако, необходимо учитывать, что самоквалификация исторического авангарда как антиэстетики или антиискусства является первичной и более важной, чем задача сдвига этических норм. Поведение публики, резко негативно реагирующей на подобные художественные акции, было не просто ожидаемым эффектом, а доказательством правильности выбранной эстетической и социальной стратегии шока, скандала, провокации. Сегодня стратегия моральной провокации теряет свое единственное и доминирующее положение в современных художественных практиках, так как мир искусства предлагает новые стратегии и способы воздействия, ориентирующиеся на сотрудничество, диалог, коллаборации и другие способы совместной деятельности художественных институций и сообществ. Но при этом отмечается парадокс: напряжение между публикой и современным искусством не снижается, а растет. Кроме того, значительный массив событий в современной культуре, связанный с обвинениями искусства в том, что оно оскорбительно, может не иметь источника в авангардной или любой другой авторской эстетической стратегии, а отсылать к внехудожественным факторам.

Обвинения в нанесении искусством вреда общественным нравам не являются новыми, однако ранее дискурс оскорбленности был довольно неопределенным, безадресным, а проверкой на опасность произведений искусства с точки зрения общего блага занималась государственная и церковная цензура. Мы считаем, что *источник конфликтов заключается в новом способе репрезентации участников*

(групповая самоорганизация публики сталкивается с трансформирующимися внутри полей культуры институциями мира искусства). Происходит постоянное перераспределение власти между ними за публичную сферу. Следовательно, можно выдвинуть гипотезу о том, что тенденция к самоорганизации публики, к групповым формам протеста, переход от высказывания своего мнения (пусть даже в очень агрессивной форме) к прямым действиям (физической расправе, подаче исков, организации пикетов, и пр.) является симптомом трансформации публики из пассивного и неоформленного объекта просвещения в активного и влиятельного субъекта художественного процесса. Возросшая самостоятельность публики свидетельствует, с одной стороны, о недоверии государственным институтам, отвечающим за регулирование художественного процесса, а с другой стороны, о том, что публика больше не доверяет и представителям мира искусства, так как они утратили свой символический капитал в качестве культурных лидеров. Кроме того, дискурс оскорбленности сильно изменился в сторону детализации и конкретизации зон опасности и поводов оскорбиться разным группам населения. Это заметно на примере роста все новых и новых правовых актов, посредством которых все большее количество художественных мероприятий могут быть подвержены обвинительному дискурсу.

Таким образом, мы выходим за рамки дискурса об источнике оскорбления, как находящемся только внутри художественной сферы и полагаем, что *источник оскорбительного дискурса находится и в реципиенте*. Отграничив семантически сложный и широкий концепт «состояние оскорбленности» от более частного концепта «состояния ресентимента», мы сосредотачиваемся на роли последнего. Наш выбор подхода к конфликтам, в основе которого лежат теории ресентимента, мотивирован тем, что состояние ресентимента, во-первых, представляется нам наиболее типичным (частотным) именно в современных конфликтах, во-вторых, наиболее опасным для публичного пространства, в-третьих, наиболее разработанным в философском плане. Одним из маркеров ресентимента является легитимация негативных аффектов и насилия в ответ на «оскорбление искусством». Мы считаем, что постановка в центр исследования концепций

ресентимента поможет выявить амбивалентную природу публичных конфликтов вокруг искусства, а также раскрыть явление оскорбления искусством не только на уровне измерения сознания, но и в социокультурной реальности. Наша *гипотеза* состоит в том, что ресентимент является ядром конфликта в современной ситуации, объясняет все его структурные и процессуальные характеристики, от истока до последствий для социума, выявляет истинное содержание конфликта, которое оказывается скрытым или искаженным.

Положения, выносимые на защиту:

1. Введен концепт «публичный конфликт вокруг искусства», трактуемый как новый тип конфликтных ситуаций в истории протестов против искусства с точки зрения опасности для общественного блага. Современный тип конфликта представляет собой взаимодействие коллективных участников: групп публики и художественных институций, логику развертывания посредством социальных действий и событий. В ходе протеста участники совершают аффективные действия, как символического, так и прямого физического (агрессия и вандализм) или юридического характера. Аффективная реакция публики и наличие символического насилия противоречат этическим и эстетическим конвенциям мира искусства, что свидетельствует о противоположности ценностных установок публики и художественного сообщества.

2. Искусство как одна из сфер культуры, имеет амбивалентную природу: эффективный способ достижения социального согласия, сотрудничества и солидарности, и не менее эффективный способ проведения демаркации, установления новых различий или обнажения старых. Феномен протестов против художественных проектов является симптомом отсутствия консенсуса в культуре относительно миссии искусства и гетерогенности социальных ожиданий от функционирования художественной сферы. Эстетические и моральные провокации критически оцениваются адептами классического и нового морализма, а сторонники автономизации художественного высказывания видят в провокации продуктивный источник культурного развития.

3. В конфликтах вокруг искусства доминирует дискурс оскорбления, который связан с чувствами, что представляет сложность для рациональной квалификации источника конфликта и, соответственно, его конструктивного разрешения. Дискурс оскорбления трактуется как платформа для конфликтов между культурными и социальными группами, как сквозной мотиватор всех звеньев конфликта, от его начала и до финала. Часто инициатором конфликта является определенный сегмент публики, но истоки обнаруживаются в позициях и ценностных установках всех участников противостояния.

4. Состояние оскорбленности в данной работе исследуется в рамках теорий ресентимента, так как ресентимент включает в себя антропологическую и социокультурную концептуализацию. В философско-антропологическом ракурсе ресентимент трактуется как реакция длительного действия, как ценностная установка, конструирующая мир из первичного негативного посыла (образа врага), сопровождающаяся неосознанной дискредитацией позитивных ценностей. Происходит вытеснение истинной причины страдания, и это вытеснение происходит тем в большей степени, чем глубже она скрыта.

5. Конфликты вокруг искусства также необходимо исследовать в культурно-социологическом плане. Трансформации публичной сферы трактуется как источник и почва разворачивания конфликта. Концепция агонистического публичного пространства представляет публичную сферу как априорную сферу конфликта. Одним из факторов активизации публичных конфликтов стало изменение состава той стороны конфликта, которую мы называем «публикой». Теорией искусства модерна признается ведущая роль мира искусства в воспитании своей аудитории и ее постепенное преобразование силами художественных институций. На современной стадии развития общества модерна произошло размывание границ между аудиторией современного искусства и публикой (в широком смысле слова). Конфликты вышли за границы художественной коммуникации в публичное пространство, пронизанное силами влияния политики, экономики, межкультурных (этнических, конфессиональных) отношений. Территория искусства стала площадкой конфликтов по ресентиментному сценарию, с символическими

репрезентациями глубоко скрытых и иллюзорно-перевернутых социальных проблем.

6. Опираясь на модель механизма ресентимента как социального действия, разработанную Ч. Паком (последовательность фаз развертывания конфликта в публичном пространстве) доказано, что групповой ресентимент имеет закономерные истоки своего генезиса и актуализации. Возникают группы, которые занимаются протестной деятельностью по отношению к современному искусству на постоянной основе (например, религиозные фундаменталисты). Истинная причина возмущения находится в том, что символизируют произведение искусства, его автор, и, самое главное, институция мира искусства, которая их представляет. Конфликт в современной культуре обретает форму стилистического несогласия, именно поэтому искусство становится наиболее уязвимым местом коллективного ресентимента.

7. Рассмотрены коллективные аффекты гнева и мести. Аффективные реакции являются препятствиями рационального разрешения конфликта. Аффект – форма вытеснения мстительных импульсов на том, что символизирует объект мести. Символичность и ритуальность деструктивной деятельности указывает на то обстоятельство, что в восприятии событий искусства доминируют критерии, игнорирующие его художественную специфику. Перформативное и символическое насилие является способом репрезентации публичного образа социальных групп.

8. Выявлены функции конфликтов и их последствия для социокультурной сферы. Конфликты вокруг искусства, будучи продуктом определенных социокультурных процессов, создают новую культурную реальность. Происходит критическая оценка соотношения публичного и частного в сфере культуры и перераспределение власти, утверждаются новые инстанции цензуры. У социальных групп появляется возможность привлечь большое количество единомышленников, придать вес своей идеологии и, как следствие, быть признанным и легитимным участником политической и культурной жизни.

9. Охарактеризована роль художественных институций в конфликтах вокруг искусства. Конфликты репрезентируют очередной виток борьбы за переопределение

границ в поле культуры. Классический институционализм вписывает публику в мир искусства, тем самым определяя роль институций как ведущую в коммуникации и контролирующую весь процесс; он базируется на положении об автономном поле искусства и господстве эстетических критериев над этическими. Новый институционализм озабочен переформатированием стратегией художественных институций на взаимодействие с публикой за пределами традиционных аудиторий и пересмотр границ автономии.

Степень достоверности результатов исследований определяется обоснованностью теоретических положений, применением философских концепций и данных эмпирических исследований, включая количественные исследования (статистика); системным характером исследования феномена коллективной оскорбленности искусством; высоким уровнем знакомства с мировым опытом анализа конфликтов вокруг искусства благодаря большому количеству переведенной с иностранных языков литературы.

Апробация результатов исследования. Обсуждение промежуточных итоговых результатов исследования состоялось на следующих конференциях: «Philosophical Engagements with Trauma» (Философское взаимодействие с травмой), Эшвилл, США, 2019); «Human Rights. Feminist- and Gender-Philosophical Perspectives» (Права человека. Феминистские и гендерно-философские взгляды, Вена, Австрия, 2018); «Человек в мире культуры: проблемы науки и образования», Международная конференция XIV Колосницынские чтения (Екатеринбург, 2019); Международная научная конференция «Полилингвизм и поликультурность в эпоху постграмотности» (Екатеринбург, 2019); Международная научная конференция «Вопросы экспертизы в области культуры, искусства, дизайна» (Екатеринбург, 2019); Международная научная конференция «Внутри и за пределами искусства: генеалогия, партнеры, практики и контенты (Четвертые Еремеевские чтения)», Екатеринбург, 2019); Международный научный форум «Ломосносов-2018» (Москва, 2018); Международный форум «Культура и экология – основы устойчивого развития России. Человеческий капитал как ключевой ресурс зеленой экономики» (Екатеринбург, 2018); VI международная конференция «Музыка –

Философия – Культура», (Москва, 2018); Третья Международная научно-теоретическая конференция «Коммуникационные тренды в эпоху постграмотности» (Екатеринбург, 2018); Всероссийский Форум Межнациональной молодежной программы «ГражданИнициатива. Нация» (Иннополис, 2018); IX Международная научно-практическая конференция «Межкультурные коммуникации и миротворчество» (Тюмень, 2018).

Глава 1. Явление оскорбленности искусством как новый доминирующий тип публичного конфликта

1.1 Формирование публичных конфликтов вокруг искусства как тенденция эволюции культуры

Страх перед искусством и любовь к искусству в сознании людей всегда шли бок о бок. Стремление не просто запретить или подвергнуть искусство цензуре, а физически испортить или вовсе уничтожить говорит о тенденции, характерной не только для художников, но и для зрителей: вкладывать много эмоциональных средств в объект. Любое деструктивное действие по отношению к работе, вызванное желанием убрать ее из публичного доступа, признает ее власть над сознанием людей, способность оскорбить или принести моральный вред.

Для определения конфликта художественных институций с публикой используют несколько терминов. В медиа часто фигурирует термин «культурная война», также в академической литературе встречается «художественный конфликт» или «культурный конфликт»². В данной работе будет использоваться концепт «публичный конфликт вокруг искусства». Публичный конфликт вокруг искусства – это группа событий, которые начинаются с презентации (или обещанной презентации) некоего художественного произведения, на которое кто-либо оскорбляется³. Далее в ходе конфликта участники совершают действия: публика по отношению к художественному произведению, а государственное должностное лицо или представитель художественной институции производят действия под влиянием публики. Мы определяем слово «действия» в широком смысле, включая протесты со стороны «коллективных акторов» (гражданских ассоциаций, групп движений, церквей, государственных учреждений, предприятий

²Tepper, S.J. Not Here, Not Now, Not That!: Protest over Art and Culture in America. P. 25.

³Ibid. P. 293.

или некоммерческих организаций) или их представителей. Действия включают в себя акты вандализма, демонстрации, бойкоты, петиции, публичные выступления, массовые собрания, рейды полиции, судебные процессы, свидетельские показания и законодательные акты.

На основании обзора конфликтов вокруг искусства исследователи выделяют ряд частотных тем, приводящих к конфликту с публикой: религия и секс, политика и раса, дети и обнаженность⁴. Конфликты публики с искусством, отражающим тревожные религиозные темы, встречаются чаще всего и получают наиболее масштабное освещение в прессе⁵. В ряде стран законы о богохульстве могут криминализировать оскорбительные или непристойные высказывания о различных религиозных конфессиях (как правило, речь идет о христианстве и исламе), даже если они являются художественными высказываниями. Считается, что подобное оскорбление «имеет тенденцию приводить к нарушению мира»⁶. Также опасными темами в искусстве считаются те, которые могут спровоцировать насилие и вражду. Под этим, как правило, понимаются выражения националистического и фашистского характера, язык вражды по отношению к различным группам. Во многих странах существует законодательство в сфере противодействия языку вражды, которое в том числе распространяется на искусство⁷.

Искусство часто бросает вызов ценностям и убеждениям, может шокировать, тревожить, пугать, оскорблять и соответственно вызывать протестную реакцию со стороны публики. Начиная с конца XX века публичные конфликты вокруг искусства становятся частыми, и в данном контексте следует упомянуть скандал вокруг работы Андреса Серрано «Piss Christ» (Христос в моче), которая неоднократно вызывала протесты со стороны христианских активистов как в США, так и в Европе, начиная с 1989 года. В 1990 выставка гомоэротических фотографий

⁴ Tepper, S.J. Not Here, Not Now, Not That!: Protest over Art and Culture in America. P. 8.

⁵ DiMaggio, P. The Role of Religion in Public Conflicts over the Arts in the Philadelphia Area, 1965-1997. P. 17.

⁶ Hashemi, K. Religious Legal Traditions, International Human Rights Law and Muslim States / Brill Academic Publishers, 2008. P. 45.

⁷ Chastagner, C. Hate Music / Transatlantica, 2012. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/6075> (дата обращения: 06.06.2020).

Роберта Мэпплторпа «The Perfect Moment» в США привела к массовым протестам традиционалистов. Ещё одним резонансным примером являются атаки исламистов на художников на редакции газет в Дании, Швеции и Франции с 2005 до 2015, где были опубликованы карикатуры на пророка Мухаммеда⁸, а также сжигание книг Салмана Рушди мусульманами после публикации его «Сатанинских стихов» в 1980-х. С протестами против искусства сегодня выступают не только религиозные фундаменталисты и традиционалисты. Например, протесты против выставки «Exhibit B» Бретта Бейли (2014)⁹ в Лондоне и картины «Закрытый гроб» Даны Шуц (2017) в Бруклинском музее были инициированы антирасистскими активистами.

Конфликты вокруг искусства выявляют определенный набор социальных страхов, и протесты против искусства могут быть оценены как незамедлительный и спонтанный ответ на определенные культурные процессы. В результате публичных конфликтов вокруг искусства утверждаются в своих ролях новые инстанции цензуры, необязательно юридического формата, но, что важно для нашей темы, – общественного. К примеру, в России первой громкой организованной кампанией против искусства были протесты православных активистов в 1997 году против канала НТВ, который показывал фильм «Последнее искушение Христа» Мартина Скорсезе. Затем в 2003 году выставка «Осторожно, Религия!» была разрушена группой церковных служителей из-за использования художниками религиозной символики. Активисты не были наказаны за вандализм, в то время как организаторы выставки предстали перед судом в соответствии с антиэкстремистской статьей 282 Уголовного кодекса РФ. За этим последовал ряд других художественных событий, которые были названы оскорбительными, были встречены различными формами протестов со стороны общественных организаций и призывами привлечь к ответственности организаторов мероприятия (кураторов, директоров, главных режиссеров): «Запретное искусство» (2006), выставка «Духовная брань» (2012),

⁸ Oboler, A. After the Charlie Hebdo Attack: The Line between Freedom of Expression and Hate Speech, 2015. URL: <https://ohpi.org.au/line-between-freedom-of-expression-and-hate-speech/> (дата обращения: 06.06.2020).

⁹ Экспозиция выставки состояла из клеток, в которых находились темнокожие актеры. Целью выставки была критика практики человеческих зоопарков XIX века. См.: EXHIBIT B - Third World Bunfight. URL: thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/ (дата обращения: 09.06.2020).

панк-молебен Pussy Riot (2012), опера «Тангейзер» (2015), выставка «Скульптуры, которых мы не видим» (2015), фильм «Матильда» (2017), выставка фотографа Джока Стерджеса (2016, 2017), и т.д. В результате в 2013 году к антиэкстремистской статье, по которой могли обвиняться организаторы оскорбительных художественных мероприятий, добавилась статья УК РФ об оскорблении чувств верующих¹⁰.

Предварительный обзор большого массива конфликтов вокруг искусства позволяет зафиксировать несколько тенденций. Во-первых, расширяется и постоянно увеличивается круг тем, мотивов, предметов, квалифицируемых публикой как оскорбительные. Во-вторых, проявление протеста становится все более агрессивным, сопровождающимся насилием в самых разных формах. В-третьих, неожиданным для экспертов и наблюдателей стал тот факт, что многие, довольно радикальные с точки зрения морали, вещи, еще совсем недавно либо воспринимались нейтрально, либо положительно принимались публикой¹¹. Кроме того, в рамках критики различных социальных проблем, возмущение сегодня могут вызвать даже работы, признанные классическими¹².

¹⁰ УК РФ Статья 148. Нарушение права на свободу совести и вероисповеданий (в ред. Федерального закона от 29.06.2013 N 136-ФЗ). URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10699/3f061fb01a04145dc7e07fe39a97509bd2da705f/ (дата обращения: 07.06.2020).

¹¹ В 2017 году картина Бальтюса «Мечтающая Тереза» вызвала скандал на ретроспективе художника в музее Метрополитен. Посетители требовали убрать картину из экспозиции так как изображение сексуализирует несовершеннолетнюю девочку. Музей отказался выполнить требование протестующих. См.: Bellafante, G. We Need to Talk About Balthus / New York Times, 2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/12/08/nyregion/we-need-to-talk-about-balthus.html> (дата обращения: 07.06.2020).

¹² Так, работы прерафаэлитов, в свое время вызывающие шок, в том числе и моральный, своим реализмом, довольно быстро завоевали статус классических. В 2018 году удаление картины Джона Уильяма Уотерхауса 1896 года «Гилас и нимфы» со стен Манчестерской художественной галереи было мотивировано критикой объективизации женской обнаженной натуры в рамках проекта британской афро-карибской художницы Сони Бойс. Данным жестом галерея пыталась резонировать с популярным женским движением «#MeToo», однако решение снять картину было встречено критикой как со стороны публики, обвинявшей галерею в цензуре, так и со стороны арт-критиков, заявлявших, что трактовка картины через призму сексизма викторианской эпохи умаляет сложность и неоднозначность картины. См.: Presenting the female body: Challenging a Victorian fantasy / Manchester Art Gallery, 2018. URL: <https://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/> (дата обращения: 07.06.2020).

На протяжении долгого времени складывалось впечатление о постоянно преодолеваемых искусством границах между привычным в плане дозволенности общественным мнением, и резко его нарушающим. В художественной среде утвердилась уверенность, что большинство запретов эстетически преодолены, барьеры сняты, свободе выражения практически ничего не препятствует. Эстетическая провокация, которая была чрезвычайно значимым генератором художественных новаций еще с середины XIX века (скандалы вокруг Ш. Бодлера) и в течение всего XX века, неоднократно активизируясь (в первой волне авангарда и на рубеже 1950-х – 1960-х годов, во времена контркультурной революции), ослабила свое влияние на динамику художественного развития в эпоху постмодерна. Казалось, провокация прочно и вполне легитимно входит в конвенции мира искусства, так как она направлена на возбуждение и эмоциональную дестабилизацию с целью последующего открытия нового жизненного мира. Отмечено, что аудитория художественных институций быстро привыкает к провокациям искусства, а неожиданное и шокирующее ее завораживает и привлекает. Тем неожиданнее стало нарастание негативной реакции у публики, внезапно обнаружившей вкус к консерватизму и актуализирующей отрицательные коннотации дискурса провокативности. Конфликты с искусством – один из аспектов консервативной волны во всем мире. Иначе говоря, мы имеем дело с парадоксом художественного развития: в то время, когда радикальным искусством и эстетической провокацией как эффективным приемом был пройден большой путь, в финале которого произошло принятие провокации, что естественно должно было снизить градус и объем оскорбительных реакций, мы наблюдаем взрыв публичного негодования.

Каким образом можно разрешить этот парадокс? Можно предположить, что одним из факторов активизации публичных конфликтов стало изменение состава той стороны конфликта, которую мы называем «публикой». В художественно-коммуникативной системе, сложившейся в обществе модерна, публика дифференцирована: одна часть состоит из просвещенных реципиентов, другая – потребители массовой культуры. Долгое время они существуют в культуре в своих

сегментах, потребляя искусство по разным правилам. Конечно, между ними возможны столкновения, но они не перерастают в конфликты, трансформирующие в результате всю инфраструктуру художественного поля. Постмодерн, как известно, выдвинул программу «пересечения границ», имея целью создать бесконфликтную культурную среду, предельно толерантную к любому формату искусства, и радикального, и вполне консервативного. Сейчас мы наблюдаем кризис обеих программ: и модернистского разделения на элитарную и массовую культуры, и постмодернистскую, «засыпающую рвы между ними».

История искусства констатирует факт зыбкости границ между знатоками и профанами, начинающими и продвинутыми потребителями искусства, но в целом теорией искусства модерна признается ведущая роль мира искусства в воспитании своей аудитории и ее постепенного преобразования. В этом плане в моральной вселенной аудитории художественных институций элитарной культуры формальное постоянство шока подавляет аффективную реакцию. Проблемы возникают тогда, когда то, что входило в институциональные конвенции этого сегмента поля, выходит за пределы коммуникации со своей аудиторией, и оно вызывает различного рода неадекватные, с точки зрения автономного поля и элитарной аудитории, реакции. Эта реакция имеет не просто негативную окраску, что само по себе нормально, так как продвинутая аудитория часто выражает критику художественных произведений, пользуясь специальными критериями, а принимает агрессивно-аффективные формы, и это ее важнейшее отличие. Сама аффективная реакция публики в ответ на провокацию противоречит этическим и эстетическим конвенциям мира искусства, по которым провокационное искусство считается платформой для дискурсов о проблемах современности, следовательно, имеет позитивные общественные функции.

Анализ кейсов публичных конфликтов вокруг искусства показывает, что большинство из них объединяет то, что мотивацией к протестной деятельности стало оскорбление. В данном контексте интересно выявить природу коллективного оскорбления искусством и то, почему именно в последнее время это явление переросло в публичные конфликты. В поисках причин возникновения коллективной

оскорбленности искусством следует обратиться к психологическому феномену ресентимента. Мы предполагаем, что произведения искусства редко оскорбляют или вызывают моральную панику сами по себе, возмущает то, что они символизируют.¹³ В пользу этого предположения можно привести как аргумент наблюдение над исходными моментами протеста: люди часто реагируют не на само произведение или художественное мероприятие, а на его интерпретацию, с которой они сталкиваются до своего прямого контакта с арт-объектом, и которая становится «суррогатом, заменой»¹⁴ вытесненного произведения. В свою очередь, риторика оскорбленной публики, сформулированная лидерами мнений, создает прецедент и соответствующий стереотипный образ того, на что публика оскорбляется. Иногда риторика оскорбленной публики становится правовой нормой, например, закон о защите чувств верующих в РФ¹⁵.

Таким образом, необходимо разобраться с феноменом оскорбления, принимая в расчет его сложную природу: оскорбление как дискурс лидеров общественного мнения и разных социальных групп; оскорбление как дискурс публики, альтернативной традиционной аудитории мира искусства; оскорбление как стратегия художественных институций.

1.2 Оскорбление искусством как модус публичного конфликта вокруг искусства

Итак, публичный конфликт вокруг искусства рассматривается в рамках дискурса оскорбленности. Изучение дискурса оскорбленности связано с целым рядом трудностей. Первое – эмоциональная природа оскорбления. Оскорбить –

¹³ Mitchell, W. What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images / University of Chicago Press, 2005. – 408 p.

¹⁴ Рыклин, М. Свастика, крест, звезда. Произведение искусства в эпоху управляемой демократии, 2006. С. 98.

¹⁵ УК РФ Статья 148. Нарушение права на свободу совести и вероисповеданий (в ред. Федерального закона от 29.06.2013 N 136-ФЗ). URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10699/3f061fb01a04145dc7e07fe39a97509bd2da705f/ (дата обращения: 07.06.2020).

значит нанести тяжелую обиду, унижить, поругать, запятнать. Но правовое определение оскорбления — «умаление чести и достоинства лица, выраженное в неприличной форме», а также «содержащееся в публичном выступлении, публично демонстрирующемся произведении или средствах массовой информации»¹⁶, — отсылает не прямо к чувству, так как честь и достоинство могут иметь объективно зафиксированные признаки. А на практике под дефиницию «оскорбления» попадают не только ущемленные честь и достоинство, но и различные чувства, среди которых можно выделить шесть категорий: (1) «оскорбление чувств»; (2) «отвращение и ревульсия»; (3) «шокирование моральных, религиозных или патриотических чувств»; (4) «стыд, смущение и беспокойство»; (5) «раздражение, скука и разочарование»; и (6) «страх, обида, унижение, гнев»¹⁷. Такое разнообразие проявлений оскорбления вызывает полемику как в правоприменительной практике, так и в публичном дискурсе: существуют ли способы фиксации чувств и какие чувства следует защищать, а какие нет? Иначе говоря, чувства — не только сложный и новый предмет для правовых решений, но также они представляют проблему для верификации, что сильно затрудняет любые общественные дебаты. Оскорбленные чувства сложно поддаются идентификации и обращение к ним при судебных разбирательствах, возникающих в результате публичных конфликтов вокруг искусства, часто вызывают подозрения в фальсификации. Именно поэтому считается, что правовой статус при оскорблении в первую очередь должны иметь честь и достоинство, а не чувства. И. Микиртумов предлагает следующим образом решать проблему: при правовой защите оскорбленных чувств, вызванных искусством, необходимо либо выработать социально приемлемый механизм разграничения чувств, подлежащих защите, либо вообще отказаться от защиты чувств и поставить в приоритет свободу выражения мнений¹⁸.

Вторая трудность состоит в том, что оскорбление долгое время понималось как

¹⁶ КоАП РФ Статья 5.61. Оскорбление / КонсультантПлюс. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_34661/d40cbd099d17057d9697b15ee8368e49953416ae/ (дата обращения: 02.04.2020).

¹⁷ Feinberg, J. *Offense to Others*. Vol. 4. New York: Oxford University Press, 1985. 10-13 pp.

¹⁸ Микиртумов, И. Б. Риторика оскорблённых чувств // РАЦИО.ru. Том 17, № 2, 2016. С. 90.

нечто очень личное, но протестная деятельность показывает, что оскорбление может становиться чем-то значимым для целой группы. Согласно исследователю публичной цензуры искусства Стивену Дубину, оскорбление имеет коллективную дефиницию, он описывал это как «социальное конструирование допустимости» (social construct of acceptability)¹⁹. Его основной аргумент заключается в том, что «оскорбление» формируется коллективными усилиями, и не является продуктом индивидуальных вкусов и предпочтений. Данную социальную природу оскорбления Дубин отмечает в контексте критики современных гуманитарных исследований в области оскорбительного искусства, упускающих из виду такие факторы, как политический климат, уровень терпимости в обществе и социальное конструирования допустимости (общественные моральные конвенции), а также социологов, исследующих ту же проблему, но при этом исключаящих эстетику и специфику предметов искусства из своей аргументации.

Дубин, таким образом, не отрицает историю связи оскорбления с социальным статусом, так как и ранее конфликты были связаны с оскорблением чести и достоинства, являющимися социальными категориями. В дальнейшем мы рассмотрим возникновение групповых форм оскорбления в публичной сфере как образований ресентиментного характера, а также разновидности организации идентичности в деятельности различных общественных объединений, в том числе радикалистского толка.

Третья трудность связана с квалификацией тех или иных предметов или действий как, несомненно, оскорбительных. На первый взгляд, вид некоторых предметов бывает оскорбительным сам по себе, без какой-либо дополнительной репрезентации для обращения на себя внимания, например, У. Митчелл в своей работе, посвященной оскорбительным изображениям «What Do Pictures Want?» (Чего хотят изображения, 2006) причисляет к подобным предметам экскременты, мусор, гениталии, в общем, все, что мы инстинктивно воспринимаем как

¹⁹ Dubin, S. Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions // The Journal of Arts Management, Law, and Society, 23:3, 1993. P. 258.

отвратительное²⁰. Попытки данной классификации ряда предметов и их репрезентации как отвратительных очень проблематичны.

Во-первых, сама связь отвращения с оскорблением и моральной оценкой является спорной несмотря на то, что чувство отвращения часто связывают с аморальными поступками, трансгрессией и нарушением моральных норм. Отвращение является хорошим индикатором вещей, которые могут навредить нам или косвенно привести к вреду. На уровне общественного сознания мы знаем, что аморальный поступок может «вызвать отвращение». В попытках наложить положения эволюционной биологии о физическом или патогенном отвращении на область морального ряд исследований в области когнитивной психологии обращались к теме взаимосвязи отвращения и моральной оценки, даже предлагая такой феномен как «моральное отвращение»²¹. Данным исследователям удалось обнаружить существование некоторой корреляции между чувством отвращения как индикатора опасности и моральной интуицией. Однако наличие существенной разницы между физическим и моральным отвращением не вызывает сомнений, как и разница между опасностью, представляющей непосредственную угрозу жизни, здоровью и имуществу (такие преступления как убийство, издевательства, грабеж и т. д.) и духовной опасностью, под которую попадает оскорбление. С современной антропологической точки зрения даже самые спонтанные, бессознательные реакции имеют источник не в «природе» человека, а в культуре. В разных культурах представления об отвратительном могут отличаться, несмотря на некоторые общие архитипичные реакции. А. Данто в своем эссе «Прекрасное и отвратительное» (2001) отмечает, что представления об отвратительном во многом закладываются в нас в процессе воспитания и социализации, то есть культурно обусловлены²². У Данто отвратительное – синоним безобразного, т. е. эстетический феномен. Таким

²⁰ Mitchell, W. J. T. What Do Pictures Want? P. 125.

²¹ Например: Chapman, H., Anderson, A. Things Rank and Gross in Nature: A Review and Synthesis of Moral Disgust // *Psychological Bulletin* 139 (2), 2013, P. 300-327; социально-интуитивистская модель Дж. Хайдта - Haidt, J. et al. Individual Differences in Sensitivity to Disgust: A Scale Sampling Seven Domains of Disgust Elicitors // *Personality and Individual Differences* 16, 1994, P. 701-713.

²² Danto, A. C. Beauty and the Beastly/ A.C. Danto // *Nation* 272, no. 16, 2001. 25–29 pp.

образом, термин может использоваться в разных ценностных сферах. Все это не говорит об отрицании возможности наличия аморального содержания в произведениях искусства, которые изображают нечто отвратительное, но ставит под вопрос то, может ли данная репрезентация нанести моральный вред воспринимающему субъекту.

Во-вторых, не стоит забывать, что для самого поля искусства безобразное и отвратительное являются эстетическими категориями, играющими важную роль в художественной коммуникации и работающие как средства художественного выражения. И шокирующий контент встречается в искусстве довольно часто, особенно это характерно для авангардного искусства²³. При этом, несмотря на частоту репрезентаций отвратительных и шокирующих предметов в искусстве, к оскорблению публики приводят далеко не все из них.

Поэтому сложно обнаружить единственный источник, вызывающий дискурс оскорбленности. Оскорбительные образы оскорбительны по-разному, какие-то произведения оскорбительны для воспринимающего, какие-то очерняют изображаемое (хотя и в последнем случае за изображаемого может оскорбиться публика, как это бывает в случаях с сакральными образами). Что-то оскорбительно потому, что оно принижает или очерняет нечто сакральное, другое потому, что превозносит низменное, опасное, нарушающее нормы общественной морали.

Трудности исследования дискурса оскорбления могут быть преодолены, если сосредоточить анализ не столько на содержании художественных произведений, сколько на контексте происходящего конфликта и на характеристике его сторон (участников).

Дискурс оскорбления — это, очевидно, не просто личная проблема отдельно взятого индивида, а семантическая платформа для конфликтов различных культур и социальных групп. Если человек или группа людей считает, что статус оскорбленного может значительно пострадать, пренебрежение должно быть

²³ Эстетическая позиция авангарда заключается «в активном и агрессивном воздействии на публику. Производить шок, скандал, эпатаж - без этого авангардное искусство невозможно.» См.: Руднев, В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. С. 12.

немедленно компенсировано. И если другие культурные конфликты имеют шансы быть разрешенными относительно мирно, урегулированы ценой уступок, то в случае с оскорбительными кейсами компромисс становится невозможным. Как было указано ранее, не все типы конфликтов в истории искусства имеют агрессивное выражение, сопровождаются насилием, обретают криминогенный характер. Но дискурс оскорбления с гораздо большей долей вероятности проявляет себя в самых нетерпимых формах по сравнению с другими квалификациями искусства как общественно опасного.

1.3 Провокация в искусстве: проблема соотношения морального и эстетического дискурсов

Итак, рассмотрим дискурс оскорбления сквозь призму его источников, или мотиваторов. В этом разделе мы исследуем источник, лежащий внутри художественной сферы, то есть оскорбление как стратегию мира искусства. В качестве обобщающего концепта мы остановимся на понятии «провокация».

Источник оскорбления, находящийся внутри художественной сферы, как правило, квалифицируется как «провокационное искусство». Такого рода художественная практика действительно имеет место, как сознательная установка коммуникации с адресатом она возникла в историческом авангарде 1910-1920-х годов, хотя предпосылки фиксируются и ранее, например, у Шарля Бодлера. Разнообразные приемы эпатажа, шока, провокации, оскорбления вкуса и морали среднестатистического потребителя искусства в буржуазном обществе были обоснованы эстетическими манифестами и программами, имели определенную цель, прежде всего, жизнестроительную. Важно учитывать разницу между провокационными приемами модернизма и авангарда: «Главное различие между модернизмом и авангардом заключается в том, что хотя оба направления стремятся создать нечто принципиально новое, но модернизм рождает это новое исключительно в сфере художественной формы (говоря в терминах семиотики), в

сфере художественного синтаксиса и семантики, не затрагивая сферу прагматики. Авангард затрагивает все три области, делая особенный упор на последней. Авангард невозможен без активного художественного антиповедения, без скандала, эпатажа». ²⁴

О целях и задачах провокативных стратегий написано много и подробно, так как именно провокация составляет, по мнению основной массы исследователей, самое главное в эстетической стратегии авангарда. Мы не будем воспроизводить весь набор аргументов, нам важно отметить, что «оскорбление» в авангардных художественных практиках начала XX века носит осмысленный и ответственный характер, так как именно такая эстетическая прагматика работы с сознанием и чувственностью адресата имеет сильную эффективность, вынуждая буржуа (обывателя, представителя образованного класса) не просто отказаться от прежнего отношения к жизни, пересмотреть его, а буквально сломать картину его жизненного мира, взорвать привычные связи, разрушить устойчивые представления. Для достижения этой цели авангард разрабатывает особую поэтику и, главное, язык. Именно языковые новации служат затруднению коммуникации с адресатом и порождают активное чувство отторжения. Новации языка строятся на нарушениях сложившихся конвенций, причем не менее важно, что эти конвенции имеют санкции не в политической или моральной сферах, а в области автономного поля, то есть в самом мире искусства. Самоквалификация авангарда как антиэстетики или антиискусства является первичной и более важной, чем нарушение этических норм. Это уже вторично, это следствие основной, антиэстетической установки. И в данном случае поведение публики, резко негативно реагирующей на подобные художественные акции, требующей запрета деятельности художников, становится не просто ожидаемым эффектом, а доказательством правильности выбранной стратегии.

Современное искусство в значительной части является продолжателем этой стратегии, но мы в дальнейшем покажем, что она во многом устарела и с точки

²⁴ См.: Руднев, В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. С. 12-14; 177-180.

зрения своей социальной эффективности, и с точки зрения художественно инновационной. Кроме того, значительный массив событий в современной культуре, связанный с обвинениями искусства в том, что оно оскорбительно, вообще не имеет источника в авторской эстетической стратегии. Например, случай с кинофильмом А. Учителя «Матильда», сделанного во вполне традиционной киноэстетике, свидетельствует о другом источнике «оскорбленной» реакции, так как автор не подвергает сомнению сложившиеся в киносреде конвенции, не нарушает каноны киноязыка, и в целом никакие эстетические нормы. Интервью режиссера, весь его прошлый опыт, история его кинофильмов совершенно далеки от авангардного посыла²⁵.

Провокация как метод используется в искусстве для эмоциональной дестабилизации воспринимающего с целью последующего катарсиса. Провокация в искусстве имеет широкое применение и не является исключительно авангардной практикой. Интенция для провокаций может быть разной, от задач психотерапии вплоть до усиления эффекта критики существующих социальных феноменов. Провокационное искусство, как правило, ассоциируется с различными современными направлениями искусства, например, трансгрессивным искусством или акционизмом, однако элементы моральных провокаций содержались в искусстве на протяжении всей истории. Концептуализацией провокационного искусства философы и практики искусства занимались, начиная с античности и до наших дней.

Цензура искусства на моральной основе имеет такую же долгую историю, как и философское осмысление этической стороны искусства, однако стоит отметить, что публичные протесты против морально-провокационного искусства являются относительно новым феноменом. Это во многом связано с тем, что моральная провокация как формообразующий и смысловой аспект произведения прочно утвердились именно в искусстве постмодерна, хотя элементы провокации встречаются и в искусстве предыдущих эпох. Например, искусство эпохи

²⁵ Ямпольский М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня // М. Новое издательство, 2018. С. 15-21.

Возрождения считалось крайне чувственным и провокационным и часто подвергалось цензуре или даже уничтожалось. Институт религии направлял все свои силы против сексуальной свободы ренессансного искусства²⁶. Даже если учесть, что многие произведения просто не сохранились до наших дней путем естественного физического износа, количество испорченных картин и статуй с обнаженной натурой непропорционально больше, чем каких-либо других изображений.

Одним из классических примеров провокаций в искусстве, столкнувшегося с цензурой, является творчество писателя Маркиза де Сада, который открыто описывал практики насилия и эротики, что было для его современников тотальной трансгрессией. Язык де Сада «называл своими именами все то, что до этого было неназываемо в силу своей непристойности»²⁷, он соединял разум и непристойность, понятия, которые до него были противоположны (герои де Сада четко артикулируют свои действия). В своей прозе де Сад позволяет героям любую трансгрессию закона без каких-либо последствий. Нет морали, но есть удовольствие, которое становится принципом существования. Моралисты искусства часто приводят творчество Маркиза де Сада как пример «этически нездорового»²⁸ искусства. Несмотря на то, что произведения де Сада стали классикой мировой художественной литературы, насилие, отраженное в них (например, в романе «120 дней Содома, или Школа разврата») не стало нормой.

Другим хрестоматийным примером является роман «Мадам Бовари» Гюстава Флобера, в котором читателю предлагается не прямое морализаторство по поводу поведения главной героини, но честная репрезентация или субъективный реализм, который позволяет зрителю делать самостоятельную оценку поведению героев. Полицию нравов возмутил роман, а издатель «La Revue de Paris» боялся его

²⁶ Сычев А.А. Провокация в истории искусства // Технологос. 2017. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/provokatsiya-v-istorii-iskusstva> (дата обращения: 11.04.2020).

²⁷ Каштанова, С. М. Трансгрессия как социально-философское понятие: дис. ... кандидата философских наук: 09.00.11. - Санкт-Петербург, 2016. С. 107. URL: <https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/J77qWd42NC.pdf> (дата обращения: 29.05.2019).

²⁸ Macneill, P. Ethics and the Arts. Springer, 2014. P. 169.

публиковать, так как жалобы поступали еще в процессе подготовки романа к публикации. Публикации работы так же препятствовал закон, который был принят 17 мая 1819 года и вводил санкции «за любые оскорбления общественной и религиозной морали и добрых нравов»²⁹. Обвинителем был Эрнест Пинар, который делал упор на развенчивание когнитивного аморализма, утверждая, что репрезентация аморальных поступков в искусстве не имеет положительных когнитивных функций, а лишь приносит моральный вред.

Подобному взгляду на моральные провокации искусства вторила и позиция философа Д. Юма в работе «О норме вкуса» (1757), указывающая на то, что порочное поведение должно быть маркировано соответствующим героем, который должен вызывать отвращение. Как следствие, в Новое время авторы ограждали себя от моральной критики тем, что подкрепляли произведения морализаторскими комментариями, поэтому де Сад и Флобер являются скорее исключением из правил. В XVIII веке А. Ф. Прево в романе «Манон Леско» вставляет морализирующее предисловие, чтобы обеспечить роману хорошую судьбу, несмотря на провокационность содержания. «Манон Леско» в свое время считался откровенным романом, так как главные герои не ограничивали себя в удовольствиях. Прево в предисловии пытался объяснить, что, описывая порок, он к нему не призывает.

Другим знаменитым случаем моральной цензуры искусства были судебные разбирательства с издательством Penguin Books из-за публикации романа Дэвида Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей».³⁰ В рамках тестирования в Англии нового закона о непристойности в качестве обвинения выдвигалось неприличное содержание романа, однако в итоге был вынесен оправдательный приговор. При этом публичных протестов не было, и обвинение не имели массовой поддержки среди общественности. Возможно, это связано с тем, что до этого публиковалась сильно отредактированная версия романа.

²⁹ Goldstein, R. J. *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France* // The Kent State University Press; 1st US - 1st Printing edition, 1990. P. 108.

³⁰ Robertson, G. *The trial of Lady Chatterley's Lover*. The Guardian, 2010. URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/oct/22/dh-lawrence-lady-chatterley-trial> (дата обращения: 08.06.2020).

Способность искусства эмоционально дестабилизировать, ставя перед воспринимающим различные моральные дилеммы (например, как относиться к привлекательному антигерою, реалистичной репрезентации порока или торжеству зла над добром в сюжете) всегда была дискуссионным предметом. Со времен Платона суждения о моральном статусе искусстве, как правило, имели негативную окраску, так как предполагалось, что аморальность в содержании произведения отрицательно влияет на поведение людей в реальной жизни. Тем не менее, у критики такого рода никогда не было достаточных доказательств, подтверждающих эти заявления. В то же время моральный дидактизм в искусстве поощрялся. Если Платон, распознав мощное влияние искусства на формирование характера, предлагал изгнать из Республики поэтов, то Аристотель считал, что государственный деятель может использовать положительные эффекты искусства в своих целях. В средневековье эстетика была подавлена христианским морализмом³¹. В Новое время Д. Юм определял произведение искусства как аморальное, если оно выражало пагубную с этической точки зрения идею, призывающую примириться с грехом или к эмоциональному сопереживанию аморальному герою или поступку³². Однако уже в XIX века подобные высказывания потеряли актуальность, так как эстетика как система взглядов отделилась от этики, а мораль перестала иметь значение при оценке качества произведения искусства как искусства: «Дифференциация классического единства трех благ (истины, добра, красоты) зафиксировала в теоретической форме разделение социальных институтов науки, морали и искусства. После переосмысления романтиками категории прекрасного общепринятым становится позиция творца как оппозиционера к действительности и общества. Эпатаж, высмеивание буржуазной морали, мещанства стали особым кодом для маркировки круга художников-единомышленников».³³

³¹ Berleant, A. Artists and Morality: Toward an Ethics of Art // Leonardo, the Journal of the Contemporary Artist, 1977, P. 195-202.

³² Jacobson, D. In Praise of Immoral Art, 1997. P.167.

³³ Панченко, В. Этика. Эстетика // Учебное пособие, К-2014, 432 с.

В конце XX века в западной философии искусства возник *феномен «нового морализма»* в искусстве, который получил развитие в нескольких концепциях. Морализм в данных трудах понимается как представление о том, что эстетическая ценность искусства должна определяться в соответствии с его моральной ценностью. Противоположностью данной позиции является автономизм³⁴. Для представителей нового морализма характерны попытки найти золотую середину между данными крайними позициями. «Умеренный автономизм» – это направление философской мысли рубежа XX и XXI веков, разработанное Дж. Андерсоном и Дж. Дином³⁵. Умеренная версия автономизма располагается между двумя крайностями (морализмом и автономизмом), задавая вопрос не о том, уместны ли моральные оценки произведений искусства, а о том, следует ли их относить к эстетическим оценкам. Умеренные автономисты *разводят признаки моральных и эстетических изъянов произведений искусства*, но, в отличие от своих предшественников, делают это нерадикально. Умеренные автономисты утверждают, что некоторые произведения искусства могут оцениваться морально, и иногда моральные недостатки и / или достоинства произведения могут фигурировать в эстетической оценке работы, но, в отличие от умеренных моралистов, считают, что суждения о произведениях искусства всегда выходят за рамки эстетического.

Умеренные моралисты, например, американский философ и искусствовед Н. Кэрролл, оспаривают эту позицию, говоря о том, что «умеренные автономисты упускают из виду степень, в которой моральные предпосылки играют структурную роль в создании многих произведений искусства»³⁶. В ответ на данную критику умеренные автономисты указывают на то, что аморальное содержание может повлиять на эстетическую оценку только в случае, когда она не дает возможность

³⁴ Под «автономизмом» понимается неуместность применения моральных категорий к искусству, и они должны оцениваться только по «эстетическим» стандартам. См. Peek, E. Ethical Criticism of Art // The Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://www.iep.utm.edu/art-eth/> (дата обращения: 08.06.2020).

³⁵ Anderson, J. & Dean, J. Moderate Autonomism // British Journal of Aesthetics, Vol. 38, Issue 2, 1998. 150–167 pp.

³⁶ Carroll, N. Moderate Moralism // British Journal of Aesthetics, Vol. 36, No. 3, 1996. P. 233.

воспринимать произведение в рамках соответствующего жанра³⁷. Аргументация Дж. Андерсона и Дж. Дина заключается в следующем:

- «1. Перспектива рассматриваемой работы аморальна.
2. Изображенная безнравственность подрывает возможность восприятия (В случае трагедии реакция жалости устраняется; в случае сатиры исключается наслаждение пародией).
3. Любая работа, которая подрывает свой собственный жанр, эстетически неполноценна.
4. Следовательно, данная работа эстетически неполноценна»³⁸.

Моральные дефекты произведений влияют на восприятие произведения, но Андерсон и Дин относят неспособность субъекта к перцепции и пониманию произведения в соответствии с его жанром к эстетическому качеству произведения.

Критика морально-провокационного искусства, таким образом, перенимает юмовскую традицию этичной модели восприятия искусства, которая предполагает нравственную осознанность самой аудитории. К. Уолтон, последователь юмовского морализма, различает аморальное и морально опасное искусство, и предлагает человеку сопротивляться и отказываться воспринимать то, что морально неприемлемо, так как всегда существует риск поменять свои убеждения³⁹. Наиболее радикальной концепцией «нового морализма» стал «этицизм» Б. Гаута, утверждающего, что этическая критика искусства является эстетической деятельностью⁴⁰. «Если произведение искусства поощряет получение удовольствия от беспричинных страданий других, это говорит и об эстетической, и этической

³⁷ Иллюстративным примером того, когда моральный аспект подрывает необходимое усвоение произведения в рамках его жанра, является документальный фильм Лени Рифеншталь "Триумф воли"(1935), который морально проблематичен тем, что представляет нацистский режим привлекательным. При этом с формальной точки зрения фильм признан шедевром пропагандистской документалистики. Анализу этого фильма посвящена статья М. Деверо: Devereaux, M. Beauty and Evil: the case of Leni Riefensthal's Triumph of the Will // *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: CUP, 1998.

³⁸ Anderson, J.C. & Dean, J.T. Moderate Autonomism, 1998. P. 156-157

³⁹ Jacobson, D. In Praise of Immoral Art. P.189.

⁴⁰ Gaut, B. The Ethical Criticism of Art // Levinson, J. (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: CUP, 1998, P. 182.

дефектности, и устанавливает дальнейшую базу для связи морали с любой эстетической оценкой качества произведения искусства»⁴¹.

Б. Гот делает акцент на манифестации в произведениях аморальности, которая презентуется от лица автора (если позиция автора явно выражена в художественном произведении, при этом ему не обязательно фигурировать в роли рассказчика), когда очевидно одобрение автором аморального поведения. В качестве примера подобного искусства он приводит романы Маркиза де Сада, которые не просто описывают осознанные преступные действия героев и показывают их наслаждение страданиями других, но и в процессе повествования автор поощряет своих читателей получать удовольствие от пыток других. По мнению критика «нового морализма» Д. Якобсона, основной недостаток «этицизма» заключается в том, что «многие теоретики теряют суть, поскольку все время говорят так, как будто абсолютно ясно, чем является моральная суть произведения искусства»⁴². Кроме того, представители «нового морализма» отталкиваются от весьма спорного понимания того, что произведение может манифестировать отношение автора к героям и их поступкам.

Важно отметить, что и морализм, и автономизм (как умеренные, так и более крайние версии) предметом своего анализа выбирают нарративное искусство, указывая на то, что оно имеет уникальные черты, к которым применение этической критики особенно уместно. К примеру, в романе читателю может предоставиться возможность рассмотреть сюжет с нескольких этических позиций (автора, героя, антигероя), автор может как артикулировать свое собственное отношение к происходящему действию через описание в третьем лице, так и позволить читателю посмотреть на событие глазами героя. К подобным примерам можно причислить и кино, в котором центральным персонажем может стать антигерой (например, Тони Сопрано, персонаж сериала НВО «Клан Сопрано»), а длительное раскрытие подобного персонажа позволяет зрителю сблизиться с ним, найти привлекательные черты и даже в чем-то понять его мотивацию к аморальным поступкам.

⁴¹ Macneill, P. Ethics and the Arts, 2014. P. 170.

⁴² Ibid. P. 174.

Таким образом, нарративное искусство дает безграничные возможности для раскрытия этической проблематики и именно поэтому становится центральным предметом анализа морального и этического критицизма, хотя данную фиксацию исследователей на литературе и кинематографе можно оспорить. Несмотря на то, что моральная проблематика в нарративных произведениях лежит на поверхности и очевидна, как раз требуемая длительность в их восприятии, которая так помогает для «вживания» в проблемного героя, в то же время снижает аффективную реакцию воспринимающего в случае, если что-то в сюжете возмутит его моральные принципы. Для того, чтобы возмутиться аморальностью романа, необходимо хотя бы кратко ознакомиться с его содержанием, что требует времени, в то время как изобразительное искусство способствует моментальной реакции в том числе морально-оценочного характера. История знает ряд случаев, когда обнаженная натура в изобразительном искусстве вызывала жесткую критику и с требованием цензуры, примерами таких скандальных работ являются «Маха Обнаженная» Франсиско Гойи, «Олимпия» и «Завтрак на траве» Эдуарда Мане, обнаженные Амедео Модильяни.

Таким образом, «новые моралисты» предлагают весьма спорные варианты анализа морально проблематичного искусства, особенно это касается аргументов относительно эстетического и морального критериев произведений. Во-первых, «новые моралисты» отталкиваются от весьма одностороннего взгляда на строгое соответствие жанру как основной эстетической ценности произведения. Во-вторых, берут за основу допущение о том, что моральное содержание лежит на поверхности произведения, легко и универсально считывается читателем или зрителем. В-третьих, как отмечалось выше, «новый морализм» практически игнорирует изобразительное искусство, а также музыку несмотря на то, что данные виды искусства сегодня гораздо чаще вызывают полемику вокруг своего морального содержания.

О положительной функции цензуры искусства высказывались не только адепты «нового морализма». Например, американский философ-прагматик Р. Шустерман в

статье об эстетической цензуре⁴³ дает ряд положений о возможной пользе цензуры искусства. Шустерман выделяет эстетическую цензуру, но называет ее таковой не потому, что она ограничивает материал по эстетическому признаку, а потому, что результатом цензуры становится эстетическое развитие. Таким образом, он приходит к выводу, что все лучшие произведения искусства создаются при определенных ограничениях. Тем не менее, он не поощряет цензуру, в которой превалирует моральный аргумент, хотя именно подобный вид цензуры встречается чаще всего. М. Итон в «Искусстве и неискусстве» (Art and Non-art)⁴⁴ критикует шок как недолговечную ценность. Соответственно и эстетическая ценность трансгрессивного, концептуального искусства и активизма, по ее мнению, минимальна. Социальная важность искусства обусловлена тем, что мы учимся эмоциям, которые к тому же являются культурно обусловленными. А произведения искусства преподают нам «моральные уроки»⁴⁵ и требуют этического взвешивания (особенно это касается нарративного искусства).

Апология провокаций искусства критикуется рядом современных исследователей, особенно когда в качестве кейсов рассматриваются публичные конфликты вокруг карикатур на религиозную тему, например, на пророка Мухаммеда. Одним из объектов подобной критики является идеализация миром искусства подлинного самовыражения и отрицание права других на догматизм. Данное направление критики заявляет, что институции, которые публикуют оскорбительные изображения, выступают не за просвещенческий идеал автономизации различных сообществ (в данном случае последователей ислама), а за художественную провокацию как таковую, ссылаясь на отчетливо романтическое понимание свободы слова, которое во многих отношениях противоречит идеалу автономии. Ряд исследователей ссылались на то, что либеральная традиция поощряет определенное моральное высокомерие по отношению к религиозным

⁴³ Shusterman, R. Aesthetic Censorship: Censoring Art for Art's Sake // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 43. 1985. P. 171.

⁴⁴ Итон М. Искусство и неискусство // Американская философия искусства. 1997. С. 287.

⁴⁵ Eaton, M. Merit, Aesthetic and Ethical. Oxford University Press, 2001. 272 p.

меньшинствам и, таким образом, не учитывает необходимость разнообразия⁴⁶. Дж. Густавссон рассматривает данный тезис, уточняя, что речь идет о романтизации «подлинного самовыражения», «максимального личного развития и самореализации», часто «ценой типичных просветительских ценностей, таких как критические рассуждения и поиск общих моральных правил»⁴⁷. То есть отсылка в подобной критике идет к просвещенческой автономии как таковой, а не идеалу автономии искусства, который как раз относится к пониманию свободы как подлинного самовыражения.

Другим предметом критики провокаций искусства является определение ее обоснованности или необоснованности. Дж. Дженнстал и П. Оберг в рамках данной критики указывают на то, что маркером обоснованности провокации становится готовность художника вступить в дискурс с представителями оскорбленного сообщества и проводить пояснительную работу⁴⁸. Однако данная позиция не учитывает, что художники своими работами уже вступают в дискурс, а обязанность вступать в вербальную коммуникацию с публикой ложится на художественные институции.

Выше мы проанализировали позиции критиков моральной провокации в искусстве. Возможности, которые моральные провокации искусства дают для саморефлексии как публики, так и продуцентов искусства, недооценены и мало изучены. Мы выделили ряд современных авторов и их концепций, которые предметом своего исследования делают не деструктивные эффекты моральных провокаций, а те, которые способствуют развитию и расширению не просто

⁴⁶ См.: Galston, W.A. *Liberal Pluralism: The Implications of Value Pluralism for Political Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.; King, D. *In the Name of Liberalism*. Oxford: Oxford University Press, 1991; Joppke, C. *Beyond National Models: Civic Integration Policies for Immigrants in Western Europe* // *West European Politics*, 30 (1), 2007. P. 1–22.

⁴⁷ Gustavsson, G. *Romantic Liberalism: An Alternative Perspective on Liberal Disrespect in the Mohammad Cartoons Controversy* // *Political Studies* 62, 2014. P. 53–69.

⁴⁸ Jennstål, J & Öberg, P.-O. *The ethics of deliberative activism: in search of reasonableness and dialogic responsiveness in provocative art exhibitions*, *Policy Studies*, 40:6, 2019. P. 648-661.

жизненного мира и эстетического вкуса человека, а, прежде всего, его морального горизонта.

Искусство как источник этического развития изучали М. Бердсли, М. Нуссбаум, Д. Якобсон, М. Киран. Американский философ искусства Монро Бердсли не считал, что какой-либо эстетический опыт может негативно влиять на поведение человека, а, наоборот, подавляет стрессы и успокаивает деструктивные импульсы, гармонизирует наши мелкие конфликты, развивает воображение, эмпатию⁴⁹. Среди перечисленных авторов также следует выделить *этический критицизм* Д. Якобсона, который предлагал рассматривать аморальность как когнитивную концепцию искусства. Якобсон приходит к выводу о том, что моральные провокации произведения искусства могут позитивно сказаться на его эстетической значимости.⁵⁰ Аморальность может выступать в качестве когнитивной концепции искусства, так как *морально-провокационная работа* способствует расширению нашего понимания морально-этических аспектов бытия.⁵¹ В поддержку концепции Якобсона можно сказать, что полный потенциал произведения искусства может так никогда и не быть реализованным без отклика публики, добиться которого будет сложно, если работа будет изъята из публичного доступа в результате цензуры.

В работе «Когнитивный имморализм» М. Киран рассматривает «*эстетический когнитивизм*»⁵², идея которого заключается в том, что пока работа увеличивает наше знание о чем-либо, в том числе и о морали, то она обладает эстетической ценностью. При этом, спровоцированные «аморальные реакции»⁵³ (morally defective response) могут иметь положительный эффект для понимания работы и позволить публике пересмотреть собственные убеждения. Под аморальной реакцией М. Киран понимает аффективную реакцию (affective arousal), которая следует за чувством

⁴⁹ Дземидок, Б. Перцептуализм (аналитический эмпиризм) // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. 1997. С. 142.

⁵⁰ Jacobson, D. In Praise of Immoral Art. P.162.

⁵¹ Macneil, P. Ethics and the Arts, P.171.

⁵² Kieran, M. Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism // Art and Morality. Routledge, 2003. P. 58.

⁵³ Ibid. P. 60.

оскорбленности искусством и может перерасти в символическое насилие. Данная трактовка напрямую связывает аффективные реакции с символическим насилием и опасностью впадения в аморализм самими оскорбленными «защитниками морали», что будет рассмотрено в разделе, посвященному аффектам и символическому насилию. Моральные провокации искусства важны, так как позволяют понять, что является морально приемлемым, а что нет. В пример М. Киран приводит роман «120 дней Содома» Маркиза де Сада. Такие работы морально трансгрессивны, и даже предлагают наслаждение описанием страданий других, однако они расширяют наши перцептивные и эмоциональные способности.

Искусство, в частности его перформативные виды, является *полезной платформой для практики этически значимых моральных идеалов, позволяющей выйти за рамки нормативности и императивности*⁵⁴. Это подчеркивает слабое место нормативной этики – морализаторство, которое, как правило, не вызывает эмоционального отклика у воспринимающего субъекта. Продвижение этических поступков по отношению к другим может быть достигнуто только через качественно новые инструменты, в число которых входит искусство, способное предоставить этический выбор или «этическую импровизацию»⁵⁵.

Как видно из обзора дискурса этической провокации искусства, на сегодняшний день нет консенсуса о соотношении морального и эстетического в искусстве, как и ответа на то, может ли искусство душевно травмировать воспринимающего субъекта. Моральный аспект ставился в центр обсуждения «опасности» искусства в истории мысли ввиду осознания его способности повлиять на радикальные сдвиги в мировоззрении и поведении человека. Уже в античности мыслителями четко понималась эта способность искусства эстетизировать как добродетель, так и аморальность. Дискурс в истории мысли строился вокруг проблемы эстетизации аморального, и возможной опасности копирования и подражания героям, нарушающим нормы общественной морали. Сегодня философская мысль в равной степени критикует как попытки связать реальность с

⁵⁴ Macneill, P. Ethics and the Arts. P. 257.

⁵⁵ Ibid. P. 260.

искусством настолько тесно, что моральные суждения переносятся на суждения об эстетических качествах произведений, так и безусловную веру в то, что репрезентация аморальности в искусстве никак не влияет на жизненный мир. При всей многосторонности подходов философская полемика об уместности моральных суждений об искусстве, моральной опасности и оскорбительности искусства все же мыслит на уровне специфических этико-эстетических категорий «кабинетной философии». Кроме того, данный философский дискурс не делает предметом своего анализа недавний рост публичной цензуры, который совершенно противоречит развитию и автономизации художественного поля. В результате этический дискурс вокруг искусства и публичный дискурс вокруг оскорбительного искусства существенно дистанцированы друг от друга и фактически не пересекаются даже в предметах своих дискуссий.

1.4 Развитие концепции ресентимента как базисной ценностной установки конфликтных взаимодействий

В предыдущих разделах мы выяснили, что философский этический дискурс искусства в основном фокусируется на моральной опасности провокаций искусства, в то время как публичный дискурс на оскорбительности. Ряд философов относит протестную деятельность оскорбленных групп к феномену ресентимента (*ressentiment* - *фр.*, чувство обиды)⁵⁶. Также мы показали, что основной семантический груз оскорбительности выстраивается в этическом дискурсе, то есть и сам источник оскорбления, и чувства, которые переживаются как реакция на него, рассматриваются в рамках моральной проблемы. Тем не менее, весь исторический материал по конфликтам вокруг искусства доказывает, что поводы для подобной реакции могут быть и за пределами моральных суждений: часто речь идет о

⁵⁶ *Ressentiment* – (фр. злопамятство; злоба; горькое воспоминание; озлобленность; враждебность; обида, горечь. Шелер, М. Ресентимент в структуре моралей. Наука; Унив. кн., 1999. С. 209) французское слово, наиболее близкое по значению, аналогов нет.

религиозных, политических, национальных ценностях. Возможно ли в этом случае найти общее основание всех конфликтов? И нет ли здесь противоречия? Для ответа на эти вопросы необходимо разобраться с тем, как *связаны между собой понятия оскорбления и ресентимента*.

Состояние оскорбленности трактуется как наиболее широкое, но в то же время семантически размытое и концептуально неопределенное в философском ракурсе. Ресентимент как термин обладает привлекательностью для исследований в международном контексте, более высоким уровнем философской проработки и операциональными преимуществами в анализе конкретных кейсов. Сегодня многие исследователи пытаются пересмотреть самодискредитацию ресентимента, преодолевая его субъективную идентификацию с «бессилием как с тюрьмой», в которую человек идет добровольно⁵⁷. Для того, чтобы избежать подобного противоречия, можно сделать разграничение между ресентиментом (*ressentiment*) как чувством мести, потерявшим связь с объектом, и ресентиментом (*resentiment*) как чувством несправедливости. Первое означает легитимацию аффекта и символического насилия при помощи оскорбления, при этом реактивные действия не регулируются моральными принципами. Последнее означает моральное негодование как реакцию на враждебность и злонамеренность других.

Прежде, чем мы приступим к обзору концепций ресентимента в истории социо-гуманитарной мысли, обратим внимание на проблемы использования этого концепта: неоднозначность его семантики, терминологическое разночтение, ценностную нагруженность. Майкл Юр предпринимает анализ проблемы ресентимента в контексте разграничения негодования и ресентимента (*resentment and ressentiment*). М. Юр выделяет три значения ресентимента, которые используются в современном дискурсе: *моральное негодование, социально-политическое негодование, онтологический ресентимент*. Первые два значения имеют положительные коннотации, так как моральное и социально-политическое негодования нуждаются в защите как важные эмоции для выявления и устранения

⁵⁷ Tuinen, S. v. *The Polemics of Ressentiment – Introduction*, 2018. P. 4.

коллективной и систематической несправедливости: «Хотя негодование неизбежно ограничивает нашу добрую волю по отношению к тем, кто нас презирает, оно ни в коем случае не воспринимает их за пределами морали. Напротив, поскольку негодование признает, что обращение с другими имеет значение для нашей самооценки, и признает их свободными или ответственными агентами, то оно обязательно воспринимает свои объекты как “членов морального сообщества”»⁵⁸. Таким образом, негодование по своей сути нормативно: это способ «моральной формы обращения»⁵⁹, направленный как на правонарушителя, так и на свидетелей, чтобы оправдать свое собственное недовольство жертвы и восстановить порядок, в котором произошло травмирующее событие. Это чувство негативно, но оно основывается на общепринятых моральных нормах, которые определяют какое-то действие как недопустимое. Другой важной характеристикой негодования является то, что оно носит временный характер, как правило, это быстрая реакция, которая находит выход сразу после травмирующего события или спустя непродолжительное время. Выражение негодования далеко не всегда выражается насильственно и мстительно: «негодование не обязательно связано с возмездием или мстостью, но может быть адекватно рассмотрено и смягчено целым рядом других инструментов: извинениями, комиссиями по установлению истины, публичными показаниями, ориентированными на жертву, репарациями и так далее»⁶⁰.

Тем не менее, Юр указывает на то, что социально-политическое негодование потенциально может вызвать или стимулировать онтологический ресентимент, с риском возникновения тоталитарных или перфекционистских политических практик и предлагает демократической политической теории исследовать то, как не допустить, чтобы социально-политическое негодование перешло в онтологический ресентимент. Важным отличием онтологического ресентимента М. Юр, считает постоянное, непрекращающееся страдание, вызванное физиологической неспособностью либо забыть причину страданий, либо превратить их в действие, помогающее их преодолеть. Ресентимент — чрезмерное, параноидальное чувство

58 Ure, M. Resentment/Ressentiment // *Constellations*, № 22 (4), 2015. P. 600.

59 Ibid.

60 Ure, M. Resentment/Ressentiment // *Constellations*, 2015. № 22 (4). P. 600.

виктимизации, которое оправдывает мстительные, злобные нападки на тех, кого субъект ошибочно считает виновными в своих страданиях. Ресентимент — это «оргия обвинений»⁶¹. Если моральное и социально-политическое негодование наделяется позитивными коннотациями (восстановление правосудия), то онтологический ресентимент трактуется как социально-деструктивный, так как объект негодования подменяется.

Теоретическое различие негодования и ресентимента подкрепляется эмпирическим социологическим исследованием Бернарда Мельцера и Гила Мусольфа в котором изучались 84 рассказа о личном опыте, когда студенты испытывали негодование или ресентимент по отношению к кому-либо или чему-либо. Как и рефлексивные эмоции стыда и смущения, негодование — это реакция, исходящая от дискредитации; однако, в отличие от стыда (когда ты сам себя дискредитируешь) и смущения (дискредитирование самопрезентации), которые связаны с неблагоприятными самооценками, негодование является следствием явных или подразумеваемых негативных суждений других⁶². Ресентимент квалифицируется авторами как мстительная эмоция, часто личная, мелкая, непропорциональная реакция на незначительное, что и отличает его от негодования. Кроме того, ресентимент отличает его пролонгация. Под ресентиментом авторы статьи (вслед за Ницше и Шелером) обозначили хроническое чувство оскорбления, связанное с мстительными желаниями, которые не могут быть легко осуществлены⁶³.

Проследим историю философской рефлексии понятия ресентимента, фокусируясь на антропологическом ракурсе анализа. Это нужно сделать для того, чтобы избежать слишком широкого содержания ресентимента, так как оно активно используется в политических и социологических науках для объяснения огромного количества современных социокультурных процессов (конфликты между поколениями, гендерные отношения, авторитарные формы правления, агрессия в обществе, миграционные проблемы, социальное насилие и деструктивные действия,

61 Ibid. P. 603.

62 Meltzer, B. & Musolf, G. Resentment and Ressentiment. Sociological Inquiry, 72. 2002, P. 241.

63 Ibid. P. 251.

и т.д.)⁶⁴.

Поскольку целью нашего исследования являются конфликты вокруг искусства, необходимо раскрыть механизм ресентимента в его специфическом проявлении, выделить структурные моменты функционирования ресентимента как ценностной установки и взять их в качестве модели для анализа ресентиментного отношения к искусству. Поэтому сначала мы проведем культурфилософскую реконструкцию развития понятия ресентимента, включая в него элементы социально-исторического анализа.

Первым ресентимент как философский и психологический термин ввел датский философ XIX века С. Кьеркегор. По словам С. Кьеркегора, ресентимент возникает в «рефлексивную, бесстрастную эпоху»⁶⁵, в которой население душирует творчество и страсть в активных и прогрессивных людях. Кьеркегор утверждал, что люди, которые не подчиняются массам, становятся объектами их насмешек и дают массам чувство собственного превосходства.

Ницше, уже независимо от Кьеркегора, разработал концепцию ресентимента и определил его как основу христианской морали. Основания для феномена ресентимента были выделены и ранее, Ницше оформил его в понятие и придал ему категориальный статус.

⁶⁴ Например: Чудинов, С. Терроризм как социокультурный феномен: диссертация ... кандидата философских наук 09.00.11.- Новосибирск, 2006. 212 с.; Котов, С. Неофашизм как политический феномен современности: философско-политические истоки и концептуальный генезис: диссертация ... доктора политических наук: 23.00.01.- Ростов-на-Дону, 2011. 346 с.; Аристова, М. Компонент насилия в гендерных взаимодействиях: социально-философский анализ: диссертация ... доктора философских наук: 09.00.11.- Москва, 2009. 376 с.; Богдан, С. Человеческая деструктивность как форма агрессии: экзистенциально-гуманистический подход: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.13.- Сургут, 2012. 154 с.; Герцен, С. Динамика ценностных ориентаций молодежи в изменяющейся России: межпоколенный подход: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.04.- Тюмень, 2012. 213 с.; Григорьева Е.Б. Авторитаризм и политический процесс в современной России: диссертация ... кандидата политических наук: 23.00.02.- Санкт-Петербург, 2015. 255 с.

⁶⁵ Kierkegaard, S. The Present Age, 1962, 49–52 pp.

1.4.1 Концепция ресентимента Ф. Ницше

Понятие ресентимента было введено Ф. Ницше в работе «К генеалогии морали» (1887). К. Свасьян в своих комментариях к «К генеалогии морали» определяет суть подхода Ницше к моральным ценностям как психоанализ познавательных и нравственных парадигм или дескриптивно-деструктивную феноменологию⁶⁶. Согласно Ницше, феномен ресентимента существует как самостоятельное явление в морали, которое явно или неявно присутствует в любой этической системе. Именно Ницше открыл ресентимент как феномен и раскрыл логику его работы.

Ресентимент Ницше рассматривает как движущую силу в структурировании моральных ценностей. Мораль возникает в результате деления людей на «господ» и «рабов», но это не социальная, а антропологическая оппозиция двух типов, проходящих через всю историю человечества. Эти две морали не соседствуют друг с другом, а находятся в постоянном взаимодействии. Прочитируем пространный пассаж, в котором сформулирована суть этого взаимодействия: «Восстание рабов в морали начинается с того, что *ressentiment* сам становится творческим и порождает ценности: *ressentiment* таких существ, которые не способны к действительной реакции, реакции, выразившейся бы в поступке, и которые вознаграждают себя воображаемой мстостью. В то время как всякая преимущественная мораль произрастает из торжествующего самоутверждения, мораль рабов с самого начала говорит Нет «внешнему», «иному», «несобственному»: это Нет и оказывается ее творческим деянием. Этот поворот оценивающего взгляда — это необходимое обращение вовне, вместо обращения к самому себе — как раз и принадлежит к *ressentiment*: мораль рабов всегда нуждается для своего возникновения прежде всего в противостоящем и внешнем мире, нуждается, говоря физиологическим языком, во внешних раздражениях, чтобы вообще действовать, — ее акция в корне является реакцией»⁶⁷.

В этом рассуждении видно, что видимыми признаками ресентимента, как на

⁶⁶ Свасьян К.А. Предисловие // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. М., 2001.

⁶⁷ Ницше, Ф. К генеалогии морали. М.: Директ-Медиа, 2002. С. 39.

это обращали внимание и предшественники Ницше, являются месть, озлобленность, ненависть, но заслуга Ницше не в том, что он возводит эти чувства в систему и пытается найти истоки в самом начале человеческой истории, в древности. Главным здесь становится то, что ресентимент понимается не только как психологический феномен, он *активно создает мир, то есть имеет свою социальную и культурную онтологию*. Особенности этого мира таковы: он никогда не первичен, не самостоятелен, а только реакция на оригинальное и творческое конструктивное действие, поэтому он деструктивен. «Мораль рабов» вырабатывает свои жизненные принципы, отталкиваясь от ценностей «господ», превращая их в свою противоположность: «Вы угадали уже, с какой легкостью может жреческий способ оценки ответвиться от рыцарски-аристократического и вырасти затем в его противоположность»⁶⁸. Мечь трактуется как проявление радикальной переоценки ценностей «господ» («аристократов»), выворачивание их наизнанку, и тогда отверженные становятся носителями «хорошего», а могущественные — «плохого». Здесь очень важно не впасть в заблуждение относительно того, что мораль «господ» всегда и исключительно положительна, и только ими творится благо и добро. Ницше постоянно предупреждает об этой опасности абсолютного разделения добра и зла и закрепления их за неккими человеческими типами: «Если аристократический способ оценки ошибается и грешит против реальности, то только в той сфере, которая недостаточно ему известна и знакомства с которой он чопорно чурается: при известных обстоятельствах он недооценивает презираемую им сферу, сферу простолюдина, простонародья; с другой стороны, пусть обратят внимание на то, что во всяком случае аффект презрения, взгляда свысока, высокомерного взгляда — допустив, что он фальсифицирует образ презираемого, — далеко уступает той фальшивке, которою — разумеется, *in effigie* — грешит в отношении своего противника вытесненная ненависть, месть бессильного»⁶⁹. Суть того состояния, которое производится «рабами», заключается вовсе не в трансляции негативного как такового, «рабы» не демонизируются как источники онтологического зла, а в

⁶⁸ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 32.

⁶⁹ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 40.

процедуре переворачивания отношения добра и зла.

Источником такого дефицитарного отношения является бессилие, которое трактуется Ницше очень разнообразно, наделяется богатой семантикой: это и неспособность к творчеству, это и реальное отсутствие возможностей, ресурсов, это и неумение увидеть вещи в их истинном свете. Так или иначе, сквозной дефицит блага во всех его разновидностях провоцирует *процедуру иллюзорной перемены диспозиции*: «только одни отверженные являются хорошими; только бедные, бессильные, незнатные являются хорошими; только страждущие, терпящие лишения, больные, уродливые суть единственно благочестивые, единственно набожные, им только и принадлежит блаженство, — вы же, знатные и могущественные, вы, на веки вечные злые, жестокие, похотливые, ненасытные, безбожные, и вы до скончания времен будете злосчастливыми, проклятыми и осужденными!»⁷⁰. Бессилие как реальная нехватка возможностей, как слабая позиция переворачивается и обретает иллюзорный статус правого, хорошего, превосходящего: «эта въедливая констатация.... вырядилась, благодаря... самоодурачиванию бессилия, в роскошь самоотверженной, умолкшей, выжидающей добродетели, точно слабость самого слабого — т. е. сама его сущность, его деятельность, вся его единственная неизбежная, нераздельная действительность — представляла бы собою некую добровольную повинность, нечто поволенное, предпочтенное, некое деяние...»; «слабость следует перелгать в заслугу»⁷¹.

Ницше пишет о «искусственном конструировании своего счастья лицемерием собственных врагов», о лжи, которая сопутствует «счастью» людей ресентимента, о пассивности, в отличие от «высокородных», у которых «деятельное существование необходимым образом включается у них в счастье»⁷². *Конструирование мира человеком ресентимента негативно*, в том смысле, что оно начинается с образа врага как основного понятия, «исходя из которого и как послеобраз и антипод

⁷⁰ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 34.

⁷¹ Там же. С. 56.

⁷² Там же. С. 41.

которого он выдумывает и «доброе» — самого себя!»⁷³. Таким образом, и добро выводится из своей противоположности – зла, так как перестает быть первичным и самостоятельным. Кстати, один из многочисленных вариантов перевода ресентимента – «предвзятость» (в немецком языке).

Ресентимент тянет за собой генезис целого комплекса явлений: вины, памяти, боли, совести, ответственности, которые между собой тесно связаны. Боль – сильнейшее средство памяти, в случае с ресентиментом – злопамятства; память, не позволяющая забыть о вине и боли, задает режим совести («нечистой совести»), а постоянство испытывания вины влечет за собой привлечение к ответственности. Вся эта цепочка состояний *порождает новый виток страданий*: «сколько крови и ужаса заложено в основе всех “хороших вещей”!»⁷⁴.

Ресентимент извращает основное требование, которое им двигает, если верить его собственной риторике, – требование справедливости. Ницше много рассуждает о том, что наказание в истории чаще всего не было следствием вины преступника и эквивалентом нанесенного им ущерба, что было бы рациональным проявлением сути справедливости, а наоборот, эквивалентом страдания: «гнев этот удерживался в рамках и ограничивался идеей, что всякий ущерб имеет в чем-то свой эквивалент и действительно может быть возмещен, хотя бы даже путем боли, причиненной вредителю»⁷⁵. *Идея эквивалентности ущерба и боли является чем-то совсем иным, нежели установлением справедливости*: «Эквивалентность устанавливается таким образом, что вместо выгоды, непосредственно возмещающей убыток (стало быть, вместо погашения долга деньгами, землей, имуществом какого-либо рода), заимодавцу предоставляется в порядке обратной выплаты и компенсации некоторого рода удовольствие — удовольствие от права безнаказанно проявлять свою власть над бессильным, сладострастие “de faire le mal pour le plaisir de le faire”, наслаждение в насилии»⁷⁶. Посредством такого рода «наказания» происходит

⁷³ Там же. С. 44.

⁷⁴ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 79.

⁷⁵ Там же. С. 81-82

⁷⁶ Там же. С. 84.

причащение к праву господ, к *получению компенсации*, которая состоит «в ордере и праве на жестокость»⁷⁷.

Таким образом, вина соотносится не со справедливостью, что могло бы иметь рационально обоснованное действие, а со страданием: «впервые сцепились жутким образом и, пожалуй, намертво крючки идей “вина” и “страдание”»⁷⁸, что отсылает уже не к разуму, а к аффектам. Важно отметить, что справедливость здесь трактуется как компенсация через причинение страдания другому и получение от этого удовольствия. Возгонка «злой памяти» способствует этому контрнаслаждению. Предполагается, что именно впадение в состояние аффекта и получение контрнаслаждения является для человека ресентимента основной целью. Итак, ресентимент освящает месть под именем справедливости, которая, по сути, становится дальнейшим развитием чувства обиды, и вместе с мезтью возвеличивает задним числом все вообще реактивные аффекты, оттесняя на задний план объективность.

Следствием ресентимента, которое Ницше считает самым опасным, губительным, является то, что всем существам отказано в следовании своей природе: «они занимают себе право вменять в вину хищной птице то, что она — хищная птица»⁷⁹. Из этого отказа следует требование преимущества большинства, так как за ним стоит уравнивание, акцент на общности, а не на отличиях. Везде, где мы видим апелляцию к большинству как аргументу правоты, есть проявление ресентимента.

Наибольшей коррозии подвергается инстинкт свободы, который «заперт», не имеет возможности проявляться вовне и поэтому разряжается «лишь в самом себе». *Тема «самонасилия»* имеет *прямое отношение к художественной сфере* и во многом может помочь разобраться с проявлением ресентимента в конфликтах вокруг искусства. Свобода провозглашается ключевой ценностью мира искусства. Начиная с Нового времени, она стала синонимом подлинности художественного

⁷⁷ Там же. С. 84.

⁷⁸ Там же. С. 85.

⁷⁹ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 54.

акта, верности творца самому себе, адекватности природе творчества. Ницше, следуя своему методу разоблачения, обнаруживает в истоках «прекрасного», как оно утвердилось в европейской культуре, самонасилие художника, которое и есть форма «нечистой совести»: «эта жестокость художника, эта радость придавать себе форму как трудному, сопротивляющемуся, страдающему материалу, вжигать в себя волю, критику, противоречие, презрение, отказ, эта жуткая и ужасающе насладительная работа своевольно раздвоенной души, причиняющей себе страдания из удовольствия причинять страдания, вся эта активная “нечистая совесть”, будучи настоящим материнским лоном идеальных и воображаемых событий, произвела в конце концов на свет — читатель уже догадывается — некое изобилие новых и странных красот и утверждений и, быть может, вообще и саму красоту»⁸⁰. Здесь Ницше метит в сторону кантовского принципа незаинтересованности и бескорыстности, которые лежат в основе эстетического отношения, разоблачая в нем «удовольствие жестокости»: «только нечистая совесть, только воля к самоистязанию служит предпосылкой для ценности неэгоистического»⁸¹.

Ресентимент, по Ницше, есть *форма утверждения верховенства долга перед родом*. Этот долг, питаемый страхом «перед родоначальником и его властью» постоянно возрастает и оплачивается исключительно жертвами. Логика возрастания страха, которую Ницше называет «неотесанной», такова: беды и признаки вырождения, распада не уменьшают власть прародителя, не сводят на нет «представление о его уме, предусмотрительности и наличной мощи», а все происходит наоборот: прародитель «вырастает в чудовищных масштабах». Это суждение Ницше, как и многие другие, как мы покажем позже, проливает свет на преобладание в людях, оскорбляющихся искусством и активно требующих наказания их авторам, традиционалистских взглядов и фундаменталистских принципов.

Метод Ницше – вскрытие в ресентименте постоянного выворачивания наизнанку некой – не нормы! – а логики самой жизни. Если выразить кратко суть

⁸⁰ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 126.

⁸¹ Там же. С. 126.

нищевской трактовки ressentiment – это полная негация жизни как высшей ценности. Это саморазоблачение ressentiment происходит ярче всего в аскетическом идеале: «аскетическая жизнь есть самопротиворечие: здесь царит беспримерный ressentiment, ressentiment ненасытного инстинкта и воли к власти, которой хотелось бы господствовать не над чем-либо в жизни, а над самой жизнью»⁸². Все это в высшей степени парадоксально, пишет Ницше: «мы стоим здесь перед некой раздвоенностью, которая сама волит быть раздвоенной, которая сама наслаждается собою в этом страдании и даже делается все более уверенной в себе и торжествующей по мере спада самой предпосылки своего существования — физиологической жизнеспособности»⁸³. Отметим в этих рассуждениях связь между вектором упадка (бессилием, дефицитом возможностей, ущербом и прочими негативными проявлениями жизни, не способствующими чувствам уверенности, счастья, достоинства) и ростом уверенности в своем праве господствовать. Чем более слабая (в самых разных отношениях: культурных, экономических, политических, символических) позиция, тем активнее воля к низведению ценностей Другого (успешного, самодостаточного, процветающего, имеющего символический капитал).

Существующие в действительности и *антропологические, и социальные проблемы человек ressentiment решает чисто аффективно*, «разряжение аффекта для страдающего есть величайшая попытка облегчения», и Ницше сравнивает такое действие с наркотическим. Истинная причина «ressentiment, мести и их придатков, стало быть, в потребности заглушить боль путем аффекта, — вообще же причину эту весьма ошибочно, на мой взгляд, ищут в оборонительном контрударе, в простой защитной реакции»⁸⁴. Разница тут фундаментальная: в одном случае происходит целесообразная реакция, направленная на изменение реального положения дел, неважно, приспособительная или наступательная, но стремящаяся прекратить дальнейшие повреждения. В случае ressentiment реакция другая: «заглушить

⁸² Там же. С. 182.

⁸³ Ницше, Ф. К генеалогии морали 182.

⁸⁴ Там же. С. 199.

мучительную, подспудную, изводящую боль более резкой эмоцией какого угодно рода и хотя бы на мгновение вытеснить ее из сознания — для этого нужен аффект, как нельзя более дикий аффект, а для возбуждения его — первый подвернувшийся под руку повод»⁸⁵. Обратим внимание на процедуру вытеснения истинной причины страдания, и это вытеснение происходит тем в большей степени, чем глубже она скрыта. Иллюзорное понимание причины страдания порождает неразделимый комплекс вины, страха и наказания, и волю воспроизводить этот комплекс.

Еще одна особенность ресентимента, — и это будет важно для анализа обвинительного дискурса в отношении современного искусства и поводов апелляции к государственной власти, — то, что «он не повинуетя никакой власти, он верит, напротив, в свое преимущество над всякой властью, в свою безусловную ранговую дистанцию относительно всякой власти — он верит в то, что нет на земле такой власти, которая бы не из него стяжала смысл, право на существование, ценность...»⁸⁶. В риторике оскорбленных искусством протестантов частотно присутствует уверенность, что юридическое разбирательство не является для них последней инстанцией, что они *владеют некой высшей истиной*, которая возвышается над слишком рассудочным и приземленным земным судом, «бессознательный императив». Истина предстает предметом веры, и не «смеет быть проблемой» и предметом критической проверки.

Представляются очень важными для целей нашего исследования рассуждения Ницше об альтернативах аскетическому идеалу (как ядру ресентимента), о сравнении в этом плане науки и искусства. Как следует из универсального толкования ресентимента, все сферы культуры оказались затронуты им. Соответственно, *и в искусстве можно обнаружить проявление ресентимента во всем его многообразии*. Не обошло это и современное искусство. Среди людей ресентимента есть и малообразованные потребители искусства, но есть и талантливые творцы, художники, «отравленные», пользуясь выражением Ницше, ядом «нечистой совести»: «наемничество художника на службе у аскетического

⁸⁵ Там же. С. 200.

⁸⁶ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 235.

идеала есть верх художнической коррупции, к сожалению, одной из наиболее распространенных: ибо нет ничего более охочего до коррупции, чем художник»⁸⁷. Тем интереснее найти у Ницше примеры альтернативного искусства, его признаки: «и в высших сферах духовности у аскетического идеала есть все еще только одна разновидность действительных врагов и вредителей — комедианты этого идеала — ибо они пробуждают недоверие»⁸⁸.

Ницше, начиная исследование ресентимента изобретенным им методом генеалогии, обращается не только к истокам феномена в древней истории, но показывает его воспроизводство в дальнейшем. Начиная с Нового времени, по Ницше, в обществе возникают утопические притязания и самостоятельный поиск каждым индивидом своего места. В результате происходят постоянные ценностные сопоставления людей друг с другом, групп, находящихся на разных уровнях социального блага и сравнения, оформляющиеся таким образом: «ты — фатальная несправедливость по отношению к Я». Выделяется другой, который плох уже только потому, что он другой. Другой становится одновременно врагом (источник обиды) и тем, чье место желанно (источник зависти). Ресентимент – это не просто обида, а слияние обиды с завистью. Поскольку *при ресентименте ненависть теряет связь с объектом* (так как по своему положению человек не может выражать протест напрямую по отношению к власти имеющим), то ресентимент — «чистый ноэсис ненависти с заключенными в скобки (впрочем, время от времени и при случае расключаемые) конкретностями; можно было бы назвать его априорной монограммой бессознательной жизни, аффицируемой извне и ищущей во внешнем мире материала для оформления. Оттого ноэматической предметностью его предстают не столько конкретные носители ценностей, сколько – через этих последних – сами ценности»⁸⁹. Именно так возникает идея мести как таковой. Ресентимент «сам становится творческим и порождает ценности»⁹⁰.

⁸⁷ Там же. С. 247.

⁸⁸ Свасьян К.А. Предисловие // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. М., 2001. С. 257.

⁸⁹ Там же. С. 235.

⁹⁰ Там же. С. 260.

Ницше видит две модели ressentiment — экстравертированную («восстание рабов в морали») и интравертированную («аскетический идеал») ⁹¹. Именно первая модель в дальнейшем будет рассматриваться как форма протестной деятельности, в то время как вторая будет предметом спора с М. Шелером, который не соглашался с рядом критических положений Ницше относительно христианской аскетической морали.

Концепция ressentiment Ницше оказала огромное влияние на дальнейшее философское осмысление целого комплекса аналогичных феноменов. Обзор исследований концепции ressentiment Ницше осуществила И. Абдрашитова⁹², систематизировав основные направления. В частности, она выделила исследование понятия ressentiment в «Ницше и философии» Ж. Делеза⁹³ (в русском переводе ressentiment переведен как «злопамятность»), произведения М. Хайдеггера «Кто такой Заратустра у Ницше?» и «Вечное возвращение равного»⁹⁴ и работу современного исследователя жизни и философии Ницше А. Н. Мочкина «Фридрих Ницше»⁹⁵, который приходит к выводу о том, что ressentiment в творчестве Ницше является центральным звеном.

Подведем **краткие итоги концепции ressentiment Ницше** и определим возможности ее объяснения дискурса оскорбления в отношениях публики и современного искусства.

1. Логика рассуждений Ницше о ressentimente исходит и отталкивается не от понятия «оскорбления», а от других понятий: страдание, вина, нечистая совесть, наказание, аскетический идеал. Из контекста его рассуждений о «морали господ», которая не затронута ressentimentом, можно сделать вывод о том, что оскорбление

⁹¹ Свасьян К.А. Предисловие // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. М., 2001. С. 236.

⁹² Абдрашитова И.В. Феномен ressentiment в философии Фридриха Ницше: автореферат диссертации... кандидата философских наук: 09.00.05. – Саранск, 2006.

⁹³ Делез, Ж. Ницше и философия. М.: Ад Маргинем, 2003. 382 с.

⁹⁴ Хайдеггер, М. Вечное возвращение равного. (Лекции 1923-1944 годов) Публикуется по изданию: журнал "Онтология времени", №3, 2000.; Хайдеггер М. Кто такой Заратустра у Ницше? / пер. с нем. и прим. И. В. Жук. // Топос. М., 2000. № 1. С. 50-65.

⁹⁵ Мочкин, А. Н. Фридрих Ницше (интеллектуальная биография). М.: ИФ РАН, 2005. 246 с.

может входить в альтернативную ресентименту позицию, что в самом по себе оскорбительном дискурсе нет – исторически, и логически, – прямого отношения к ресентименту.

2. Признаки ресентимента, как их разбирает Ницше, складываются в стройную систему, они тесно связаны друг с другом, взаимно усиливают друг друга. Именно в таком системном виде ресентимент, как показывает дискурс-анализ текстов, созданных протестными группами, инициаторами обвинительного дискурса и конфликтов вокруг искусства, обнаруживается в современной практике, где концепт «оскорбления» оказывается самым частотным. Это позволяет предположить, что *концепт «оскорбительности» присвоил себе семантику ресентимента, так, что в многих случаях она оказалась растворенной в «оскорблении».* Логика оскорбленности и логика ресентимента – в чем-то разные, однако родственные и тесно взаимодействующие в конфликтах рассматриваемого типа. Также это свидетельствует о том, что «оскорбление» в современной культуре обретает все более расширяющуюся семантику, включает в себя все новые и новые объекты и отношения, трансформируется ядро концепта «оскорбления», культурно-исторически восходящее не к условным «рабам», а к не менее условным «господам» (аристократам).

3. Ресентимент образует ценностную установку, сконструированную в результате отрицания образа другого как врага. Группы, выступающие с требованием цензуры искусства, не действуют по принципу создания чего-то нового, что могло бы утвердить их ценности в противовес тем, которые были ими считаны как оскорбительные в художественном произведении. Вместо этого они стремятся разрушить ценности другого, конструируя свои ценности через отрицание, в нашем случае того, что входит в этико-эстетические ценности художественного поля.

4. Трактовка Ницше ресентимента совпадает с тем, что М. Юр назвал *«онтологическим ресентиментом»* в отличие от социального и морального негодования.

1.4.2 Концепция ресентимента М. Шелера

После Ницше к теме ресентимента в начале XX века обратился М. Шелер в работе «Ресентимент в структуре моралей». Открытие Ницше ресентимента как источника моральных оценок Шелер считает очень глубоким, хотя он и не согласен с тем, что христианская мораль — это творение ресентимента⁹⁶. Своих современников он видел, как индивидов, которые из ожидающих Страшного Суда превращались в нетерпеливых буржуа, желающих получить компенсацию за каждую относительную депривацию и за каждое осознанное оскорбление здесь и сейчас, на земле⁹⁷. Шелер, в отличие от Ницше, отмечал, что христианская мораль в своей сути свободна от ресентимента, но уже в поздней античности синтез христианства со стоицизмом ведут к параллельному развитию в церкви ресентимента и перетолкования христианской морали в ресентиментном ключе. Также, по Шелеру, феномен ресентимента является важнейшим для формирования современных ему гуманистических и демократических идейных направлений.

М. Шелер придал феномену ресентимента методологически-концептуальный характер⁹⁸. Он применил *феноменологический подход: ресентимент Шелер исследует как феноменальное единство переживаний и действия*. Для Шелера моральное отношение и переживание — явления иного уровня в сравнении с эмоциональностью. Такие эмоции, как месть, зависть, обычно приписываемые ресентименту, являются началами, но не определяют суть ресентимента, ибо они реактивны, тогда как *ресентимент активен и является не эмоцией, а ценностной установкой*. Шелер дает развернутое определение специфики: «Ресентимент — это *самоотравление души*, имеющее вполне определенные причины и следствия. Оно представляет собой *долговременную психическую установку, которая возникает вследствие систематического запрета на выражение известных душевных движений и аффектов*, самих по себе нормальных и относящихся к основному

⁹⁶ Шелер, М. Ресентимент в структуре моралей. Наука; Унив. кн., 1999. С. 11.

⁹⁷ Tuinen, S. van. The Polemics of Ressentiment – Introduction. Bloomsbury, 2018. P. 4.

⁹⁸ Апресян, Р.Г. Ресентимент и историческая динамика морали // Этическая мысль, Вып. 2. — М., 2001. С. 27-41.

содержанию человеческой природы, – *запрета, порождающего склонность к определенным ценностным иллюзиям* (курсив мой. – Г.К.) и соответствующим оценкам. В первую очередь имеются в виду такие душевные движения и аффекты, как жажда и импульс мести, ненависть, злоба, зависть, враждебность, коварство»⁹⁹.

Ресентимент, происходя из этих аффектов, ими не исчерпывается, он включает в себя еще важные элементы: «мстительное чувство тем скорее переходит в ресентимент, чем более оно становится длящимся состоянием, непрерывно ощущаемым как неподвластное воле состояние «оскорбленности»; в чем большей мере *оскорбление воспринимается как судьба*»¹⁰⁰. «Судьба» здесь важна, поскольку она указывает не на конкретную реакцию индивида на конкретный объект (эмоцию), а на моральную диспозицию, укорененную в социально-историческом контексте: национальная гордость при политической беспомощности, формальное равноправие при фактическом подавлении, и тому подобное. Подчеркнем, что у Шелера месть – не просто эмоция или аффект. Месть реактивна, а *ресентимент как моральная установка активен*. Еще один аргумент в пользу того, что ресентимент нельзя свести к эмоциональной реакции на конкретный объект как источник оскорбления: «“Ресентиментную критику” отличает как раз то, что на самом деле она вовсе не “желает” того, что выдает за желаемое; она критикует не для того, чтобы устранить зло, а лишь использует зло как предлог, чтобы высказаться»¹⁰¹.

Таким образом, Шелер постоянно настаивает на том, что ресентимент не есть вторичная, спровоцированная неким определенным посылом, реакция. Наоборот, он, именно благодаря длительности состояния, *ведет себя активно, задает первичный импульс конфликту*. В связи с конфликтами вокруг искусства эта трактовка дает очень много, так как позволяет видеть в нападках на искусство не точечные и каждый раз имеющие свои причины, события, а проявление определенного отношения к искусству в целом. Ресентимент формирует собственные предпочтения в искусстве (как и в морали), он не может быть просто

⁹⁹ Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. С. 13-14.

¹⁰⁰ Там же. С. 22.

¹⁰¹ Там же. С. 23.

сведен к реакции на всякое искусство, и уж точно не может быть сведен просто к реакции. Он создает состояние оскорбленности, которое, по Шелеру, уже само выискивает, чем бы оскорбиться и на что напасть.

Следующее важное свойство ресентимента, которое открывает Шелер, это специфическая *ценностная иллюзия ресентимента*: «В первую очередь сознание собственной большей ценности или равноценности, к которому стремится “подлый человек” и которое снимает напряжение, достигается иллюзорным путем за счет принижения ценных качеств объекта сравнения или с помощью выработки особой “слепоты” по отношению к ним; но потом — и здесь мы впервые сталкиваемся с действием собственно ресентимента — оно достигается посредством иллюзорного восприятия и фальсификации самих ценностей, в свете которых возможные объекты сравнения вообще могут иметь хоть какую-то позитивную ценность»¹⁰².

Мечь в интерпретации ранней теории ресентимента — это чувство, возникающее от бессилия. И в ее сущности всегда лежит то, что она «за что-то». Но у Шелера связка между мечью, бессилием, аффективной реакцией и ресентиментом не является однозначной, о чем свидетельствует его критика исследований мести этнологом С. Штейнмецом, который говорит о существовании направленной и ненаправленной мести. Шелер не согласен с тем, что мечь может быть ненаправленной. Об этом свидетельствует то, что уничтожаемые в аффекте предметы даже в случаях, когда они не относятся к определенному объекту могут включать в себя, к примеру, контекст, в котором произошло оскорбление или нести символическую функцию. «Уничтоженный предмет может выполнять по отношению к предмету, на который направлена мечь, либо функцию действительной или мнимой принадлежности (например, собственность или владение), либо символическую функцию, которая не обязательно постоянна, но может быть и мгновенной (это замещает что-то). Этим объясняется не только уничтожение картин, протыкание фотографий обидчика, но и то, как иногда комкают бумагу или мнут носовой платок»¹⁰³. Описанная аффективная реакция,

¹⁰² Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. С. 33-34.

¹⁰³ Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. С. 15.

уничтожающая или портящая объект, действительно, свидетельствует о бессилии и, очевидно, о замещении объекта мести или желания обладать, но этого недостаточно для ресентимента, считает Шелер: «Однако этот психологический закон снятия напряжения между стремлением и бессилием путем иллюзорной оценки объекта приобретает совершенно новый и чреватый разнообразными следствиями смысл, если мы имеем дело с душевной конституцией, определяемой ресентиментом»¹⁰⁴. Прогрессирующее развитие этого внутреннего процесса ведет к *фальсификации предметной картины мира*¹⁰⁵. Настоящие ценности отвергаются и дискредитируются, хотя очевидно, что они предпочтительны и к ним нормально стремиться.

Ницше, по мнению Шелера, ошибается, когда думает, что корнем нравственности всегда является ресентимент¹⁰⁶. Мораль Шелер понимает иначе, чем Ницше, так как для него это господствующие правила и предпочтения эпохи, а не предмет философской и научной систематизации. Шелер видит в ресентименте источник буржуазной морали, а не христианской. Христианская мораль, по Шелеру, имеет корень в христианской любви, которая направлена на всех, а не только на сирых и убогих. При этом Шелер видит реальную проблему в функционировании принципа всеобщей любви, так как, по его мнению, человеколюбие современного толка берет начало в ресентименте, в этом плане он также критикует демократию, как и Ницше, хотя сегодня взгляды обоих философов необходимо воспринимать как критику современной им эпохи. Если Ницше романтизировал аристократию античности и эпохи Возрождения, то Шелер явно отдает предпочтение рыцарству и искренней христианской морали Средних веков.

Однако то, что человеколюбие и христианская мораль на протяжении истории вступают в сложные связи, Шелер не отрицает: «Ницше не заметил того, что проповедуемые сегодня в христианских церквях нравственные течения, которые действительно основаны на ресентименте и демонстрируют ряд признаков

¹⁰⁴ Там же. С. 59.

¹⁰⁵ Там же. С. 59. (курсив К.Г.)

¹⁰⁶ Там же. С. 56.

деградирующей жизни, имеют этот характер лишь в силу смешения со специфически современными идеями, прежде всего с современной демократической идеей гуманности, – и впал в глубочайшее заблуждение, решив, что эти современные идеи и движения суть следствия христианской морали!»¹⁰⁷.

Главная критика Шелером демократической идеи гуманности направлена на ее всеобщие принципы, поскольку равенство — это всегда самая низкая планка, выстраиваемая так, чтобы под нее подошли все¹⁰⁸. Следовательно, и всеобщие принципы предпочитают только те, кто боится проиграть, а требование равенства – это спекуляция: «в этом как раз и состоит закон, согласно которому равенство между людьми — в той мере, в какой оно существует, – возможно только по самым низким в ценностном отношении признакам. Если бы идея «равенства» была чисто рациональной, она никогда не смогла бы привести в движение волю, желания и аффекты. На это способен только *ресентимент, скрывший в требовании “равенства” свою природу*: человек ресентимента не может с радостью взирать на более высокие ценности!»¹⁰⁹. Особенностью ресентимента является перемещение нравственного сознания с партикулярного уровня на универсальный, или, говоря иначе, с автономно-индивидуального на коллективный. Шелер соглашается с Ницше, говоря о том, что по-настоящему добродетельный человек будет действовать по своим собственным нравственным законам, нести добро, даже если все вокруг против, а всеобщей моралью прикрываются только ресентиментные люди. Это приемлемо для Шелера, только если собственные нравственные законы совпадают с объективно позитивными ценностями.

Таким образом, человек ресентимента мстит идее, перед которой не смог выстоять, развенчивая саму идею «добра», принижая ее до своего фактического состояния¹¹⁰. Современные ему *тенденции смещения в сторону общественной морали* виделись Шелеру как *фатальная ошибка*, так как под всеобщностью можно

¹⁰⁷ Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. С. 144.

¹⁰⁸ Там же. С. 160.

¹⁰⁹ Там же. С. 160. (курсив К.Г.)

¹¹⁰ Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. С. 163.

скрыть множество отрицательных ценностей. Философ не называл конкретные ценности, о которых идет речь, но отметил, что современный ему идеал заключается в «идеале» минимума наслаждения при максимальном количестве приятных и полезных вещей. И ресентимент становится ценностным смещением морали в результате демократизации общества, в чем с ним солидарны как Ф. Ницше, так и Э. Фромм.

Концепция ресентимента Шелера интересна тем, что он переносит антропологическое видение в социальную плоскость, и вследствие этого ресентимент трактуется как социологический, или, точнее, *социально-антропологический феномен*, с довольно большими объяснительными возможностями. В перевороте позитивных общественных ценностей Шелер винит именно ресентимент.

Важную роль в социальном плане имеют аффекты, им Шелер уделяет много места. Аффекты являются существенным компонентом ненависти, чувства мести, гнева и прочих негативных состояний. Когда аффект идет рука об руку с чувством бессилия и сознанием собственной «правоты» и чрезвычайной ранимости, в силу вступает ресентимент. В итоге аффекты вытесняются, не осознаются, и переносятся на какую-то группу. Шелер так пишет о социальном фоне роста аффектов: «С социологической точки зрения, отсюда следует важный вывод: этого душевного динамита образуется тем больше, чем больше разрыв между политическим и правовым (конституционным или соответствующим “обычаю”) положениями, а также публичной значимостью групп — и их фактическим отношением к власти. Роль играет не какой-то один из этих факторов, а разрыв между ними»¹¹¹. В ситуации, где каждый *может* себя сравнивать с каждым, но *фактически* не может сравниться, длящееся, неподвластное воле состояние «оскорбленности» перерастает в ресентимент. В итоге группа считает, что нечто достойно отмщения уже самим фактом своего существования.

¹¹¹ Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. С. 21. (курсив К.Г.)

По Шелеру ресентиментную критику отличает то, что она критикует не для того, чтобы устранить зло, а лишь использует зло как предлог чтобы высказаться¹¹². Образ мысли, который наделяет отрицание, критику и зависть творческой силой, в принципе характерен для ресентимента. Интересно, что зависть ресентимента часто направлена на те блага, которые нельзя приобрести, и в своей крайности она может перерасти в *экзистенциальную зависть, направленную на индивидуальную сущность и бытие другого*: «В нем зарождается нечто такое, что пробуждает желание хулить, ниспровергать, унижать, и он цепляется за любой феномен, чтобы через его отрицание хоть как-то себя проявить. Так, оправдывая внутреннюю конституцию своего ценностного переживания, ресентиментный тип произвольно “обесценивает” бытие и мир»¹¹³.

Так Шелер описывает *неосознанную дискредитацию позитивных ценностей*. От сознания ресентиментного человека ускользает *объект собственной зависти*. В благородном человеке (Шелер, как и Ницше противопоставляет ресентиментного человека благородному) есть способность не ставить в зависимость свою ценность с ценностью или качествами других. Всякий сравнивает себя с другими, всякий в чем-то лучше или хуже кого-то другого, но «благородный» принимает эти отличия, если они неизменны, как данность, или улучшает себя, если различия затрагивают объективно позитивные ценности. «Ресентиментный», видя свои недостатки, не просто «завидует» или реактивно «разрушает», а отрицает ценность тех качеств, которыми не обладает и не может обладать.

Проблема современной системы конкуренции/соревнования заключается в том, что значимость вырабатывается на желании быть и значить больше через постоянное сравнение себя с другими. Таким образом, по Шелеру ресентимент «достигается посредством иллюзорного восприятия и фальсификации самих ценностей, в свете которых возможные объекты сравнения вообще могут иметь хоть какую-нибудь позитивную ценность»¹¹⁴. Дискредитации, таким образом,

¹¹² Там же. С. 23.

¹¹³ Там же. С. 60.

¹¹⁴ Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. С. 33.

подвергается и сама процедура сравнения и соревнования. В результате принижения всех ценностей до собственного фактического состояния происходит дискредитация ценностей вообще¹¹⁵. На ресентименте строятся ложные оценки и формируется соответствующая логика поступков.

По концепции ресентимента Шелера можно выделить следующие выводы, применительно к дискурсу оскорбления:

1. Ресентимент – психическая установка, которая возникает в результате дефицита возможностей реагировать на непосредственные источники неудач, неприязни, обиды, становясь продолжительной отложенной мстью. Не имея возможности проявить известные и естественные аффекты своевременно, человек начинает активно создавать предметную картину мира, в которой господствует ресентимент. Ресентимент постоянен, так как отложенная мсть, потеряв связь с изначальным объектом, перенаправляется (даже расширяется) и разряжается в виде аффектов, направленных на сущностное бытие другого. Активность ресентимента проявляется в инициативности к конфликту, готовности оскорбиться.

2. Ресентимент социален, так как для его возникновения необходим другой, и он всегда проявляется вовне и фиксируется во взаимодействии.

3. Ресентимент приводит к дискредитации чужих позитивных ценностей, вызванной неосознанными ассоциациями с ситуацией, послужившей изначальным импульсом для мести. Отрицая ценности другого, ресентиментный тип принижает все ценности до своего собственного текущего состояния, претендуя при этом на всеобщность данных ценностей. Шелер отмечает возможную символическую природу объектов ресентиментного аффекта.

1.4.3 Развитие концепта «ресентимент» и его применение в социальной и культурной сферах

Социально-исторический аспект ресентимента присутствовал уже у Ницше, в тех пределах, которые были заданы его генеалогическим методом. Но и сам генезис

¹¹⁵ Там же. С. 35.

концепции ресентимента был обусловлен контекстом. Во времена Ницше термин «ресентимент» нес в себе определенный идеологический посыл. С позиции классовых теорий буржуазный класс при помощи этого термина оправдывал свои привилегии и рационализировал отсутствие таких привилегий у более бедных классов. Так, ресентимент использовался для объяснения протестной деятельности бедных слоев населения не как реакции на угнетение, а как желания отнять у богатых то, что они имеют. Ницше критиковал смирение как главный аспект христианской морали, так как он противоречил факту того, что ранее смирение было навязано рабам классом господ, а теперь почитается самими рабами. Этим он объяснял противоречие восстания рабов, так как выходило, что они выступали за условия, в которых их поставили господа, переводя суть протеста в моральную сферу, а не политическую.

После Ф. Ницше и М. Шелера, которые трактовали ресентимент преимущественно на стыке этики и антропологии, многие исследователи использовали концепт ресентимента для описания проблем современного общества. Э. Фромм, разрабатывая теорию авторитарного типа человека, усматривал его истоки в ресентименте, в образе индивида, завидующего материальному достатку и власти, не способному наслаждаться жизнью и, как следствие, рационализирующего свою неприязнь и зависть в терминах морального негодования¹¹⁶. Фромм описал *механизм действия ресентимента, основным содержанием которого является авторитарный синдром*. Идеи Фромма применялись в объяснении постсоветского взрыва ресентимента: по версии Е. Григорьевой, «травматическая ситуация, связанная с крахом советского государства и прежней экономической системы, ревизией традиций прошлого, нарушением привычного образа жизни, мышления и мировосприятия своих/чужих, привела к актуализации авторитарного синдрома»¹¹⁷.

Американский социолог Р. К. Мертон трактует ницшевскую характеристику ресентимента как «самоотравление воли» в *виде отложенной и воображаемой*

¹¹⁶ Фромм, Эрих. Бегство от свободы. М.: Флинта: МПСИ: Прогресс, 2006. С. 83.

¹¹⁷ Григорьева Е.Б. Авторитаризм и политический процесс в современной России: диссертация ... кандидата политических наук: 23.00.02.- Санкт-Петербург, 2015. 255 с.

*месту*¹¹⁸ в рамках своего исследования адаптации людей к различным аномиям. Ресентимент он упоминает в контексте мятежа как одного из способов адаптации. Он различает «мятеж» как способ выхода из травмы от его внешне схожего, но принципиально другого типа, а именно, ресентимента. По Мертону мятеж – это искренняя переоценка ценностей, в отличие от ресентимента: «решающее отличие *ressentiment* от мятежа состоит в том, что первый не предполагает подлинного изменения в ценностях», а также: «В случае *ressentiment* человек осуждает то, чего втайне желает; в случае мятежа он осуждает само желание»¹¹⁹. Таким образом, Мертон, объединяя концепции Ницше и Шелера приходит к выводу о следующих характеристиках ресентимента: «Это сложное чувство содержит три взаимосвязанных элемента: во-первых, смутное чувство ненависти, зависти и враждебности; во-вторых, ощущение собственного бессилия активно выразить эти чувства против лица или социального слоя, которые их возбуждают; и в-третьих, постоянно возвращающееся переживание этой немощной враждебности»¹²⁰. Таким образом, ресентимент с одной стороны затмевает изначальную травму, но с другой он же способствует ее накоплению, трансформируя травму в продолжительное непроходящее страдание. Концепт травмы удачно увязывает бессилие, вытеснение причины страдания и повторное переживание. Повторное переживание еще и постоянно подогревается медиа, которые внедряют нарратив о моральных паниках или общественном возмущении, по сути, формируя его, имитируя общественный консенсус по тому или иному вопросу, создавая и раскручивая общественные страхи и негодование.

Ресентимент, таким образом, создает базу для риторических аспектов, лежащих в основе эмоционально-нравственных рамок, в которых виктимизация, обида и месть являются *искаженными гражданскими добродетелями*. Оксфордский словарь дает следующее определение ресентимента – «мстительное, ограниченное

¹¹⁸ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 38.

¹¹⁹ Мертон, Р. Социальная теория и социальная структура. С. 276.

¹²⁰ Мертон, Р. Социальная теория и социальная структура. С. 275-276.

мышление, которое приводит к тому, что индивид не столько хочет то, что есть у других, сколько хочет, чтобы другие не имели того, что имеют»¹²¹.

Ж. Делез в работе «Ницше и философия» (1962) также подробно анализирует ресентимент (в русском переводе книги используется «злопамятность»), в частности он дает ряд характеристик ресентиментного человека, таких как пассивность, вменение вины, распределение ответственности, обидчивость¹²². Эти же характеристики самим человеком истолковываются как «благочестивое существование»¹²³. Делез отмечает, что ресентимент – это триумф реактивных сил в человеке: «реактивные силы одерживают верх над активными, поскольку уклоняются от действия». ¹²⁴ При этом: «в силу своего типа злопамятный человек не “реагирует”: его реакции не заканчиваются, они ощущаются, а не задействуются. Следовательно, они обрушиваются на свой объект (каким бы тот ни был) так, словно ему следует мстить, словно его непременно следует заставить платить за эту бесконечную отсрочку»¹²⁵. Ресентимент, таким образом, целиком направлен на другого: «Всякое существо и всякий объект переносятся злопамятным человеком как личное оскорбление — строго пропорционально тому, насколько он подвержен их воздействиям»¹²⁶.

П. Стросон в работе «Свобода и Ресентимент» (1963)¹²⁷ изучает ресентимент в его значении адекватной обиды на злонамеренность другого. Это проявляется и в самом написании слова, так как в англоязычной литературе *resentment* – обида, возмущение, а *ressentiment* – обида в совокупности с завистью. Оба термина относятся к моральным и реактивным эмоциям, но имеют совершенно разный окрас.

121

Ressentiment

/

Oxford

Reference.

URL:

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100416129> (дата обращения: 08.06.2020).

¹²² Делез, Ж. Ницше и философия. С. 33.

¹²³ Там же. С. 70.

¹²⁴ Там же. С. 230.

¹²⁵ Делез, Ж. Ницше и философия. С. 237-238.

¹²⁶ Там же. С. 238.

¹²⁷ Strawson, P. Freedom and Resentment. In *Proceedings of the British Academy*, Volume 48, 1962. 1-25 pp.

Ресентимент в его положительной коннотации является сигналом, маркирующим необходимость несения моральной ответственности.

На сегодняшний день концепцию ресентимента можно наложить на широкий спектр идеологических контекстов. Однако, в отличие от обиды или чувства несправедливости, ресентимент является полемичным понятием, его сложно применять в качестве универсального критерия из-за наличия в нем двойных стандартов. Поэтому важно отметить необходимость при подходе к ресентименту учитывать «аффекты того, кто использует концепцию ресентимента, в не меньшей степени, чем того, к кому она применяется»¹²⁸.

К ресентименту обращался Рене Жирар в «Ложь романтизма и правда романа» (1961), где он в качестве антропологических и социальных предпосылок ресентимента рассматривает *миметическую теорию*. Эмоция ресентимента возникает из миметического желания: это эмоциональный опыт, который люди получают, когда соперник лишает их возможностей или ценных ресурсов (включая статус), которые они считают социально доступными. Миметическое желание — это характеристика современного общества, где заявленное равенство на уровне ценностей контрастирует с поразительным неравенством в доступе к власти и материальным ресурсам. Ресентимент — это само миметическое желание, которое является неотъемлемой частью нашей жизни, именно поэтому возникновение конфликтов на почве ресентимента неизбежно. Хотя, по Жирару, ресентимент и может вылиться в насилие и преступления, он также может поспособствовать росту справедливости и созданию институтов, которые лучше приспособлены к преобразованиям нашего современного общества. Так в ресентименте автор видит базисное антропологическое положение¹²⁹.

Для современных обращений к теме ресентимента в принципе характерен менее категоричный взгляд, чем у Ницше и Шелера. В отличие от рассмотренных

¹²⁸ Tuinen, S. v. *The Drama of Ressentiment: the Philosopher versus the Priest // Deleuze and the Passions*, New York, Punctum Books, 2016, P. 88.

¹²⁹ Girard, R. *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1965. P. 59.

ранее авторов современный немецкий философ Петер Слотердаjk в «Ярости и Времени» (2006) видит ресентимент как следствие переживаний, которые тот же Ницше причислял к благородным, а именно гордость или ярость (тимос)¹³⁰. Мыслители постколониальной теории, такие как Ф. Фанон, Э. Саид и А. Мбембе вообще представляют ресентимент как движущую силу для положительных социальных перемен. Причина в такой перемене заключается в том, что постколониальное развитие концепции ресентимента начинается с непоследовательного прочтения Ницше Фаноном, ошибки, которая творчески присваивается Саидом и Мбембе. Фанон, например, объясняет ресентимент как колониальную проекцию или расовый взгляд, усваиваемый колонизированным субъектом, вызывающий у него чувство ненависти к себе. По мнению критиков постколониальной интерпретации термина (В. Нейкер) по мере того, как концепция ресентимента проникает в постколониальную теорию, идеи Ницше отбрасываются, а термин трансформируется через гегелевские и психоаналитические схемы, которые принимают мораль как универсальный и предписывающий кодекс, то есть в ту самую проблему, которую Ницше пытался преодолеть¹³¹.

Исследователями ресентимента был разработан принцип для научно-теоретического анализа различных социальных явлений. Чер-унг Пак в работе «Ресентимент, оценка, знание и социальное действие в учении Макса Шелера»¹³² привел основные аспекты ресентиментологического подхода, применимого в исследованиях социальных явлений, а именно, три фазы: возникновения, формирования и эмансипации, которые будут рассмотрены подробнее в следующей главе.

Современное обращение к концепции ресентимента обусловлено ростом популизма, национализма и фундаментализма в обществе на фоне обретения видимости в публичной сфере групп, находящихся на разных позициях

¹³⁰ Sloterdijk, P. *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*. New York: Columbia University Press, 2010. 248 p.

¹³¹ Naicker, V. *Ressentiment* / V. Naicker // *The Postcolony*, Angelaki, 24:2, 2019. 61-77 pp.

¹³² Пак Ч.-у. Ресентимент, оценка, знание и социальное действие в учении Макса Шелера: опыт исследования социологии чувств // *Социологический журнал*. 2015. С. 151-164.

политического спектра. Многие исследователи пришли к выводу, что ресентимент активно возвращается в политический дискурс¹³³. Долгое время ресентимент рассматривался как аффективная патология идеологии протеста независимо от его политической ориентации. Для постколониальной теории характерны попытки рассмотреть ресентимент как положительный импульс, особенно когда его субъектом являются маргинализованные группы. При этом патологический характер феномена сохраняет свой статус, если субъектом являются группы традиционалистов.

Таким образом, концепция ресентимента подвергалась серьезным трансформациям на протяжении XX века, а в современном контексте из нее устраняется исключительно патологический характер. Действительно, ресентимент долгое время употреблялся для дисквалификации любого освободительного движения или идеологии как мотивированных завистью и другими патологическими и иррациональными аффектами. Теперь же социальное значение ресентимента по мере демократизации общества нарастает, а сведение любой протестной деятельности к девиантному поведению не соотносится с современными реалиями. Ресентимент у Ницше рассматривается в рамках антропологической оппозиции двух типов морали (рабов и господ), опасность морали рабов, вырастающей из данной диспозиции в том, что она исходит из бессилия как реальной нехватки возможностей и является слабой позицией, дающей иллюзорный статус правого и хорошего. Эту идею продолжает Шелер, подчеркивающий, что в требовании «равенства» скрывает свою природу ресентимент, а требование равенства всегда продиктовано слабостью, так как предполагает низкую нравственную планку. Данные трактовки ресентимента как, несомненно, сомнительной, ущербной и мнимой позиции были сделаны Ницше и Шелером через призму категорий XIX и начала XX века.

Обращаясь к концепции ресентимента сегодня, стоит сделать ряд оговорок. Осознавая полемичную природу самого концепта, мы не беремся за попытки

¹³³ Tuinen, S. v. The Polemics of Ressentiment – Introduction, 2018.

определить изначальных носителей ressentimenta. Раскрытая Ницше при помощи ressentimenta вывороченная наизнанку логика жизни и морали не имела нормативных утверждений, но тем не менее это не говорит о неангажированности его взглядов. Любые попытки указать на некую группу как носителей ressentimenta ставят того, кто использует термин, в позицию морализаторства, не осознающего собственную подверженность ressentimetу и основанных на нем ценностных заблуждений.

Сама критика демократических идей через призму ressentimenta в текстах Ницше и Шелера настораживает, так как выглядит реакционной по отношению к эгалитарным тенденциям современного им периода. Во избежание низведения протестной деятельности оскорбленной публики до самоопорочивающего ressentimenta, мы не берем ressentiment как добровольное состояние, так как люди не выбирали условия, в которых ressentiment процветает. Нам интересна *символическая борьба, разыгрывающаяся в публичных пространствах, в которых ressentiment уже присутствует*. Полемичность феномена в этом помогает, так как подчеркивает амбивалентность. Resentimentом уже пропитана сфера публичного, и он используется различными группами, выливается в аффекты и символическое насилие. П. Слотердаjk в эссе «Презрение масс» рассматривает то, как на основе этого развились целые культурные индустрии публичных спектаклей, в которых смешивается сентиментальность с жестокостью¹³⁴.

С опорой на проведенную историко-философскую реконструкцию развития понятия ressentimenta, мы выделили такие его характеристики, которые объясняли бы специфику нашего объекта: тематика ressentimentного взаимодействия, которая связана с символической природой объектов – мир искусства может их предоставить; идея эквивалентности ущерба и боли, когда справедливость трактуется как компенсация через причинение страдания другому и получение от этого удовольствия; виктимизация всех участников конфликта; экзистенциальная зависть к другому и, как следствие, формирование манихейского мировоззрения.

¹³⁴ Tuinen, S. v. The Polemics of Ressentiment – Introduction, 2018. (цит. по Sloterdijk, P. Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft // Frankfurt am Main.: Suhrkamp Verlag, 2000. P. 56).

Отдельно выделим характеристики социальной среды. Ресентимент происходит из-за бессилия «реагировать» на изменения или забыть причину своих страданий. Исходный импульс (сложно фиксируемый, являющийся изначальным страданием) содержится уже в публичной сфере. Ресентимент возникает в определенных условиях. Поскольку мы отходим от коннотаций ресентимента как характерного для определенной группы людей, мы берем за исходный пункт то, что ресентиментом как установкой пропитана сфера социального в принципе, что создает почву для конфликтологического взаимодействия и настроения групп против друг друга. То есть ресентимент уже возник, так как его создали условия фактического дефицита доступности материальных и духовных благ при номинальных тенденциях к эгалитарности в обществе в целом. Дискурс оскорбленности, выливающийся в аффект и символическое насилие, является результатом столкновения в априорной конфликтной ресентиментной среде образов (в нашем случае художественных), считываемых одной группой как символы оскорбительного, которые в свой очередь представляют ценность для мира искусства.

Проведенная реконструкция развития концепции «ресентимента» приводит нас к выводу о возможности его применения к сфере культуры, а именно для раскрытия механизмов и функционирования конфликтного взаимодействия вокруг искусства, обвиняемого в оскорбительности.

Глава 2. Процесс разворачивания публичных конфликтов вокруг искусства как явление ресентимента

2.1 Ресентимент как условие для формирования культурных конфликтов в публичной сфере

Помимо антропологических факторов феномена оскорбления искусством, таких как ресентимент, необходимо *изучение типичных признаков публичных конфликтов вокруг искусства как социальных процессов*. Несмотря на кажущуюся специфичность и индивидуальность кейсов, явление публичного конфликта вокруг искусства имеет социальную природу, так как на деле они отражают более глубокие экономические, политические и социальные проблемы. Протестная деятельность в форме борьбы с искусством становится все более распространенной и даже рутинной. Протесты по поводу искусства сложились в особый паттерн социальных конфликтов, в которых сама суть противоречия оказывается непрозрачной, так как не очевидны ни разности интересов сторон, ни контуры предпочтительного исхода конфликта, ни роль инстанций, которые могут способствовать разрешению конфликта.

Вторая глава посвящена описанию конфликта вокруг современного искусства как социокультурного феномена, возникающего при определенных условиях, а также имеющего внутреннюю структуру (агенты конфликта) и логику развития, которую мы на конкретном примере рассмотрим в конце главы. *Основная рамка, в которую помещается исследование конфликтов в этой части исследования, публичная сфера, которая трактуется как источник и почва разворачивания конфликта*. Прослеживается влияние конфликтов на трансформации участвующих сторон, а также всего поля культуры.

Для начала определим **общие признаки конфликтов вокруг современного искусства**. За точку отсчета мы берем не поводы конфликтов или темы художественных мероприятий, а структуру и процесс разворачивания конфликта,

так как предполагаем, что конфликт имеет собственный источник, который невозможно свести к правоте той или другой стороны. Иначе говоря, конфликт – двусторонний процесс, в нем нет одного «виноватого», причина конфликта затрагивает проблемы, нуждающиеся в решении, обеих сторон. Мы исходим из общей установки конфликтологии о том, что конфликты – это не то, что нужно избегать или устранять, а то, что нужно анализировать с точки зрения скрытых проблем и решать их.

Используя метод Пола Димаджио и других социологов искусства, исследование опирается на комплексные поисковые алгоритмы, которые используют слова «искусство и медиа» (художник, скульптура, фильм и музыка), а также протест (конфликт, негодование, петиция, цензура)¹³⁵ и «оскорбление», чтобы определить кейсы, которые относятся к конфликтным ситуациям, связанным с искусством, которое было воспринято публикой как оскорбительное. *Кейсы, систематизированные по признаку дискурса оскорбленности*, американский социолог П. Димаджио определяет как публичные конфликты вокруг искусства, под которыми понимается группа мероприятий, которые начинаются с презентации (или обещанной презентации) некоего художественного произведения, на которое кто-либо оскорбляется¹³⁶. *Второй принцип систематизации и отбора – групповой характер и организованность протеста*. Переживание оскорбления переходит в аффективную протестную реакцию, завершающуюся конкретным социальным действием. Мы определяем «социальные действия» в широком смысле, чтобы включить протесты со стороны «коллективных акторов» (гражданских ассоциаций, групп движений, церквей, государственных учреждений, предприятий или некоммерческих организаций) или их представителей. Социальные действия включают в себя демонстрации, бойкоты, публичные выступления, массовые собрания, рейды полиции, судебные процессы, свидетельские показания и законодательные акты. В свою очередь, риторика оскорбленной публики, сформулированная лидерами мнений, создает прецедент и соответствующий

¹³⁵ Tepper, S.J. Not Here, Not Now, Not That!: Protest over Art and Culture in America. P. 290.

¹³⁶ Ibid. P. 293.

стереотипный образ того, на что публика оскорбляется, и что в дальнейшем художники опять используют для провокации. *Третьим принципом систематизации (отбора репрезентативных для исследования кейсов) стала фиксация на протестах, направленных на институцию, которая представляет работу художников.* Например, в ситуации с книгой Салмана Рушди угрозы поступали не только писателю, но и издательству «Penguin books», в скандалах с европейскими карикатуристами атаковались издательства газет, в которых карикатуры были опубликованы. Когда выставка или фильм кого-то оскорбляют, то жалобы и петиции направлены на руководство художественных институций, а протесты часто проходят на территории учреждений или других значимых публичных пространствах, связанных с искусством.

Таким образом, в современных публичных конфликтах вокруг искусства мы выделяем *две стороны: художественные институции и публику* (оскорбляющие и оскорбляемые соответственно). Возникает вопрос, почему из участников конфликта мы исключаем власть, прежде всего, в лице государства? Для этого есть несколько соображений. Первое: в обществе модерна возникновение и развитие публичной сферы имеет огромное и принципиальное значение, публичная сфера – автономный и самостоятельный игрок в «социальной игре» и площадка важных социокультурных трансформаций. Роль публичной сферы возрастает в информационном обществе. В данном исследовании нам приходится абстрагироваться от анализа степени ее автономности от других социальных структур, от вопроса о проходимости границ между публичными дебатами и политикой, экономикой. Второе: государство в подобных конфликтах пытается играть, по крайней мере, претендует на это, роль третейского судьи, то есть не является активной стороной. В этом плане российское государство занимает неопределенную и двусмысленную позицию, свидетельствующую о том, что у него нет понимания природы подобных конфликтов на символической почве. Это проявляется в том, что государство в лице своих служащих и в общей расплывчатой официальной риторике поддерживает оскорбленную общественность в ее праве выражать протест, но при этом не находит ничего преступного или морально-

оскорбительного в самих работах, когда дело доходит до административного или судебного разбирательства. Дела об оскорбительном искусстве, рассматриваемые следственным комитетом, редко доходят до суда, несмотря на то что такие громкие дела, как суды над организаторами выставок «Осторожно, Религия!», «Запретное искусство-2006» и участницами перформанса Pussy Riot в Храме Христа Спасителя могут создать ощущение обратного. При этом многие фигуранты конфликтов со стороны институций в итоге лишались работы (пример, режиссер Т. Кулябин), хотя их вина не только не была доказанной, но даже квалифицированной как несоответствие тем или иным правилам или этическим нормам (с которыми тоже все крайне неопределенно). М. Ямпольский сравнивает такие преследования деятелей культуры по принципу «случайной выборки» с действием эпидемии или игрой в рулетку.

Итак, основным двум участникам будет уделено внимание в следующих параграфах, здесь мы только кратко их охарактеризуем. **Понятие публики** в данном случае необходимо рассматривать в более широком смысле, чем социально-психологическая общность потребителей искусства. Публика в конфликтах вокруг искусства скорее представляет собой то, что Хабермас определяет как «публичную сферу» – «открытая сеть перекрывающихся “субкультурных публик”, имеющих подвижные временные, социальные, субстанциальные границы».¹³⁷ Публика не является монолитной категорией, и в нашем исследовании этот термин используется как маркер, отделяющий протестующих от институции, так как существует особая аудитория современного искусства. В понятие публики входит и аудитория институций, но только как часть, так как наиболее агрессивные и нетерпимые акторы конфликта не являются постоянными потребителями искусства и узнают об оскорбившей их работе через медиа. К примеру, по текстам заявлений оскорбившихся граждан в прокуратуру на выставку «Запретное искусство 2006», мы видим, что о самом мероприятии они узнали по радио «Радонеж» и «Эхо Москвы»,

¹³⁷ Трубина, Е. / Публика // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. - Мн.: Книжный Дом. 2003. С

но на самой выставке не были¹³⁸.

Взаимодействуя со своей аудиторией, художественные институции образуют приватную сферу, где все еще существует риск коллективной протестной реакции, но она подавляется доминирующим эстетическим опытом. Данной *динамике приватного и публичного* в работе художественных институций на примере театральных постановок посвящена работа К. Бальма о театральной публичной сфере¹³⁹. В то же время институции функционируют и в публичной сфере, где публика может взаимодействовать с работами, не являясь непосредственной аудиторией того или иного художественного явления. Установленные институциями нормативные принципы эстетического и этического характера не распространяются на всю публику, что уже может трактоваться как потенциальный источник конфликта.

Существует несколько взглядов на **отношения публичной сферы и разного рода конфликтов**. Для Ю. Хабермаса *публичная сфера определяется как пространство автономии и рациональности*. Право на свободу слова предполагает модель цивилизованной дискуссии (*civic debate*), в которой все способны участвовать на равных правах. При этом сама форма дискуссии должна быть разумной. Иными словами, если кто-то из участников дискуссии ставит под сомнение саму легитимность нахождения другой группы участников или индивидов (например, в случаях с оскорбительным искусством, если публика не воспринимает представителей мира искусства как имеющих право на публичное высказывание и наоборот), то и рациональной дискуссии уже не может быть. Даже беглый взгляд на историю публичных конфликтов вокруг искусства показывает, что они редко заканчивались компромиссно. В большинстве случаев оскорбленная публика, требующая цензуры того или иного произведения, в итоге брала на себя роль цензора и уничтожала работу, или добивалась того, чтобы ее убрали из публичного

¹³⁸ Тексты обвинений можно посмотреть на сайте А. Ерофеева: Сторона обвинителей / А. Ерофеев // Персональный сайт. URL: http://www.aerofeev.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=210:115&catid=61:9&Itemid=158 (дата обращения: 08.06.2020).

¹³⁹ Balme, C. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 27.

доступа. Иногда это делали сами институции после аффективной протестной реакции со стороны публики, чтобы избежать взаимодействия с публикой, которая не является их аудиторией. Ни в том, ни в другом случае речь не идет о рациональном общественном дискурсе.

В противовес Хабермасу Дж. Батлер определяет *контуры публичной сферы как пространство всеобщей уязвимости*¹⁴⁰, что, на наш взгляд, более реалистично отражает ситуацию в современном мире. Под уязвимостью в своих поздних работах Батлер понимает материальную уязвимость (ранее речь шла о лингвистической уязвимости и подверженности идеологизации¹⁴¹): слабости, хрупкость человеческой жизни, зависимость от других людей и т.д. Батлер фокусируется на уязвимости, т.к. предполагает, что устранение ее видимости или, наоборот, ее чрезмерная освещенность в медиа приводит к дегуманизации различных групп¹⁴², что мешает нам вскрыть суть конфликтов и протестной деятельности.

Учитывая напряженный характер дискуссий в публичной сфере, необходимо включить в рассмотрение публичной сферы аффективную коммуникацию. Политический философ Ш. Муфф в противовес рациональной публичной сфере Хабермаса вводит свою *концепцию агонистического публичного пространства, рассматривая публичную сферу как априорную сферу конфликта*¹⁴³. По ее мнению, Хабермас предлагает идеальные условия для рационального консенсуса, который по своей сути является не эмпирическим, а онтологическим и невозможен в реальной жизни. Для Муфф политическое связано с действиями доминирующих институций. Поэтому следует различать политическое и социальное. По сути, невозможно определить, что социально, а что политично, не отталкиваясь от контекста. Поэтому линия между политическим и социальным должна постоянно переопределяться

¹⁴⁰ Концепцию Батлер, относят к политической теории, но современные критики указывают на ряд пунктов, которые сводят концепцию уязвимости к этике. См.: Ferrarese, E. The Vulnerable and the Political: On the Seeming Impossibility of Thinking Vulnerability and the Political Together and Its Consequences, *Critical Horizons*, 17:2, 2016. 224-239 pp.

¹⁴¹ Butler, J. *Excitable speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1996. P. 2.

¹⁴² Butler, J. *Precarious Life*. London/New York: Verso, 2004. P. 20.

¹⁴³ Mouffe, C. *Artistic Activism and Agonistic Spaces* // *Art & Research: Chantal Mouffe, Arts & Research*, 2007.

общественными силами¹⁴⁴. Таким образом, каждый порядок политичен и основывается на некой форме исключения, вытеснения, отчуждения. Ш. Муфф предлагает концепцию агонистического подхода, который «признает, что общество всегда политически учреждено и никогда не забывает, что территория, на которой происходят гегемонистские вмешательства, всегда является результатом предыдущих гегемонистских практик, и что она никогда не бывает нейтральной».¹⁴⁵ Для агонистической модели публичное пространство является полем битвы, где разные гегемонистские практики сталкиваются без какой-либо надежды на разрешение конфликта. Как только произведение искусства представляется публике, а сегодня это, как правило, делается через институции, оно вступает в публичное пространство и становится объектом для множественных дискурсов, в том числе и политических.

Публичные пространства всегда плюралистичны, а агонистическое столкновение происходит на множественных дискурсивных уровнях. Агонистическая модель противопоставляется делезовскому «гладкому» пониманию пространства, так как на деле оно всегда «изборозжено» и гегемонистски структурировано. Позиция Муфф также вступает в полемику с концепцией публичных пространств Ханны Арендт, т. к. последняя рассматривает их как «агонистические без антагонизма»¹⁴⁶. Арендт не признает, что плюрализм является источником антагонистических конфликтов. Таким образом, и Хабермас, и Арендт рассматривают публичное пространство как основанное на общем согласии. Поскольку Муфф не рассматривает искусство и политику как две отдельно сформированные области, для нее не является актуальным проводить демаркационную линию между политическим и неполитическим искусством. Соответственно, художественные практики могут подвергнуть сомнению доминирующие гегемонии в рамках институций при условии, если это критическое искусство, которое своим присутствием в публичном пространстве сформирует

¹⁴⁴ Ibid. P. 2.

¹⁴⁵ Ibid. P. 3.

¹⁴⁶ Mouffe, C. *Artistic Activism and Agonistic Spaces*. P. 4.

диссенсус. Цель критического искусства состоит в том, чтобы занять публичное пространство, чтобы разрушить гладкий образ, созданный корпоративным капитализмом, имеющим репрессивный характер.

Юрген Хабермас определяет публичную сферу как «сферу нашей социальной жизни, в которой может быть сформировано нечто, приближающееся к общественному мнению»¹⁴⁷. Массмедиа является регулятором общественной жизни. Сегодня медиа не доносят информацию, а формируют общественное мнение. Джим Макгиан предлагает расширять публичную сферу Хабермаса до «культурной публичной сферы» и не упускать из вида аффективную коммуникацию. Под аффективной коммуникацией он понимает эстетическое и эмоциональное измерения, а публичную культуру считает не только когнитивной, но и аффективной¹⁴⁸ (Макгиан рассматривает литературную публичную сферу). Выделяет Макгиан мир искусства как раз потому, что художественное осмысление более критично, чем новостное. Журналисты являются агентами «социальной амнезии», их интересуют только последние новости, в то время как искусство не так ограничено временными рамками.

Приведенный выше краткий обзор взглядов на роль конфликтов в публичном пространстве выявил следующую диспозицию: установка на достижение общественного согласия (консенсуса, мира) трактует конфликты как нечто, нуждающееся в управлении и регулировании и, в конечном итоге, прекращении; установка на развитие общества трактует конфликты как форму критики, борьбы, которая является двигателем социальных изменений, и в этом смысле конфликты – необходимый спутник широко понимаемой политики. Та или иная трактовка публичной сферы влечет за собой и концепцию, объясняющую природу конфликтов вокруг искусства.

В предыдущей части исследования, посвященной моральным и антропологическим аспектам феномена оскорбительного искусства, было показано,

¹⁴⁷ Habermas, J. The Public Sphere: An Encyclopedia Article // *New German Critique*, no. 3, 1974. P. 49.

¹⁴⁸ McGuigan, J. The Cultural Public Sphere // *European Journal of Cultural Studies*, vol. 8, no. 4, Nov. 2005. 427–443 pp.

что оскорбительный дискурс наиболее продуктивным образом определяется сквозь призму теорий ресентимента. В этой части анализа мы рассмотрим ресентимент в контексте социальных и исторических напряжений, за пределами субъективно-психической сферы, в контексте видов и форм социального взаимодействия. В этой связи обратимся к идеям Ч. Пака, который исходил из шелеровской трактовки ресентимента «как цепочки последних феноменологически выявляемых оснований “действенно” переживаемого мира (Milieu)»¹⁴⁹. Ч. Пак систематизировал понятие ресентимента у М. Шелера, а мы используем для дальнейшего исследования один из предложенных им признаков: «Ресентимент накладывает свой отпечаток не только на мир идей, но и на *сферу практического действия*. О его наличии говорит само поведение человека. Сформировавшаяся под влиянием ресентимента установка по отношению к жизненному миру как сфере осмысленного действия мотивирует соответствующее преобразование повседневности. Там, где это внутреннее беспокойство пропускается как переживание через практические действия (в понимании Шютца), возникают все феномены негативного толка – по крайней мере, с традиционной или современной точки зрения: агрессивность, солипсизм, вероломство, мстительность, расизм и т. д.»¹⁵⁰.

Трактуя ресентимент как вид социального процесса, Ч. Пак разработал описательную **модель механизма действия ресентимента**. Как было доказано, ресентимент с момента возникновения и до внешнего проявления развивается по собственным законам. Механизм действия ресентимента описан в следующих эволюционных фазах:

1. Возникновение (социальная среда, участники и формы взаимодействия, тема социального взаимодействия); здесь важно отметить качество социальной ситуации, степень ее *заряженности* некоторой дозой «опасности впасть в ресентимент»; то, как и каким способом участники взаимодействуют, каковы используемые ими

¹⁴⁹ Пак Ч. Ресентимент, оценка, знание и социальное действие в учении Макса Шелера: опыт исследования социологии чувств. С. 156.

¹⁵⁰ Пак Ч. Ресентимент, оценка, знание и социальное действие в учении Макса Шелера: опыт исследования социологии чувств. С. 156.

лично-значимые и социально-значимые средства (к ним относятся, язык, письма, законы, символы, определенные выражения, жесты и т.д.); тематика социальных взаимодействий, связанная с ресентиментом, имеет двойственное значение: «во-первых, она касается вопросов: “чего я ожидаю?”, “к чему стремлюсь?” и т.д. как “для-того-чтобы” мотив [19, S.80f]; во-вторых, вопросов: “кем я оскорблен?”, “что меня уязвило?”, “отчего я чувствую себя слабым?” и т.д. как “потому-что” мотив [19, S.80f] в смысле непосредственной причины ресентимента. Речь идет о темах, которые могут быть представлены интерсубъективно: свобода, раса, безопасность, секс, блага, закон и т. д.»¹⁵¹.

2. Внутреннее формирование (первый исходный момент – импульс мести, сдерживание происходит от сознания собственного бессилия, «вытеснение» аффекта в силу того, что он наталкивается на дефицит возможностей или запрет, торможение ведет к перенесению акта мести на будущее; второй исходный момент – импульс зависти и стремление к конкуренции. «Зависть возникает из напряжения между стремлением к благу, которым обладает другой человек, и невозможностью (неспособностью) это благо получить. Зависть к индивидуальной сущности и бытию другого человека Шелер называет *экзистенциальной завистью*. Ее вызывает само существование другой личности, воспринимаемое как “гнет”, “вызов”, умаление до ничтожных размеров собственной личности»¹⁵². Затем происходит процесс переоценки ценностей: «Если человек, будучи во власти ресентимента, не находит позитивного пути избавления от него и чувствует себя как бы загнанным в тупик, то обычно происходит иллюзорное “самоисцеление”, которое чревато множеством негативных последствий. Внутреннее напряжение между импульсом мести и бессилием, стремлением и немощью снимается созданием определенных ценностных иллюзий и формированием соответствующих оценок»¹⁵³. Феноменальное своеобразие создаваемых ресентиментом ценностных иллюзий

¹⁵¹ Там же. С. 157.

¹⁵² Пак Ч. Ресентимент, оценка, знание и социальное действие в учении Макса Шелера: опыт исследования социологии чувств. С. 158.

¹⁵³ Там же.

(«дискредитирование» давящих на психику чужих позитивных ценностей) заключается, по Шелеру, в феномене «органической лживости», которая встречается там, «где люди даже не успевают толком осознать, отвечает ли что-то их “интересам” или установке инстинктивного внимания, как уже в самом процессе воспроизведения в памяти определенного момента действительности ими делается соответствующая подмена»¹⁵⁴.

3. Эмансипация. Ресентимент приводит к стремлению освободиться от доставляемых им страданий. Он направляет познание мира по определенному руслу: «по мере того, как это внутреннее движение прогрессирует, он, стремясь оправдать свою душевную конституцию, свой способ переживания ценностей, начинает непроизвольно «дискредитировать» само бытие. В конечном счете это приводит к фальсификации предметной картины мира»¹⁵⁵. «Искаженная ресентиментом картина мира, будучи фоном осуществляемых актов, постепенно превращается в фактор, способный наполнять действия смыслом»; в этой новой картине мира происходит расширение предметной области ресентимента, вытеснение представления о конкретном объекте – предмете первичных аффектов, и «человек уже сам не отдает себе отчета в том, “чего” же он собственно опасается и боится, “перед чем” бессилён»¹⁵⁶. Первичный конкретный повод вытесняется и забывается, аффект все более и более от него освобождается, распространяется повсеместно. В итоге возникает негативная установка по отношению к определенным ценностно окрашенным феноменам. Причем эта негативность не зависит от того, кто является их носителем и как он себя ведет по отношению к испытывающему ресентимент человеку. И в дальнейшем уже достаточно только намек на принадлежность к этой группе феноменов, чтобы заработал механизм агрессии.

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Там же. С. 159.

¹⁵⁶ Пак Ч. Ресентимент, оценка, знание и социальное действие в учении Макса Шелера: опыт исследования социологии чувств. С. 159.

Заключительная фаза механизма ресентимента проявляется в «омассовлении» субъекта ресентимента и передаче его от поколения к поколению, когда ресентимент приобретает характер наследуемой традиции: «На стадии вытеснения происходит не только расширение предметной области ресентимента – сам вытесняемый аффект, не находя своевременной разрядки, начинает оказывать воздействие на социальную среду»¹⁵⁷, становится *коллективным ресентиментом*. В этом смысле ресентимент выступает одним из основных факторов социальной организации и коллективной памяти.

Итак, модель механизма ресентимента как социального действия доказывает, что групповой ресентимент не только возможен, но и имеет закономерные истоки своего генезиса и актуализации. Возникают группы, которые занимаются протестной деятельностью по отношению к современному искусству на постоянной основе, хотя границы их как сообществ очень размыты: «Появляется целый класс профессиональных обиженных, которые под видом «гласа народа» транслируют волю «хозяев дискурса» и по сути своей являются эффективным инструментом репрессий, всепроникающей цензуры коллективного бессознательного»¹⁵⁸.

Если ресентимент носит коллективный характер, значит, исток конфликта имеет смысл искать не в индивидуальных особенностях людей или их персональных травмах, а в проблемах социальных групп и институтов. В предыдущих разделах мы показали, что произведение искусства – не единственный источник проявления оскорбительного дискурса и повод для протестного поведения. Концептуализация оскорбительного дискурса в рамках теорий ресентимента наводит на мысль о скрытом и искаженном мотиве мести, ненависти, агрессии. Напрашивается вывод о том, что истинная причина возмущения находится в том, что символизируют и произведение искусства, и его автор, и, самое главное, институция мира искусства, которая их представляет. У. Митчелл приводит много примеров подобного возмущения в своей работе, посвященной современному иконоборчеству в пространствах культуры. Митчелл изучает протесты с точки зрения иконоборческих

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Медведев, С. Русский ресентимент// Отечественные записки № 6 (63). 2014.

стратегий, которые «наказывают» изображения, хотя понятно, что выступают они не против самого объекта, а того, что они символически репрезентируют. Примеры, которые он приводит, довольно известны: закрашивание белой краской картины «Дева Мария» (автор К. Офили) протестующим католиком¹⁵⁹. Активист как бы прикрыл изображение, которое было расценено многими как оскорбительное, так как картина представляет собой изображение темнокожей Девы Марии, написанное слоновым пометом. Или более эмоциональная расправа над работой: закидывание тушью и яйцами портрета Майры Хиндли (автор М. Харви), серийной убийцы детей. Митчелл напрямую связывает сами акты вандализма с усвоенной человеком на антропологическом уровне фетишистской одержимостью символикой изображений. В пользу данного предположения можно привести как аргумент наблюдение над исходными моментами протеста: люди часто реагируют не на само произведение или художественное мероприятие, а на его интерпретацию, с которой они сталкиваются до своего прямого контакта с арт-объектом. М. Рыклин пишет о том, что обвиняющие в оскорбительности произведений и призывающие к расправе над ними, «реагируют не на выставку, а на ее крайне пристрастную интерпретацию, ставший суррогатом, замененный полностью вытесненной выставкой»¹⁶⁰.

Если принять в качестве исходной агонистическую концепцию публичного пространства, тогда и конфликты вокруг современного искусства должны быть трактованы в рамках борьбы разных групп и институтов. Сверхзадачи борьбы – одно из самых темных мест в исследованиях подобных конфликтов. Но можно высказать некоторые предположения. Сами формы символического насилия в публичных конфликтах вокруг искусства говорят не только о попытках нанести ущерб в ответ на оскорбление, но и о потребности обнаружить себя как легитимного участника всех сфер культуры, в том числе тех, что в свое время приватизировал мир искусства. Поведение оскорбленной публики также основывается на потребности в признании. При близком рассмотрении перехода от переживания

¹⁵⁹ Mitchell, W. What Do Pictures Want? P. 130.

¹⁶⁰ Рыклин, М. Свастика, крест, звезда. Произведение искусства в эпоху управляемой демократии. С. 99.

оскорбления к социальному действию обнаруживается амбивалентный характер ресентимента.

Важной функцией конфликтов вокруг искусства, представленных в работе, является *перераспределение власти*. Происходит критическая оценка соотношения публичного и частного в сфере культуры. Если власть смещается в сторону возмущенной публики, то результатом в таких случаях всегда становится цензура. Законы о свободе выражения мнений, разжигании ненависти и богохульствах, безусловно, регулируют то, какие выражения допустимы или запрещены, и формируют общественные нормы. Но мы не должны недооценивать способность адептов символического насилия находить возможности для своей деятельности за пределами права. Символические действия, направленные на искусство, необычайно универсальны и устойчивы, так как протестующим не нужно побеждать в каждой юридической битве. Они могут достичь своих стратегических целей, даже если они проигрывают. Когда группы активистов пытаются заставить властные структуры закрыть выставку или запретить прокат фильма, они оправдывают свои действия тем, что пытаются защитить моральные устои общества. Но реальная ценность публичных конфликтов для них заключается в том, что он дает шанс для проявления аффектов ресентимента, а также возможность привлечь большое количество единомышленников, придать вес своей идеологии и, как следствие, быть признанным и легитимным участником политической и социальной жизни.

Соответственно социальной природе, следует говорить о **последствиях публичных конфликтов** вокруг искусства. Это тоже пока слабое место исследования, так как здесь нужно специально и последовательно фиксировать изменения поля культуры как следствий разрешений конфликтов. Кроме того, эта часть исследований довольно сильно ангажирована, пронизана субъективными оценками, связанными с корпоративными интересами. Например, отмечаются такие положительные моменты, как вовлечение публики в дискурс о свободе художественного самовыражения и то, как свобода соотносится с духовной безопасностью зрителя. Но констатация вовлеченности еще ничего не говорит о продуктивности и, самое главное, о практическом выходе их подобных дискуссий.

Другие авторы надеются на то, что конфликты могут стать продуктивным ресурсом для творчества (начиная от институциональной критики, которая тестирует нормы деятельности художественных сообществ, заканчивая созданием произведений или художественных мероприятий по мотивам конфликтов). Чаще всего пишут о негативных последствиях, о том, как в результате публичных конфликтов вокруг искусства утверждаются в своих ролях новые инстанции цензуры на примере того, как после ряда художественных мероприятий в России, которые были расценены православными активистами как оскорбительные и богохульные, появилась статья УК РФ об оскорблении чувств верующих.

Таким образом, механизм resentment как социального действия показывает возможность коллективного resentment с вытекающими из него негативными межгрупповыми отношениями. Некоторые из групп выделяются более явно, чем другие, например, фундаменталисты, однако сама модель механизма resentment предполагает его растворение во всей социальной среде. К этому добавляется публичная сфера как априорная среда конфликта.

2.2 Коллективные аффекты и символическое насилие как формы конфликтного взаимодействия вокруг искусства

Все исследования конфликтов вокруг искусства включают в себя указание на аффект как на неотъемлемый элемент resentment. Ницше называет resentment «разгулом чувств»¹⁶¹. Похожую формулировку «разгул аффектов»¹⁶² использует Ямпольский относительно «оскорбления чувств верующих». Специфические аффекты resentment (гнева, озлобленности, мести, зависти и т. п.) связаны с насилием и по своему генезису, и по формам трансляции. Рассмотрим в этом параграфе основания этой связи.

¹⁶¹ Ницше. К генеалогии морали. С. 217.

¹⁶² Ямпольский М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня. С. 130.

Активизация аффектов происходит при сравнении себя с другими и несоответствии внутренних притязаний реальному положению в обществе. Новое время стало плодотворной почвой для ресентимента с появлением повсеместной конкуренции, зарождением капитализма и постоянными сравнениями себя с другими, сочетающимися с чувством бессилия. До начала процесса модернизации общества люди сравнивали себя внутри своей микроструктуры, за пределами которой не могли себя помыслить. Функции контроля были полностью сосредоточены в руках цензуры, она действовала от имени абстрактного общественного субъекта, чьи моральные чувства и защищались от оскорблений. Можно говорить о некотором консенсусе между публикой и цензурой, по крайней мере, до тех пор, пока модернизационные процессы протекали относительно медленно. Даже если какая-то часть общественности была недовольна содержанием художественных произведений и считала их оскорбительными, она не выражала недовольство в форме аффективной протестной деятельности. Почти во всех случаях с провокационной литературой конфликт нес исключительно юридический характер, и судебные разбирательства имели целью установить стандарты пристойности, отталкиваясь от того, что можно смотреть и читать даже подросткам. Публика не устраивала протестов и демонстраций (во многом потому, что решение об аморальности работ решалось еще до ее доступа к массовой аудитории), а на самих судах не было присяжных ввиду несерьезности обвинения.

Аффективная реакция со стороны публики становится частым явлением, начиная с конца XX века. Оскорбленная публика действует аффективно, делая рациональный и конструктивный дискурс невозможным. Одним из первых кейсов публичного конфликта вокруг искусства является выход фильма Мартина Скорсезе «Последнее искушения Христа» (1988), который сопровождался беспорядками не только в США, но и в Европе. Уже на этапе создания фильм вызвал протесты со стороны общественности за очень провокационный образ Христа. Архиепископ Лос-Анджелеса Роджер Махоуни, не видевший фильм, назвал его «морально

оскорбительным»¹⁶³. В итоге «истерические фантазии меньшинства сменились хорошо организованной кампанией более крупного и зловещего союза. Подкрепленная полуправдой, откровенной ложью и антисемитскими оскорблениями, эта кампания требовала ни больше, ни меньше, чем полного уничтожения “Последнего искушения Христа“»¹⁶⁴.

Аффект (лат. *affectus* – переживание, душевное волнение, страсть) – «термин философии и психологии, означающий относительно кратковременное, сильно и бурно протекающее эмоциональное переживание»¹⁶⁵. «Аффект возникает на уже произошедшее событие и является как будто сдвинутым к его концу. В аффективной форме может переживаться любое чувство, например, аффективный восторг, аффективный гнев, религиозный экстаз»¹⁶⁶. По своей сути аффект не является чем-то девиантным или патологичным, так как это естественное реактивное душевное волнение, которое в той или иной степени присуще каждому индивиду. Спиноза определял аффект как состояние двойственное, сочетающее активные состояния и подверженность воздействию, предполагая, что есть силы превышающие возможности человека, не контролируемые им: «Природа или сущность аффектов не может быть объяснена через одну только нашу сущность или природу (по опр. 1 и 2, ч. III), но должна определяться могуществом, т. е. (по т. 7, ч. III) природой внешних причин, в соотношении с нашей»¹⁶⁷. По Делезу, аффект — это «не переход от одного состояния к другому, а изменение сущности (смысл как изменчивость), которая метафизически мыслиться неизменной»¹⁶⁸. Удачное определение аффекта дано В. Беньямином: «аффект возникает вследствие несовпадения желаний субъекта и объективных возможностей их реализации», а

¹⁶³ Ehrenstein, D. The Last Temptation of Christ: Passion Project // The Criterion Collection, 2000. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/72-the-last-temptation-of-christ-passion-project> (дата обращения: 08.06.2020).

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Сердюков, Ю.М. Аффект // Электронная библиотека ИФ РАН Новая философская энциклопедия. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH6e4b2c9e60a1b322ebfc6e> (дата обращения: 08.06.2020).

¹⁶⁶ Аффект/ Философская антропология: Актуальные понятия: учебное пособие: / Е. С. Черепанова и др. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. С. 36.

¹⁶⁷ Спиноза, Б. Этика. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 265

¹⁶⁸ Аронсон, О. В. Аффект в координатах нефилософии // Философский журнал. Т. 8. № 1, 2015. С. 35.

аффект гнева – «острое переживание несправедливости, стремящееся к ее устранению»¹⁶⁹.

Аффект долгое время рассматривался как индивидуальная эмоция в виду его крайней субъективности — зачастую индивид приходит в состояние аффекта по субъективным причинам и в результате субъективного обнаружения недостатка «порядка», состояния ущемленности, обиды или, в терминологии Жоржа Батая, с появлением инородного элемента, нарушающего ход повседневности, шокирующего. Определение природы коллективного аффекта более проблематично. Среди философов нет консенсуса даже по определению таких терминов как аффект и эмоции, тем более по поводу коллективного аффекта. Тем не менее само его наличие не вызывает вопросов. Обычно коллективный аффект рассматривают через призму политики, так как политическая деятельность зачастую направлена к возбуждению аффектов среди наибольшего количества людей при помощи коммуникации посредством упрощенных лозунгов, кампаний и т. д. Возбуждение коллективного аффекта помогает при соперничестве между коллективными политическими идентичностями.

Таким образом, аффекты сегодня изучаются не только с позиции их психоэмоционального функционирования. Аффекты, особенно их коллективные проявления, включены в политические и социально-экономические процессы, выстраивают целые модели реакций на различные события, становятся основой таких феноменов, как культурная память и идентичность. Сара Ахмед в рамках теории «культурной политики» эмоций предлагает изучать не сами эмоции, а то, как они функционируют. Ахмед рассматривает эмоции с экономической точки зрения как форму капитала: «аффект не находится положительно в знаке или товаре, но производится как эффект от его циркуляции»¹⁷⁰. Таким образом, движение между знаками или объектами превращается в аффект. Ее концепция «аффективной экономики» может быть проиллюстрирована на деятельности националистических организаций, которые, генерируя сентиментальные, но при этом абстрактные

¹⁶⁹ Чубаров, И. М. Бенъямин Шмитту не товарищ или ошибка Агамбена // Логос. Т. 5, № 89, 2012. С. 58.

¹⁷⁰ Ahmed, S. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. P. 45.

образы, создающие иллюзию принадлежности к группе, затем вводят образ, представляющий угрозу для данной абстрактной идиллии (образ иммигранта, «отбирающего» работу или насильника, представляющего этническое меньшинство¹⁷¹), вызывает у реципиента чувство страха и ненависти, хотя в реальности он может даже не иметь того, что образы репрезентируют. В публичном пространстве «ненависть циркулирует через знаки» и работает через «склеивание фигур ненависти вместе, превращая их в общую угрозу»¹⁷². Важно то, что ненависть не находится в определенном субъекте или объекте, а циркулирует: «циркуляция выполняет свою работу: она производит различие между «нами» и «ими», благодаря чему «они» составляют причину «нашего» чувства ненависти»¹⁷³. Так *происходит накопление аффективной ценности*: «знаки увеличиваются в эмоциональной ценности как результат движения между знаками: чем больше циркулирует знаков, тем более аффективными они становятся»¹⁷⁴.

Циркуляцию аффектов можно проследить и на примере конфликтов вокруг искусства, именно так паттерн негативной риторики одних групп против других обретает типологию. В конфликтах вокруг искусства сами формулировки оскорбительного дискурса и обращения к деятелям искусства, циркулирующие в публичном дискурсе и медиа, становятся нарицательными: фразы «пропаганда западных ценностей», «кошунство» и «открытое глумление над православием», «разжигание национальной межрелигиозной розни»¹⁷⁵, со стороны оскорбленной

¹⁷¹ Сара Ахмед в тексте «Affective Economies» берет цитату с сайта американской антисемитской, неонацистской террористической организации Aryan Nations, в которой данная организация оправдывает свою деятельность любовью белого мужчины к тому, что ему дорого. См.: Ahmed, S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. P. 51.

¹⁷² Ibid. P. 11.

¹⁷³ Ahmed, S. The Cultural Politics of Emotion. P. 50.

¹⁷⁴ Ibid P. 45.

¹⁷⁵ ДОКУМЕНТ: Полный текст выступления представителей государственного обвинения на заседании по делу о выставке «Осторожно, религия!» Таганского районного суда 2 марта 2005 года Предоставляется слово Новичковой (прокуратура Москвы). Государственное обвинение. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=31563> (дата обращения: 08.06.2020).

публики, которую в свою очередь называют «ватниками» и «мракобесами» и «охотниками на ведьм»¹⁷⁶ защитники художественного поля.

Ш. Муфф в своих работах часто обращается к теме аффектов, указывая на то, что не стоит путать эмоции, которые обычно ассоциируются с индивидами, и коллективные аффекты¹⁷⁷. Для разграничения она даже предлагает причислять коллективные аффекты к страстям, а не эмоциям, особенно когда речь идет о наиболее жестоких коннотациях. *Гнев* является важнейшим измерением коллективного аффекта. Философская традиция, начиная с Аристотеля до современных авторов, таких, как Марта Нуссбаум, рассматривают гнев как ответное реактивное и карающее внешнее действие, направленное на то, чтобы вызвать боль обидчика и в итоге смягчить или компенсировать собственную боль¹⁷⁸. Для И. Микиртумова, М. Нуссбаум и Д. Сигмона¹⁷⁹ индикатором оскорбления уже является наличие аффекта гнева. Основания для гнева, вызванного тем или иным пренебрежением, «не всегда оказываются основаниями для оскорбления чувств, но всегда для возникновения состояния обиды, ощущения уязвленности»¹⁸⁰. Когда статус оскорбленного может значительно пострадать, пренебрежение должно быть немедленно компенсировано, особенно когда речь идет о религиозных символах. Компромисс становится невозможным, так как принципы свободы и общественного блага во всеобщем дискурсе не могут оказаться выше принципов сакрального происхождения¹⁸¹.

Индикатором оскорбления является гнев и у Петера Слотердайка. П. Слотердайк во многих работах рассматривал коллективные аффекты через призму гнева, а кульминацией его изысканий стала работа «Гнев и Время»¹⁸².

¹⁷⁶ См. 3 главу.

¹⁷⁷ Mouffe, C. *By Way of a Postscript*, Parallax, 20:2, 2014. P. 149-157.

¹⁷⁸ Nussbaum, M. C. *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice.*, New York: Oxford University Press, 2016, P. 24.

¹⁷⁹ Sigmon, D. R. & Snyder, Ch. R. *Offense-Taking: Development and Validation of a Trait Self-Report Measure* // *Cognitive Therapy and Research* 30, 2006. 445-456 pp.

¹⁸⁰ Микиртумов, И. Б. *Риторика оскорбленных чувств*. С. 88.

¹⁸¹ Там же. С. 94.

¹⁸² Sloterdijk, P. *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*, 2010.

Слотердаjk использует термин ресентимент как импульс для коллективных аффектов, хотя, как отмечалось ранее, он чаще возвращается к древнему понятию утверждения достоинства «тимос» в контексте ресентимента. Слотердаjk, как и Ницше, разводит тот гнев, который дал себе выход, и тот, который затаился, он называет это банком гнева (bank form of rage)¹⁸³. Банк гнева — это экономика ярости и злости. Коллективный аффект можно описать как вымещение гнева, или правосудие толпы, или романтизация насилия, но в итоге все они вносят свой вклад в банк гнева. Банк гнева — это место хранения морального заряда и злопамятства для последующего вымещения мести. Когда гнев накапливается, отдельно взятые группы, например, националистические организации и террористы, становятся объектами жестокой критики и их действия подвергаются репрессиям со стороны властных органов, полиции. При этом в развитии гнева какая-то его часть институционализируется и рационализируется (репрессивные акты подавления протестов).

Импульс мести также является важнейшим в ресентименте. Ему всегда предшествует активный импульс другого (воспринимаемого как обидчика). Провокации искусства оскорбленная публика воспринимает как атаку, и своими действиями она защищает себя от обидчика, но при этом совершает, в формулировке С. Жижека, «импотентное насилие»¹⁸⁴, которое всегда реактивно. Искусство, выступающее в роли «нападающего» в формулировках классической концепции ресентимента, представляет собой активную и более сильную позицию, в то время как защитная протестная реакция — всегда более слабая, всегда ресентиментная. С. Жижек называет подобное бессилие основой террористического ресентимента¹⁸⁵, например, в карикатурных скандалах исламские фундаменталисты, которые атаковали редакции газет, были беженцами, подавленными жизненной ситуацией, экономическим и политическим неравенством. Для них сотрудники редакций газет, опубликовавших карикатуры, символизировали ряд удовольствий,

¹⁸³ Sloterdijk, P. *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*, 2010. P. 61.

¹⁸⁴ Žižek, S. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008. P. 212.

¹⁸⁵ Ibid. P. 85.

гарантий и свобод Другого, которые необходимо отнять. Поэтому они накладывали на Другого свой запрет в жесткой форме насилия, чтобы запрет стал общим.

Поведение оскорбленной публики демонстрирует крайнюю уверенность в справедливости ее возмущения и готовности к крайним мерам, которые С. Жижек описывает как ложное чувство необходимости срочных действий в ответ на нарушение или оскорбление¹⁸⁶. При этом инциденты, которые могли бы дать повод к акту мести, выискиваются инстинктивно, так же, как и оскорбительные намерения художников и институций, которые их представляют. Жижек в принципе относит каждое этическое действие, сколь бы чистым и бескорыстным оно ни казалось, к «патологической» мотивации, например, «отрицательному» удовлетворению, доставляемым страданием другого»¹⁸⁷. Вместе с этой мстью возвеличиваются задним числом вообще все *реактивные аффекты*¹⁸⁸. Искусство становится поводом для разрядки аффектов, а справедливость в результате смещается в сторону гнева и ненависти. Справедливость следует маркировать как раз границей реактивных аффектов, и здесь на первый план выходит насилие в ответ на оскорбление.

Коллективные аффекты рассматриваются в рамках социально-психологических концепций и теорий, изучающих массовое поведение. Дж. Янг определил, что непостоянство, трансгрессия и их «связи с фундаментальными структурными и нормативными проблемами социального порядка»¹⁸⁹ лежат в основе общественных моральных паник. Но формат морального возмущения или впадение в моральную панику возникают только тогда, когда волнения уже несколько раз повторялись и имеют статус возобновляющихся. Предметом паники не становится нечто случайное, а общественные болевые точки. Массовая психология ressentiment превращается в коллективный аффект в результате повторяющейся экзотизации и отчуждения другой группы, которые проявляются в конкретных феноменах. К примеру, страх перед безработицей становится базисом для праворадикальных и

¹⁸⁶ Žižek, S. Violence: Six Sideways Reflections. P. 261.

¹⁸⁷ Ibid. P. 195.

¹⁸⁸ Ницше, Ф. К генеалогии морали. С. 100.

¹⁸⁹ Young, J. Moral panic: Its Origins in Resistance, Ressentiment and the Translation of Fantasy into Reality // The British Journal of Criminology, 49 (1). 2009. P. 14.

националистических настроений, направленных на, как правило, расовые и национальные меньшинства.

Коллективные аффекты в публичных конфликтах вокруг искусства проявляются в различных формах: от физической расправы над самим произведением и угроз организаторам мероприятий в социальных сетях до сбора петиций за изъятие оскорбительного произведения из публичного доступа. *Насилие входит в публичные конфликты вокруг искусства как важный элемент.* Насилие оскорбленных, поверженных ресентименту групп относится к символическому насилию. Символичность заключается в нападении на художественные произведения, которые воспринимаются как символы (по сути, атакам подвергаются не сами объекты, а то, что они символизируют). Символично то, как произведения искусства вандализируют, разбивают и обливают всевозможными субстанциями. Символична риторика аффективно настроенной публики, символичны и персоны, которых наказывают. Символично насаждение возмущенной публикой маркеров того, что оскорбительно, а что нет, что является морально приемлемым, а что не является.

Под насилием в данном случае понимаются угрозы со стороны активистов, преследования художников и кураторов, уничтожение произведений и вандализм. Символичность насилия в культурных пространствах заключается *в символичности и ритуальности деструктивной деятельности* протестующих (иконоборчество, театрализованность самой расправы над оскорбительными объектами), в восприятии оскорбленной публикой самого произведения как социального и культурного символа, а не художественного образа. Практика публичных конфликтов вокруг искусства в России показывает много примеров перформативного и символического насилия. Во время судебных процессов над организаторами выставки «Осторожно, религия!» в 2003 году и «Запретное искусство-2006», православные активисты устраивали крестный ход, вокруг здания суда, распевали псалмы и посылали проклятия в адрес обвиняемых во время

слушаний¹⁹⁰. Культурный антрополог Виктор Тернер называет это явление «перформативной рефлексивностью», когда социокультурные группы или их наиболее активные члены действуют репрезентативно и символично, формируя публичный образ¹⁹¹.

Разрушения предметов искусства имеют долгую историю, и ряд исследователей связывает такую форму взаимодействия с оскорбительным искусством с иконоборчеством (У. Митчелл, Б. Латур, Ж.-Л. Марион) или символическим насилием (М. Ямпольский, М. Рыклин, С. Дубин, С. Теппер). К искусству, которое кто-то расценивает как оскорбительное, часто относятся как к материальному объекту, и в итоге оно подвергается физическому насилию. Когда на искусство нападают, оно становится аналогом иконы или идола (Ж. Л. Марион называет это идолом в «Идол и дистанция» 1977, Б. Латур называет это явление иконокляшем (iconoclasm), а М. Ямпольский иконофликтом¹⁹²). Вандализм оскорбленных искусством символичен. Деструктивная протестная реакция, будь то любая форма иконоборства, вандализм протестующих, являются прямым следствием «оппозиции между «деструктивным невежеством и творческой просвещенностью»¹⁹³.

Термин «**символическое насилие**» во второй половине XX века ввел Пьер Бурдьё как «процесс навязывания и легитимации символов и значений, нацеленных на (вос)производство властных отношений»¹⁹⁴. Процессы символического насилия неразрывно связаны с институционализацией различных сфер жизни, так как навязывание в них различных идеалов и предпочтений неизбежно. С появлением деструктивной протестной деятельности, направленной на

¹⁹⁰ См.: Рыклин, М. Свастика, крест, звезда. Производство искусства в эпоху управляемой демократии, 2006. 208 с.

¹⁹¹ Turner, V. *The Anthropology of Performance* New York: PAJ, 1988. P. 24.

¹⁹² Ямпольский М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня. С. 134.

¹⁹³ Gamboni, D. *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1997. P. 19.

¹⁹⁴ Бойко Д. Н. Символическое насилие как объект социологического исследования: категоризация и операционализация // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи. 2016. Вип. 37. - С. 92. (цит. по: Bourdieu and Passeron. *Reproduction in Education, Society and Culture* // *Theory, Culture and Society Series*, Sage, 1990, P. 6.

предметы искусства, исследователи (С. Дубин, С. Жижек и М. Ямпольский) стали относить публичные конфликты вокруг искусства к символическому насилию.

Из определения символического насилия следует, что применительно к конфликтам вокруг искусства надо обратить внимание на две проблемы. Первая: соотношение легитимного и нелегитимного¹⁹⁵ в насилии, так как символическая форма, цель и мотив этого типа насилия создает проблему для инстанций, принимающих решение о регулировании конфликта и тем более о наказании. Разрушение просто материального предмета, имеющего четкое фиксированную ценность и принадлежность по принципу собственности, и порча художественного предмета, произведенная по религиозным, моральным и иным духовно-культурным мотивам, – очень разные ситуации. Во втором случае мы имеем дело с символическостью дважды: символической ценностью художественного предмета, часто не равной его рыночной стоимости, и символическостью жеста нападающего, не получающего материальной корысти благодаря своим действиям. Неурегулированность законом вопросов символических отношений дает простор для проявления такого регулирования за пределами юридических актов и право на применение насилия.

Вторая проблема: если произведения искусства воспринимаются оскорбляющейся публикой как символы социального зла (несправедливости и т.п.), значит, для адекватного понимания природы конфликтов и, главное, их урегулирования, необходимо вскрыть в составе противостоящих сторон (протестующей публики и художественного сообщества) скрытые проблемы (травмы), источники ресентимента, которые имеют символическую репрезентацию.

Рассмотрим *первый аспект, касающийся легитимности/нелегитимности символического насилия*. М. Вебер ввел насилие в контекст функционирования государства, которое легитимизирует насилие¹⁹⁶. М. Ямпольский отказывается от

¹⁹⁵ Легитимация понимается в самом широком смысле, как «способы объяснения и оправдания социальных отношений, их когнитивная и нормативная интерпретация» См.: Бойко Д. Н. Символическое насилие как объект социологического исследования: категоризация и операционализация. С. 94.

¹⁹⁶ Насилие как характеристика государства, как института рассматривается Вебером в статье: Вебер М. Политика как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения. М., 1990.

такой трактовки насилия, по крайней мере, в российском контексте, так как в России стерта разница между легитимным и нелегитимным насилием. Вопрос о легитимном и нелегитимном насилии для понимания конфликта публики и художественных институций очень важен, так как, например, в России логика поступков всех участников конфликта определяется именно отсутствием системного функционирования законов, регулирующих культуру. Так, почти во всех случаях с оскорбительным искусством дело не заходит дальше следственной проверки организаторов мероприятия, однако сам факт того, что существуют законы, оберегающие моральную и духовную безопасность публики, и в медиа широко освещаются жалобы на искусство в прокуратуру, способствует созданию впечатления легитимности. Публика знает, как реагировать на морально-провокационное искусство и куда обращаться с жалобами. Кроме того, в публичном пространстве сложился стереотип о том, что вандалы, которые решают устроить самосуд над оскорбившим их искусством, не встречают никакого сопротивления и наказания со стороны силовых структур. Криминальное насилие, таким образом, становится мало отличимым от легитимного. В государствах, где порча имущества вне зависимости от его оскорбительности карается законом, чаще проходят протесты и бойкоты, как наименее деструктивные формы протестной деятельности. Впрочем, даже в таких странах коллективный аффект может выйти из-под контроля и перерасти в насилие.

Коллективный аффект отличает то, что он грубо непропорционален самому событию, на которое реагирует. Когда в условиях социальной, политической и экономической нестабильности публичные протесты возникают против камерных выставок или театральных постановок, а не законов или государственных решений, которые напрямую связаны с условиями жизни общества, то мы определенно имеем дело с вытеснением мстительных импульсов на том, что лишь символизирует объект мести.

Историк и философ культуры М. Ямпольский рассматривает насилие в его культурно-антропологической интерпретации, а не политической, как это делали многие философы, например Макс Вебер или Петер Слотердаик. Он выдвигает

версию, что конфликт возникает в силу не политического, а стилистического несогласия, поэтому и насилие, которым сопровождаются эти конфликты, носит символический характер, и естественным образом именно искусство становится наиболее уязвимым местом коллективного ресентимента.

М. Ямпольский описывает символическое насилие в культурных пространствах на примере конфликтов вокруг искусства в Москве, которых в последнее время становится все больше и больше. Москву он выделяет, так как видит в ней особую систему культуры, где уровень креативности падает, но при этом сами границы культуры расширяются¹⁹⁷, она становится тотально деполитизированной и эстетизированной. В современной Москве на смену институциональной активности (из-за распада их механизмов) пришло повсеместное насилие вследствие отсутствия каких-либо легитимных рамок. Поэтому сегодняшнее *насилие в художественных пространствах находится не в плоскости политики, а в плоскости философской антропологии, то есть представляет собой конфликты между культурами*. Именно поэтому Ямпольский обозначает пространства, в которых оскорбленной публикой совершается символическое насилие, как «парк культуры». Термином «парк культуры» Ямпольский, по сути, заменяет систему художественных институций (т. к. считает, что в России больше нет институций), обозначая «пронизанное активностью культурной индустрии пространство городской среды, в котором происходит интегрирование искусства и досуга в рамках единого *стиля жизни*»¹⁹⁸. Культурные пространства изменились, теперь в каждом музее магазин и кофейня, все стало «культурным центром». «Парк культуры», художественная институция, мир искусства — это искусство, превращенное в стиль жизни. Художественные институции создают «культурный капитал» (термин Бурдьё), маркера принадлежности к определенной среде¹⁹⁹. По теории Бурдьё, социальный статус и образование влияет на четкое расслоение на «высокую» и «низкую»

¹⁹⁷ Стоит отметить, что в своей работе Ямпольский указывает на то, что именно власть расширяет культуру, поскольку ей это выгодно. При этом Ямпольский не рассматривает важную роль новых медиа в процессе эстетизации культуры и политики.

¹⁹⁸ Ямпольский М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня. С. 11.

¹⁹⁹ Там же. С. 19.

культуры. По Ямпольскому, на деле активисты атакуют парк культуры, его стиль жизни и то, что этот стиль жизни символизирует. Это бунт против того, что символизируют институты и мир искусства. Но не искусства вообще, а вполне конкретного, современного. Ресентимент не абстрактен, он выражает конкретное бессилие конкретной группы в конкретной социальной диспозиции. М. Ямпольский приходит к выводу, сходному с тем, который делает С. Жижек, трактуя действия фундаменталистов против публикации карикатур, называя протестную реакцию на оскорбительное искусство бунтом «против маркеров особости, исключительности, которые присваивает вместе с культурой новый средний класс»²⁰⁰.

Интересно, что Ямпольский, Жижек и Дубин, изучая символическое насилие, но в разных контекстах (Россия у Ямпольского и западные демократии у Жижека и Дубина) приходят к одинаковому выводу о парадоксальности насилия, которое направлено на искусственно созданного враждебного Другого. Но если для Ямпольского в области культуры (то, что он называет «парком культуры» или «полигоном символического насилия»²⁰¹) возникает режим неразличения политического, экономического, социального, эротического, и оскорбленная публика на самом деле неотличима от представителей мира искусства и нападает именно для того, чтобы отделить себя, то для Стивена Дубина, наоборот, причина конфликта заключается в том, что какая-то группа все же явно выделяется и антагонизируется именно поэтому²⁰².

В современных публичных конфликтах вокруг искусства происходит **обмен символическим насилием**, так как в общем смысле символическое насилие является гегемонистским навязыванием значений, поэтому под ним можно понимать как навязывание провокационных, трансгрессивных образов и нарративов миром искусства, так и аффективную реакцию оскорбленных и их деструктивную деятельность. При этом обнаружить соразмерность этого двустороннего насилия

²⁰⁰ Там же. С. 40.

²⁰¹ Там же. С. 102.

²⁰² Dubin, S. Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions // The Journal of Arts Management, Law, and Society, 23:3, 1993. P. 257.

непросто. С одной стороны, мы имеем провокационность мира искусства, совершающего субъективное символическое насилие над оскорбленной публикой (оскорбленность — это тоже своего рода форма испытывания символического насилия). С другой — аффект публики, которая оправдывает себя моральными принципами, но при этом сама ими не руководствуется. Опасность ситуации заключается в том, что тот, кто сражается с субъективным насилием, в итоге совершает системное насилие. Например, отсутствие правовых последствий для вандалов, которые решали устроить самосуд над оскорбившим их искусством в России, создало стереотип о безнаказанности и легитимности насилия в художественных пространствах.

Несмотря на то, что мы можем легко выделить публику с одной стороны и мир искусства или художественных институций с другой, сама природа ресентимента и символического насилия, тесно связанных с борьбой за власть между различными социальными структурами в период их изменений, раскрывает парадокс неразличимости противостоящих групп. Уильям Поуллетт при описании данного парадокса выделяет *три вида насилия: положительное, отрицательное и интрагенное*. Интрагенное насилие (intra-genic) — это насилие, возникающее из необозначенных внутренних пределов, изнутри системы, а не от соревнующихся или оппозиционных систем²⁰³. Этот вид насилия парадоксален и лишен мотива. Это насилие, направленное на собственную группу, когда различия стираются, и поляризация в гомогенной группе создается искусственно: «Насильственное производство различия сближает социальную сферу с культурой и искусством»²⁰⁴. А ненависть возникает на базе идентификации с жертвой. Так, в риторике оскорбленных чувств часто фигурируют фразы об унижительном опыте, ущемлении и травме, даже после того, как акт мести оскорбительному произведению уже был осуществлен. Поскольку все участники конфликта считают себя жертвами, сложно определить, кто же является атакующим, а кто защищается, кто навязывает

²⁰³ Pawlett, W. *Violence, Society and Radical Theory: Bataille, Baudrillard and Contemporary Society*. Routledge, 2016. P. 48.

²⁰⁴ Ямпольский, М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня. С. 164.

символы, а кто с этим борется: насаждает ли мир искусства свои провокационные идеи или же наоборот, оскорбленная, протестующая публика изображает из себя лидеров мнения и моральный пульс социума?

Имея в виду данную неразличимость субъекта и объекта символического насилия важно учитывать два момента, два аспекта конфликта. Во-первых, в публичных конфликтах вокруг искусства важно различать призыв к насилию и действительное насилие. Моральные провокации художников тоже можно отнести к символическому насилию и в этом смысле в художественных пространствах действительно происходит обмен символического насилия. Однако именно вандалы-активисты совершают реальное насилие, в то время как художники наказываются за призыв к девиантному поведению и нанесение морального вреда. Первый пункт говорит о предотвращении того, что может и не случиться, а последний пункт слишком субъективен и сложно поддается определению. Во-вторых, если определять суть символического насилия в потребности в признании²⁰⁵, то публичный конфликт вокруг искусства отражает потребность публики в признании себя как легитимного участника всех сфер культуры. Это заявление о себе со стороны публики, которая лишь относительно недавно получила массовый доступ к художественным произведениям, а также каналы связи с миром искусства.

В современных публичных конфликтах вокруг искусства существует явное несоответствие между вполне справедливым намерением защитить свою духовную безопасность от оскорбления и тем, в какой деструктивной форме это намерение реализуется. Художественные институции балансируют на грани, предлагая работы, которые могут быть шокирующими, но при этом стимулировать важные дискурсы. Попытки самих институций подвергнуть провокационное искусство цензуре не решают проблему, поскольку зачастую оскорбить публику может самый непредсказуемый с формальной точки зрения контент.

Таким образом, происходит стирание границ и отсутствие былой бинарности в

²⁰⁵ Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 26.

существовании насилия. Публичные конфликты вокруг искусства имеют сильно выраженную коллективную природу и на деле отражают более глубокие экономические, политические и социальные проблемы и общественные страхи. Сами формы символического насилия в публичных конфликтах вокруг искусства говорят не только о попытках нанести ущерб в ответ на оскорбление, но и о потребности обнаружить себя как легитимного участника всех сфер культуры. Символическое насилие публики также основывается на потребности в признании²⁰⁶.

Продолжающиеся протесты заставляют пересмотреть отношения между публичной сферой и художественным полем в исторической перспективе. В художественные процессы, которые долгое время были недоступны и не рассчитаны на широкую публику, сегодня включается множество акторов. Символическое насилие как оправдательная и нормативная интерпретация того, что легитимно и нелегитимно в публичной сфере осуществляется обоими участниками конфликта. Важно понимать, что заявление публики о включенности в те процессы, которые раньше проходили за закрытыми дверями художественных институций, продукт не только дискредитации различными группами публики чуждых им ценностей мира искусства посредством реализации мстительных импульсов, но и результат возвращения автономизированного художественного поля обратно в социальную среду. В этом плане протестующие группы видят в художественных пространствах публичную сферу гораздо яснее, чем сами агенты художественного поля, и, в какой-то степени, даже более эффективно используют их как платформы для транслирования собственных политических убеждений и ценностных установок посредством эмоционального возбуждения и разрядки аффектов.

Отметим, что само символическое насилие в конфликтах вокруг искусства заслуживает отдельного и комплексного исследования на всех уровнях: продуцентов (индивидов, групп, организаций, социальных институтов), аспектов навязывания и сопротивления, легитимации и не легитимации. Мы же в данном

²⁰⁶ Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. С. 26.

исследовании лишь указываем на амбивалентный характер символического насилия, который обнаруживается при близком рассмотрении перехода от переживания оскорбления к конфликтному взаимодействию, в котором каждая сторона осознает себя жертвой. Далее мы рассмотрим участников конфликта – публику и художественные институции.

2.3 Анализ участников конфликтного взаимодействия

Для того, чтобы разобраться с публикой как активатором конфликта, необходимо ответить на ряд вопросов: отвечают ли за конфликт только некие группы, особым образом предрасположенные к ресентименту? Что может быть триггером конфликта в составе и состоянии публики? Существуют ли практики конструирования дискурса оскорбительности или он развивается совершенно спонтанно? Публика в конфликтах ведет себя по образцу толпы или ее действия приобретают организованный характер? Возможно ли выделить места, в которых возникает склонность к активизации конфликта?

Начнем с того вполне доказанного утверждения, что оскорбительность произведения во многом зависит от реципиента. Артур Данто, в конце XX века анализируя автопортрет Роберта Мэпплторпа, на котором изображен фотограф с кнутом в анусе, высказал мнение о том, что подобное изображение априори приводит в смятение с целью преобразить сознание²⁰⁷. Американский социолог искусства Стивен Дубин комментирует это высказывание вопросом, откуда нам будет известен результат этого преобразования и на чье именно сознание Данто ссылается? Данто предполагает монолитную аудиторию, априори негативно расположенную к содержанию автопортрета Мэпплторпа, не допуская, что одно и то же изображение может также забавлять, возбуждать или соответствовать чьей-то

²⁰⁷ Danto, A. C. *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1990. P. 216.

идентичности. Одно и то же произведение может вызвать разную реакцию в различных контекстах.

С. Дубин считает, что для конфликта необходима мобилизация, кто-то должен артикулировать мнение против изображения или работы. Когда искусство, содержащее в себе элементы провокации, появляется в публичном пространстве и встречает негативную реакцию со стороны какой-то части публики, пусть даже небольшой, то в данном пространстве, «вычищенном от истории, поднимается рой суггестивных аффектов (суггестивный — намекающий, внушающий, подсказывающий), которые не поддаются контролю»²⁰⁸. Поэтому в художественные пространства, такие как выставки и театры, вторгаются агрессия, ярость и оскорбленность. А медиа активно используют эти аффективные образы, что помогает конфликту разрастись еще больше.

Чаще всего конфликты возникают в местах, которые подвержены быстрым сменам, так как несогласие там связано с соревнующимися взглядами на то, какой должна быть жизнь сообщества²⁰⁹. Из кейсов видно, что в конфликты почти всегда вовлечены религиозные организации, которые особенно чувствительны к дискурсу «традиционных ценностей». Лидеры и политики доминируют в публичном дискурсе, предлагая гражданам поляризованную идеологию (ортодоксальность и прогрессивизм) и играя на этих двух импульсах.

Стивен Теппер обнаруживает динамику публичных конфликтов вокруг искусства. Конфликты в США инициируют индивидуальные граждане, но протестуют уже организации, которые подхватывают конфликт и дают ему разрастись. Общественные организации, семейные ассоциации, религиозные группы (В США это Family Research Council, the American Family Association, and the Christian Coalition. Во Франции Национальный Фронт. В России «Сорок сороков», SERB, Офицеры России, Родительский комитет) появляются в медиа как представители оскорбленной общественности. Индивидуальные жалобы на искусство также имеют большое значение, но широкое освещение получают лишь

²⁰⁸ Ямпольский, М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня. С. 74.

²⁰⁹ Tepper, S. Not here, not now, not that! Protest over art and culture in America. P. 16.

протесты, инициируемые наиболее радикальными группами, даже в случаях, когда они присоединяются к персональным прецедентам.

Несмотря на данную закономерность «подхватывания» конфликта, ни Димаджио, ни Теппер не включали в свои исследования индивидуальные негативные реакции на художественные произведения, например, единичные письма в редакцию, за исключением ситуаций, когда они впоследствии приводили к организованным протестным кампаниям. Действительно, практика публичных конфликтов вокруг искусства в России показывает, что даже единичная жалоба в прокуратуру имеет серьезные последствия и, как правило, является частью более широкой кампании против художественных институций. Так, работа Александра Савко «Нагорная проповедь» из серии «Путешествие Микки Мауса по истории искусства», 1995, в которой был использован образ Микки-Мауса в «ремейке» светской гравюры, изображающей Нагорную проповедь, то признавалась, то не признавалась экстремистским материалом, начиная с 2011 по 2018 год ²¹⁰. Все началось с жалобы в прокуратуру жительницы Тарусы Тамары Квитковской, которая назвала работу экстремистской и разжигающей религиозную рознь²¹¹. В итоге на протяжении нескольких лет воспроизведение картины Савко грозило статьей 20.29 Кодекса об административных правонарушениях («Производство и распространение экстремистских материалов»), а также уголовным преследованием²¹². Несмотря на то, что уголовное дело было возбуждено против художника, важно отметить, что работа Савко была представлена на выставке «Запретное искусство-2006», после открытия которой также были возбуждены уголовные дела об экстремизме против куратора Андрея Ерофеева и директора Сахаровского центра (где проходила выставка) Юрия Самодурова. В основу обвинения легли жалобы представителей православно-патриотического движения «Народный собор».

²¹⁰ Сайт «Запрещенное искусство». + 18. URL: <http://artprotest.org/> (дата обращения: 09.06.2020).

²¹¹ В то время еще не было отдельной статьи о защите религиозных чувств верующих.

²¹² Микки-Маус снова вне закона: кризис жанра / Журнал "Коммерсантъ Власть" №7 от 20.02.2012, С. 43.

Современный исследователь медиа Чериан Джордж предлагает рассматривать *групповое оскорбление не с морально-философской точки зрения, а через его функционирования в публичном дискурсе*. Джордж, как и Жижек, отмечает то, что протестующие используют оскорбление как возможность продемонстрировать при помощи медиа свою идентичность. Конфликт зарождается тогда, когда происходит перерастание с индивидуального на коллективный уровень, когда какая-то группа использует его, считая, что происходит присвоение публичной сферы их ценностными оппонентами. Как уже ранее отмечалось, многие исследователи рассматривают протестную реакцию групп как попытку завоевать видимость²¹³. Протестующие против искусства, коллективно оскорбленные, становятся группой, которой двигают различные интересы, в том числе политические. Утверждают, что публичная оскорбленность искусством часто является политической стратегией «раскручивания ненависти» (hate spin) для мобилизации политических сторонников²¹⁴. Например, политические акторы эксплуатируют религиозную идентичность как инструмент политической конкуренции. Протестующие, заявляя, что действуют от лица оскорбленного большинства, как правило, на деле его не представляют. Макс Вебер в рамках социологии религии называл коллективные действующие лица процесса травмы «группой носителей», подобная группа способна формулировать заявления в публичном пространстве²¹⁵.

Так какие же группы в современной публичной сфере чаще всего выступают в конфликте в роли оскорбленной публики? В первых рядах, безусловно, выступают

²¹³ Жижек в своей работе «Насилие» определяет протестную реакцию на моральные провокации как феномен божественного насилия. Жижек также отмечает противоречие в том, как те, кто борется с субъективным насилием на деле совершают систематическое насилие. Феномен божественного насилия также был артикулирован В. Беньямином в его критике насилия. Государство боится правоустанавливающего насилия, а насилие плохо тем, что его пытаются оправдать справедливыми целями. См.: Болдырев И., Чубаров И. Путем Буцефала // Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. С. 278–287. Формы насилия также разбирались Э. Фроммом, см.: Фромм, Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу, 2008. 265 с.

²¹⁴ George, C. Regulating ‘Hate Spin’: The Limits of Law in Managing Religious Incitement and Offense // International Journal of Communication, 10(0), 18. 2016. URL: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5451> (дата обращения: 09.06.2020).

²¹⁵ Александер, Дж. Культурная травма и коллективная идентичность / Дж. Александер, пер. Д. Ю. Куракин // Социологический журнал. 2012. № 3. 2012. С. 19.

общественные организации, для которых национальная, духовная и/или культурная идентичности являются центральной идеологической установкой. Поэтому большинство конфликтов вокруг искусства инициируются религиозными или националистическими организациями.

Религиозные фундаменталисты всегда будут участвовать в конфликтах вокруг искусства, так как конфронтация религии и современного искусства неизбежна. В принципе «этос мира искусства заключается в том, чтобы все время выходить за границы, в то время как этос религиозного мира в том, чтобы все время эти границы выстраивать»²¹⁶. Моральные суждения об искусстве чувствительны к религиозным вопросам. Мораль происходит от латинского термина нравы, означающего обычаи и традиции. Это указывает на тот факт, что на протяжении веков религиозные институты служили социальной основой морали, а нравственный дискурс в повседневной жизни в значительной степени определялся и характеризовался религиозной семантикой и ритуалами. Эта *тесная координация морали и религиозных институтов отражается в практике конфликтов на предмет оскорбительности искусства* и по сей день. Даже в случаях, когда публика оскорбилась на произведение, которое не затрагивает религиозную тематику, а, например, покушается на «сакральные символы власти»²¹⁷ или освещает тему сексуальности, религиозные группы часто присоединяются к протестам. Такие российские радикальные движения как религиозно-националистические «Сорок сороков» и националисты SERB²¹⁸ используют возможность протестовать против любого художественного явления, которое поможет сплочению вокруг националистических мифов. Однако, это не единственная причина, по которой религиозные организации так сближаются с националистами и праворадикальными группировками.

²¹⁶ Tepper, S. Not Here, Not Now, Not That!: Protest over Art and Culture in America. P. 33. (цит. по Wuthnow R. Spirituality and Spiritual Practice – Sociology of Religion / Ed. by R. K. Fenn. Princeton Theological Seminary. Blackwell, Blackwell Publishing Ltd., 2001, pp. 306–320.)

²¹⁷ Ямпольский М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня. С. 162.

²¹⁸ Ямпольский называет их «люмпенизированными погромщиками».

М. Ямпольский пишет о том, что ни одна церковь в мире, кроме мусульманских общин, не вмешивается в культурные процессы так, как РПЦ. С этим можно поспорить. Католическая церковь также активно участвует в конфликтах, просто это происходит в маленьких городах и штатах и большинство из протестов пришлось на конец XX века и начало XXI века²¹⁹. Чувства верующих Ямпольский сравнивает с кантовским внутренним эстетическим чувством, способностью отличить прекрасное от уродливого так же, как чувства верующих помогают отличить священное от кощунственного²²⁰. Парадоксальным образом способность определять эстетический статус произведения в результате конфликтов вокруг искусства переходит из функционала мира искусства в руки религиозных активистов и фундаменталистских организаций.

Действия православных активистов, по словам религиоведа К. Михайлова, предсказуемы и сопряжены с определенными аспектами: «чувствительная к оскорблению религиозность, антивестернизм, нередко националистически понимаемый патриотизм и почти всегда пристальный интерес к сексуальности, смешанный с характерными приметами современной российской культуры: гомофобией, мизогинией и “педофильской паникой”»²²¹. Описывая подобный коллективный аффект, Ямпольский говорит о группе, которая разделяет общие нравственные принципы и общие аффекты, но не имеет необходимости в личном опыте. Сюзан Сонтаг в «Смотрим на чужие страдания» (2003) называет данный феномен *коллективной индоктринацией (collective instruction) или репрезентацией аффективных образов*²²², то, что часто называют *коллективной памятью*. Например, когда группа жалуется на апроприацию какого-либо элемента культуры или неправильную репрезентацию травмы прошлого, с которой они себя

²¹⁹ См.: Tepper, S. S.J. Not Here, Not Now, Not That!: Protest over Art and Culture in America, 2011; Dubin, S. Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions, 1993.

²²⁰ Ямпольский М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня. С. 130.

²²¹ Михайлов, К. Нападения консерваторов на выставки современного искусства давно уже стали привычной частью российского культурного пейзажа// Sova Center. URL: <https://www.sova-center.ru/religion/publications/2016/09/d35485/> (дата обращения: 09.06.2020).

²²² Assmann, A. Transformations between History and Memory. Social Research, vol. 75, no. 1, 2008, P. 49.

идентифицируют, то речь идет о памяти, оторванной от опыта. Этот феномен получил название «постпамяти», когда прошлое становится стилевой характеристикой, а различия между собственными воспоминаниями и чужими стираются. Подобному феномену подвержены протестующие любой политической принадлежности, от консервативных групп до прогрессивных. Коллективную память (в трактовке А. Ассман) постоянно пытаются апроприировать различные институты и группы, которые не имеют и не могут иметь память, но могут ее создавать при помощи символизации: тексты, образы, места и церемонии ²²³.

Остается актуальным вопрос о том, почему протестующие продолжают свои действия, даже рискуя подвергнуться аресту, быть оштрафованным или получить реальный тюремный срок, при условии, что их насильственно не заставляют становиться аудиторией художественных институций. И здесь на первый план выходят постоянные адепты символического насилия, а именно праворадикальные и религиозные фундаменталисты.

2.3.1 Адепты символического насилия: праворадикальные и религиозные фундаменталисты

Основными адептами символического насилия в художественных пространствах являются националистические и религиозные фундаменталистские движения. Они часто используют ненависть для мобилизации людей. В исследовании, посвященном тактикам ультранационалистов и фундаменталистов Джоан Дэвисон, указывает, что данные группы очень тонко понимают важность эмоций и используют ксенофобскую риторику для того, чтобы вызвать страх у общественности и в результате оправдать символическое насилие как защитную реакцию. Исследователи часто отмечают, что подобные группы таким образом предлагают найти комфорт во времена модернизации в традиционализме²²⁴. Также Дэвисон отмечает, что данные движения для упрощения трансляции своей

²²³ Assmann, A. Transformations between History and Memory. P. 55.

²²⁴ Davison, J. The politics of hate: Ultranationalist and fundamentalist tactics and goals. Journal of Hate Studies, 5(1), 2006, P. 40.

идеологии полагаются на символы и мифы, а также любят публичные мероприятия²²⁵. Именно поэтому они выбирают вернисажи, премьеры спектаклей или фильмов, т. к. они априори обеспечивают публичность. Политика ненависти в работе подобных групп выполняет функцию демонизации и дегуманизации другого как врага.

Насилие, которое обращено к божественному авторитету – частая практика в деятельности фундаменталистов, которые таким образом оправдывают свои действия. Является ли насилие фундаменталистов «божественным насилием», в терминологии В. Беньямина (в «К критике насилия»), остается вопросом. Так, Жижек утверждает, что терроризм в исполнении сегодняшних религиозных фундаменталистов не является «божественным насилием» несмотря на то, что медиа постоянно на этом настаивают²²⁶. *Насилие террористов оправдывается сакральным*, но поскольку оно направлено на ценности (богатства и свободы), которые они на самом деле желают, то сама суть божественного насилия оказывается вывернутой наизнанку, как это и происходит в ресентименте. «Божественное насилие» в чистом виде ни жертвенно, ни преступно, и на самом деле тот же исламский гнев — это “гнев жертв капиталистической глобализации”»²²⁷. «Божественное насилие», по Жижеку, это взрывы ресентимента со стороны маргинализированных миноритарных сообществ, «неистовый взрыв негодования, выливающийся в целый спектр явлений, от самосуда, который устраивает толпа, до организованного революционного террора»²²⁸. Нет объективных критериев для выявления акта насилия как божественного, так как оно всегда может оправдываться задним числом. В своих попытках подорвать сложившуюся будничность, религиозные фундаменталисты могут дойти и до такой крайности, как клерикальный фашизм или миссия свыше (насилие как способ

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Žižek, S. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador. P. 185.

²²⁷ Ibid. P. 187.

²²⁸ Ibid. P. 185.

очиститься от греха, в качестве примера можно вспомнить карикатурный скандал). Жестокость и насилие разрешаются, так как угнетение непростительно.

Фундаменталисты постоянно борются с внешней угрозой, которая на деле является их внутренней сутью. Это происходит потому, что травма помогает сформировать идентичность²²⁹. Постоянные поиски фундаменталистами «травмирующего» опыта взаимодействия с культурой дает чувство принадлежности и похожести. Этим объясняется фиксация на выискивании в образах чего-то оскорбительного и буквальная фетишизация, которая выливается в вандализм. Подобный экстремизм вандалов-активистов в публичных конфликтах вокруг искусства редко вызывает сочувствие у массовой аудитории, однако помогает обнаружить своих единомышленников. Такие авторы как Р. С. Эпплби, М. Юргенсмайер, Д. А. Головушкин, Дж. Дэвисон в своих исследованиях показывают, как фундаменталисты осваивают современные технологии и медиа для мобилизации своей социальной базы и мастерски привлекают внимание СМИ к каждой акции. Символическое насилие и театрализованные аффекты в их руках — это мощная концепция, обращенная к эмоциям. Наиболее радикальные представители данных общественных организаций работают в небольших группах и пытаются продвигать свою идеологию через действия и публичность. А интернет является их главным способом для коммуникации, привлечения единомышленников и пропаганды²³⁰. Религиозные фундаменталисты и националисты сегодня — это искусные игроки в современной культуре СМИ.

Помимо радикальных и экстремистских группировок, часто *адептами символического насилия являются и более умеренные организации*, например, политические консерваторы или, наоборот, либералы. Первые используют любую трансгрессию или провокацию искусства как повод высказаться. Даже на фоне более серьезных политических и социальных изменений, они будут обращаться к фильмам, книгам или выставкам, которые, по их мнению, несут в себе опасность для традиционных ценностей (они не будут критиковать феминистические тезисы в их

²²⁹ Александер, Д. Культурная травма и коллективная идентичность, 2012. С. 5-40.

²³⁰ Davison, J. The politics of hate: Ultrnationalist and fundamentalist tactics and goals. P. 44.

чистой форме, но будут обсуждать фильм с феминистским содержанием). Так же обстоит дело и с либеральными организациями, которые на фоне угрозы реального насилия над, к примеру, представителями меньшинств, концентрируют свое внимание на культурных мероприятиях, которые, на их взгляд, слишком радикально отражают опыт угнетенных.

Искусство становится отличной платформой для выявления позиций разных групп, так как природа искусства обращена к сильным эмоциональным переживаниям, провокационности и множественности трактовок. Именно мир искусства предоставляет событийность, благодаря тому что мероприятия собирают людей вместе и помещают их в социальный контекст, где можно тестировать ценности.

2.3.2 Художественные институции как участники публичных конфликтов вокруг искусства

Другим активатором конфликта, помимо публики, является мир искусства или художественные институции. Если мы хотим исследовать художественные институции в динамике взаимодействия с публикой, нам нужно определить, что мы имеем в виду под институцией. Существует множество определений термина институция. Институции – «социальные формы функций субъектов или общественные отношения между ними относительно объектов, процессов и результатов их экономической деятельности, обеспечивающие эволюцию системы общественного разделения труда на основе статусов, норм, правил, инструкций, регламентов, контрактов, стандартов и порядков»²³¹. Институции лежат в основе институтов, а суть институции заключается «в социальной форме персонифицированного закрепления образа действия, порождающего образ мышления ее агентов»²³². Существует консенсус по поводу того, что институции

²³¹ Иншаков, О., Фролов, Д. Место институционализма в экономической науке // Экономист № 10, 2005. С. 39-44.

²³² Иншаков, О. В. Институция и институт: проблемы категориальной дифференциации и интеграции // Экономическая наука современной России. № 3 (50), 2010. С. 30.

коренным образом связаны с «правилами»: «Институции образуют промежуточный уровень между индивидуальными действиями и коллективной практикой, которые накладывают ограничения на первые и придают последним регулярность и предсказуемость»²³³.

Художественные институции — агенты, легитимирующие смыслы, которые создают художники и транслирующие искусство аудитории. Выступая в качестве посредников, институции имеют определенную власть в установлении границ мира искусства. Аффективная и неожиданная реакция публики для институций является инородным элементом. Несмотря на то, что художественные институции постоянно говорят о зрительской вовлеченности, интерактивности, сами медиаторские программы на художественных выставках предполагают регулирование восприятия искусства и некий контроль за зрительской реакцией.

Теоретики авангарда, такие, как Петер и Криста Бюргер, довольно четко проводят разграничения между «институциями искусства» и общественными организациями, а именно издателями, театрами или музеями, которые на деле *являются медиумами между отдельными произведениями и публикой*²³⁴. П. и К. Бюргер также делают акцент на нормативном характере институций и когнитивных паттернах, которые им соответствуют, то есть на идеях, а не на экономике, праве и т. д. В этом они видят даже некую абстрактность функционирования институций искусства в социуме. Кристофер Балм выделяет три признака художественных институций: продолжительность, правовой статус и *сверхиндивидуальная функциональность*²³⁵. Последний признак представляется наиболее важным, на наш взгляд, так как позволяет связать субъектность тех людей, которые определяют позицию институтов, а значит, и этический дискурс, с правилами, присущими организациям.

²³³ Balme, C. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P.42.

²³⁴ Bürger, C. & Bürger, P. *The Institutions of Art*. Front Cover // University of Nebraska Press. - *Literary Criticism*, 1992. 169 p.

²³⁵ Balme, C. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 42.

Художественные институты возникли в *процессе автономизации мира искусства*. Пьер Бурдьё в рамках теории социальных полей вводит понятие художественное поле²³⁶. Суть теории Бурдьё сводится к попыткам объяснить «мир искусства» через социальные отношения. Формирование художественного поля и его институтов является историей автономизации, в процессе которой возникают такие агенты, как художники и критики, а также технические приемы, жанры и стили²³⁷. Художественное поле — «место, где производится и непрерывно воспроизводится вера в ценность искусства и в способность художника создавать эту ценность»²³⁸. Художественное поле — это место постоянных переговоров и конфликтов. Агенты поля искусства позиционируют себя как активные социальные игроки. Стоит добавить, что это явление двустороннее, так как сегодня публика также становится активной как в социальных процессах, так и в художественных. Когда какое-либо произведение выходит в публичное пространство, публика с ним начинает аффективно взаимодействовать.

Социологи и философы искусства в XX веке активно изучали принципы и историю формирования «мира искусства». «Мир искусства» для Артура Данто — это некая призма художественной теории и истории, через которую можно понять искусство и без которой искусство невозможно.²³⁹ А. Данто исследует институциональную природу искусства, которая заключается во включенности искусства в сложившиеся в разные эпохи художественные практики. Говард Беккер, говоря о мире искусства рассматривает искусство как коллективное действие. Мир искусства — это группа людей, создающих произведения, принятые в мире искусства, чья совместная деятельность организована на базе знаний об общепринятых способах создания искусства²⁴⁰. При этом мир искусства — это не

²³⁶ Бурдьё полагает, что важно рассматривать их во взаимодействии с другими социальными полями, например с полем власти. См.: Бурдьё, П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 45. — С. 22-87.

²³⁷ Шматко, Н.А. Анализ культурного производства Пьера Бурдьё // Социологические исследования, 2003. С. 117.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Danto, A. The Artworld // The Journal of Philosophy, vol. 61, no. 19, 1964. P. 580.

²⁴⁰ Becker, H. S. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982. 440 p.

монолитное понятие, есть миры искусства, и они представляют собой некую сеть. Американский социолог искусства Стивен Дубин определяет мир искусства (art world) как сложную, взаимозависимую сеть участников, регулируемую конвенциями²⁴¹. Таким образом, мир искусства формируется институциями и регулируется постоянно сменяемыми эстетическими конвенциями.

Институциональная теория искусства говорит о том, что отличительные черты искусства заключаются в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. Мир искусства — это особый общественный институт. В конце 1960-х годов Джордж Дики предложил институциональную теорию искусства в ответ на антиэссенциалистские тенденции в философии искусства. Дж. Дики утверждал, что нет такого психологического состояния как эстетическое, но есть *институционализованные художественные конвенции*. Под художественными институциями им понимаются специализированные художественные учреждения (музеи, галереи, филармонии, театры, кинотеатры и т. д.), но туда же входят и сами акторы: «продюценты искусства» и потребители искусства.²⁴² Дики попытался обойти субъективизм и натурализм при определении произведения искусства путем использования общественных критериев²⁴³. В своей концепции он описал формулу присваивания статуса искусства какому-либо артефакту, осуществляемую кандидатом для оценки, которым может стать любой в «мире искусства». Философия Дики критиковалась как попавшая в сети институционального субъективизма, поскольку она предполагала в мире искусства наличие единомыслия, которого там на самом деле нет²⁴⁴. Так, руководители «художественных институтов», которые имеют решающую роль в присвоении статуса, могут также и лишить его. Кроме того, могут быть конфликтные ситуации, когда одни присваивают статус художественного какому-либо объекту, а другие постоянно его ставят под вопрос.

²⁴¹ Dubin, S. Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions. P. 258.

²⁴² Дземидок, Б. Вступительная статья Богдана Дземидока /Американская философия искусства, 1997 С. 223.

²⁴³ Там же. С. 226.

²⁴⁴ Там же. С. 228.

Для позднего Дики художник всегда творит для публики. Но при этом важным условием становится подготовленность публики, она должна понимать, что это искусство. «Публика» по Дики — это собрание индивидов, подготовленных в определенной степени для понимания предмета, который им представляют, а «система мира искусства» — это ближайшие рамки представления искусства публике (мир музыки, театра, литературы).²⁴⁵ А мир искусства — это совокупность данных систем. Институциональная теория приходит к важному выводу о различиях в восприятии произведений искусства и реагирования на них, которые характерны для определенного периода и формируются различными системами мира искусства, но при этом *классический институционализм вписывает публику в мир искусства*, так как предполагает, что аудитория искусства всегда подготовлена.

Неоинституциональная теория²⁴⁶ возникает в 1970 гг. различает институциональное и организационное, говоря о постоянной взаимозависимости между абстрактным уровнем институциональных рамок и тем, как они функционируют в повседневной работе организаций²⁴⁷. Хотя в повседневной речи мы склонны использовать два термина взаимозаменяемо, на уровне теории и анализа важно различать их. Таким образом, конкретные музеи, театры, галереи и кинотеатры – это организации, в том смысле, что они являются группой индивидов,

²⁴⁵ Дземидок, Б. Вступительная статья Богдана Дземидока /Американская философия искусства. С. 240.

²⁴⁶ «Новый институционализм» отражен в работах Мейера и Роузена «Институционалирование организаций: формальная структура как миф и ритуал» и статье Димаджио и Пауэлла «Еще раз о “железной клетке”: институциональный изоморфизм и коллективная рациональность в организационных полях» (DiMaggio, P. J. & Powell, W.W. The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields // American Sociological Review, vol. 48, no. 2. - 1983. - 147–160 pp.). Применительно к проблеме данного исследования особенно интересны работы Димаджио и Пауэлла, так как они занимались изучением неравенства в учреждениях культуры и некоммерческих организациях (музеях) и пришли к выводу, что организации и институты являются результатом скорее социальных конструктов, чем экономических. Также институционализация искусства приводит к повторению и статике в деятельности художественных институций, когда, в конечном счете, начинают превалировать тенденции к сохранению статус-кво, а не новизна подходов. См.: DiMaggio, P. J. & Powell, W.W. Constructing an Organizational Field as a Professional Project: U.S Art Museums, 1920-1940 / In The New Institutionalism in Organizational Analysis, 1991. 267–292 pp.

²⁴⁷ Balme, C. Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Postcolonial Era. Journal of Dramatic Theory and Criticism. 31, 2017. 125-140 pp.

объединенных общей целью²⁴⁸. «Новый институционализм» базируется на исследованиях М. Вебера, но если ранее институциональная теория делала основной акцент на ценностях, нормах и вере в сознательные действия человека, то новый институционализм делает акцент на важности «бессознательно воплощенных схем»²⁴⁹ и на том, как институции функционируют в реальности.

Таким образом, в институциональной теории мир искусства является обособленным и автономным институтом с собственными этико-эстетическими конвенциями, где доминирующий эстетический опыт вытесняет любой другой.

Критика институций со стороны общественности по поводу их этических принципов стала частой практикой. В случаях, когда произведение или автор кого-то оскорбили, требования со стороны протестующих направлены на институции и организаторов скандальных мероприятий. Зритель не всегда может связаться напрямую с художником, в то время как художественные пространства могут помочь протесту обрести видимость.

В последние годы художественные институции в своей практике все чаще начинают обращаться к проблемам этики, подчеркивая необходимость соединения творческих экспериментов с общественными интересами. Художественным институциям сегодня постоянно приходится задаваться вопросами о том, насколько этично давать платформу художникам, нарушившим нормы морали²⁵⁰, например, неонацистами²⁵¹ или серийными убийцам²⁵², и каковы этические границы свободы

²⁴⁸ Balme, C. The Theatrical Public Sphere. P. 44.

²⁴⁹ Ibid. P. 43.

²⁵⁰ Sayej, N. See change: the battle against sexual harassment in the art world // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/20/see-change-the-ongoing-battle-against-sexual-harassment-in-the-art-world> (дата обращения: 09.06.2020).

²⁵¹ К ним относятся выставка самопровозглашенного неонациста Бойда Райса (Boyd Rice) в галерее Гринспон (Greenspon) в Нью-Йорке в 2018 году. См.: A Roundtable on Free Speech / Frieze, 2019. URL: https://frieze.com/article/roundtable-free-speech?fbclid=IwAR1gIq816rYVHYDUZJ-qRu4DTPyV0nU-vP3-tg6Z-3_NNf4mCZV0-5omDpg (дата обращения: 09.06.2020).

²⁵² Джон Уэйн Гейси (John Wayne Gacy) – печально известный серийный убийца и маньяк, подрабатывавший клоуном, который был казнен за свои преступления почти 25 лет назад. Но его работы - он создал тысячи картин как до, так и после своего заключения - никогда не были более популярными и прибыльными, как сейчас (См.: Spitznagel, E. Inside the Creepy Underground World of Serial Killer Art, Where Manson Means Money // Observer, 2018. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/20/see-change-the-ongoing-battle-against-sexual-harassment-in-the-art-world>).

самовыражения: транслировать ли искусство, которое может оскорбить маргинализированные группы и т. д. В своей статье «Социальный поворот: сотрудничество и недовольство» (2006) Клэр Бишоп указывает на то, как этический поворот в определенных, социально вовлеченных художественных практиках, привел к этическому повороту в институциональной критике мира искусства. *Этика стала для художественных институций средством для исследования своей социальной, культурной и эстетической роли и трансформации в платформы для критического осмысления действительности, индивидуального и коллективного совершенствования, а также демократизации.*

Институциональная критика – это акт критики художественного учреждения. Инициатором институциональной критики может быть публика, а могут быть и сами участники мира искусства, например, художники и кураторы. Ханс Хааке является ведущим представителем институциональной критики, особенно в отношении финансирования и пожертвований музеям и галереям. В 1971 году Музей Вальрафа-Рихарца в Кельне отказался от одной из работ Хааке, так как она критиковала приобретенный музеем «Пучок из спаржи» Эдуарда Мане, в частности, из-за происхождения картины и нацистского прошлого спонсора²⁵³. Начиная с 1990-х годов среди кураторов и директоров арт-галерей и музеев стало актуальным проводить критические дискуссии по поводу институций и предлагать решения проблем. Сегодня феномен институциональной критики стал проблематичным, так как служит для многих институций маркетинговой стратегией. Как только критика и протестная реакция публики стали предметом коллекционирования (что почти неизбежно), институциональная критика была поглощена и нейтрализована институциями, которые данная критика должна была исправить.

<https://observer.com/2018/10/serial-killer-art-lucrative-charles-manson-richard-ramirez/> (дата обращения: 05.07.2020). В случаях продажи искусства серийными убийцами арт-дилеры настаивают на необходимости отделять произведение от художника, однако ни для кого не секрет, что картины и рисунки убийц и маньяков, созданные ими в период заключения, становятся популярными именно благодаря печальной известности их создателей.

²⁵³ Institutional critique / Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/institutional-critique> (дата обращения: 09.06.2020).

Последние пятнадцать лет внимание художественных институций приковано к социальным, культурным, этическим и политическим вопросам, а также ответственности, властным отношениям и финансированию, что повлияло как на институциональную философию, так и на исследовательские и кураторские подходы. Институции существуют в нескольких этических измерениях: социальных, юридических и политических. *Художественные институции отводят этике ту роль, которую эстетика когда-то играла в описании множества нарративов, историй и репрезентаций современного мира.* Этика современных художественных институций можно рассматривать как «добросовестный способ существования»²⁵⁴, но только в связи с особенностями политического, исторического и культурного контекста, в котором художественным институциям XXI века приходится действовать при непредвиденных обстоятельствах. Подобная практика включает в себя формирование программ взаимодействия с аудиторией, проведение всесторонних и комплексных исследований, консультирование с миноритарными и маргинализированными группами, а также транспарентность по поводу финансирования, полученного как от частных лиц, так и от государства. Этика художественных институций, таким образом, является формой ответственности, в которой субъекты оцениваются в соответствии с решениями, которые они принимают.

Музеи и другие культурные учреждения до середины XX века были доступны для ограниченной публики. Современные художественные институции доступнее и в буквальном смысле возвращают искусство в сферу социального. Однако доступность искусства и демократизация художественных институций не означает всеобщую включенность в мир искусства. Бурдьё пишет о «сакрализации культуры и искусства»²⁵⁵, когда средний класс часто чувствует себя исключенным из пространства музеев, в которых к искусству относятся как к сакральному

²⁵⁴ Campolmi, I. Contemporary Aesth-Ethics: The Ethical Turn in 21st Century Art Museums / I. Campolmi // URL: http://www.irencampolmi.com/uploads/7/0/5/4/70545307/irene_campolmi_contemporary_aesth-ethics_-article.pdf (дата обращения: 09.06.2020).

²⁵⁵ Bourdieu, P. Outline of a sociological theory of art perception // The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Ed. Randal Johnson. Columbia University Press, 1993. P. 235.

(институции сами сакрализовали художественные предметы), где есть особая схема поведения, тишина и запрет на прикасание к экспонатам (Димаджио также отмечал «сакрализацию модели высокой культуры»²⁵⁶). Бурдые указывает на то, что посещение музеев является привилегией, даже когда вход в них бесплатный, так как доступность искусства не ограничивается экономическими факторами, в нее также входит разница в «художественной компетентности» (*artistic competence*). По Бурдые, произведение искусства - не «вещь в себе», оно является объектом восприятия эстетически подготовленного зрителя²⁵⁷.

Конфликтом заряжена сама институциональная суть художественного поля. Произведение искусства признается таковым по правилам данного поля, однако, поскольку оно тесно взаимосвязано с другими социальными полями, то даже сама причастность к полю искусства становится индикатором уровня жизни, социальной принадлежности, стиля жизни, моральных установок. Французский социолог Натали Эйниш выделяет два режима — режим сингулярности (*мир искусства со своей автономной системой ценностей*) и режим общности, основанный на ценностях конформизма²⁵⁸. Художественные институции осуществляют свою практику на границе этих двух режимов, будучи частью публичного пространства и в то же время обладая всеми признаками частного мира искусства. Николя Буррио в «Реляционной эстетике» подобные режимы рассматривает как автономное и *частное* символическое пространство²⁵⁹. Искусство всегда было реляционным в той или иной степени, но именно сегодня художественная практика пытается быть сферой социальных экспериментов²⁶⁰. Пространство современного искусства является местом открытой и неограниченной дискуссии. Буррио считает, что любое

²⁵⁶ DiMaggio, P. J. & Powell, W.W. Constructing an Organizational Field as a Professional Project: U.S Art Museums, 1920-1940. 267–292 pp.

²⁵⁷ Шматко, Н.А. Анализ культурного производства Пьера Бурдые // Социологические исследования № 8, 2003. С. 116-117

²⁵⁸ Неменко Е. П. Французская социология искусства о конформизме: от критики к прагматике // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2013. №1. С. 91.

²⁵⁹ Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. С. 15.

²⁶⁰ Там же. С. 10.

искусство призывает к диалогу, отталкиваясь от теории признания как характеристики социального. Реляционность искусства заключается в том, что оно служит фактором социальности и поводом к диалогу. Буррио разводит практики выставочного искусства и телевидение или литературу, которые мы потребляем в *приватном пространстве потребления*, кроме того, он не ставит знак равенства между выставками и кинематографом, и театром, которые «собирают небольшие коллективы перед однозначными для них образами», а дискуссия может начаться только после самого мероприятия²⁶¹.

Такое разделение является спорным. Во-первых, «Реляционная эстетика» была написана в конце 1990-х, во времена меньшей диджитализации, и это надо иметь в виду (это касается и работ многих институционалистов). В сегодняшних публичных конфликтах вокруг искусства дискуссия может начаться одновременно, и не теми, кто посещал мероприятия и на кого была направлена его реляционность. Во-вторых, сложно представить, что какие-либо образы были однозначными для всех, что отражает частота конфликтов даже в условиях самоцензуры институций. В-третьих, разнообразные художественные практики не стоит радикально разводить в плане их функционирования в пространстве социального, так как эти границы уже размылись. Чтобы институции могли выработать стратегии, они должны анализировать *постоянно сдвигающиеся границы между приватным и публичным*, между внутренним и внешним, между цензурой и художественной свободой, между зрителями на спектакле и публикой, которая в принципе не посещает художественные мероприятия.

Произведения, по мнению Буррио, это поры или «зазоры» (interstice), межмировые пространства в терминологии Карла Маркса. Эти пространства обеспечивают взаимодействие без давления существующих норм. Они, как поры, вписываются в глобальную систему и допускают альтернативные возможности обмена. Выставка, по его мнению, создает новые «зоны коммуникации» за пределами предписанных. Художественные институции и окружающее их

²⁶¹ Там же. С. 17.

публичное пространство, в том числе и интернет пространство, стали зонами для альтернативной коммуникации, где происходят интересные тенденции, уводящие нас дальше от идеала хабермасовской рациональной публичной сферы, но сближающие с современными публичными импульсами и желаниями²⁶². Поэтому зачастую протесты в итоге служат обновлению функции и эффективности художественных институций, в том числе как публичной сферы. Кроме того, это помогает понять, на какие ценности делается ставка в том или ином контексте. Если, к примеру, в западных демократиях силовые структуры сражаются с воинствующими католиками, тем самым защищая свободы художественного самовыражения, то можно сделать вывод об огромном институциональном значении театров, музеев и галерей в данных странах. В России же, несмотря на то что большинство художественных институций получают государственную и/или муниципальную поддержку, в конфликтных ситуациях на компромисс идут именно институции, а административный аппарат встает на сторону протестующих и аффективно настроенной публики.

Институциональная ответственность в публичных конфликтах вокруг искусства в той или иной степени предусмотрена различными юридическими нормами. Но даже если с юридической и экспертной точки зрения представленное произведение не носит оскорбительный характер – это не значит, что публика не выступит с требованием цензуры. Сегодня среди институций часто практикуется изъятие произведения из публичного доступа после нескольких критических комментариев со стороны оскорбленной публики. При отсутствии данных (и невозможности их замерить) о том, что думает в целом публика о произведениях, являющихся предметом оскорбительного дискурса, институции в принципе избегают вступать в публичный дискурс, ограничиваясь извинениями. Подобное стремление пресечь конфликт на стадии зарождения кажется обоснованным, учитывая историю бурно протекающих конфликтов, после которых на институции накладывались различного рода санкции, а сами организаторы мероприятий

²⁶² Papacharissi, Z. The Virtual Sphere. The Internet as a Public Sphere. Springer VS, Wiesbaden, 2019. P. 12.

подвергались угрозам со стороны оскорбленной публики. С каждым годом сама степень провокационности искусства, представляемого аудитории, снижается. Сложно сказать является ли подобная тенденция результатом самоцензуры институций или естественной смены языковых новации в арт-практиках. Возможно, следствием и того, и другого. Однако сами конфликты вокруг искусства продолжают возникать на локальном и международном уровнях.

Публичные конфликты вокруг искусства, сопровождающие их протесты и символическое насилие заставляют нас пересмотреть отношения между художественными институциями и публичной сферой. Во-первых — обе эти сферы взаимопроникающие, и между ними сегодня уже сложно провести демаркацию. Радикальные фундаменталисты используют этот регуляторный вакуум. В то же время в них все еще есть различия. К. Бальм выделяет две группы: большинство театральных зрителей и сторонников свободы творчества, которые приватизируют художественное пространство, чтобы пользоваться этой свободой, и их оппоненты, которые объявляют его публичным пространством, тем самым имея возможность ссылаться на законы о богохульстве. Так, протестующими преследуется сама идея о том, что лояльная аудитория мира искусства наслаждается трансгрессивными или провокационными произведениями в условиях приватности своих публично субсидируемых учреждений. Сам факт того, что кощунственные действия и / или изображения (художественный акт), пусть и согласованные приватным миром искусства с законом, исполняются в публичном пространстве, является достаточной причиной для протестующих, чтобы начать действовать.

Таким образом, происходит перераспределение границ внутри как публичной сферы (между полями культуры) и, соответственно, символической власти разных групп. Все это коррелирует с трансформациями в художественном поле. Изменился и политический порядок, а также технологии социального протеста. Произошло нарушение или пересмотр сложившихся правил поведения публики или аудитории, так как новые художественные практики сами ставят публику в положение не столько адресатов, получающих эстетическое удовольствие, сколько субъектов социального действия. Соответственно, конфликт может быть закономерным

следствием социального поворота, в том числе и вполне конструктивным, если его разрешать путем вступления в публичный дискурс.

2.4 Модель развития конфликта по ресентиментному типу на примере конфликта вокруг выставки Джока Стерджеса в Москве

Существует ряд исследований, отталкивающихся от практики конфликтов и изучающих роль различных институтов в публичных конфликтах вокруг искусства, например, религиозных и политических²⁶³, в которых в разном объеме проводился дискурс-анализ текстов с заявлениями оскорбленной публики. Дискурс-анализ не являлся для выделенных исследований центральным, а был одним из средств фиксирования акторов и тематики конфликтов для последующего введения их в статистику. Также существуют работы, посвященные отдельным знаменитым случаям, таким как протесты против фотографии А. Серрано «Христос в моче» и выставок «Sensation» в США и Англии²⁶⁴, «Осторожно, религия!» в Москве²⁶⁵. Отдельным рядом идут вебсайты, представляющие собой целые ретроспективы скандалов вокруг выставок, театральных постановок, кинофильмов и книг, с тщательно собранными материалами из СМИ, текстами петиций, экспертными заключениями и комментариями пользователей в социальных сетях²⁶⁶. Стоит отметить, что данные ресурсы не являются аналитическими, а занимаются сбором

²⁶³ См.: Dubin, S. Arresting Images. 255-262 pp.; DiMaggio, P. et al. The Role of Religion in Public Conflicts over the Arts in the Philadelphia Area, 1965-1997; Tepper, S. Not here, not now, not that! Protest over art and culture in America. 384 p.

²⁶⁴ См.: Young, A. Judging the Image: Art, Value, Law. Routledge. 2005. P. 144; Rothfield, L. Unsettling 'Sensation': Arts-Policy from the Brooklyn Museum of Art Controversy. Rutgers University Press. 2001. P. 217.

²⁶⁵ Рыклин, М. Свастика, крест, звезда, 2006. 208 с.

²⁶⁶ См.: Сайт «Запрещенное искусство». + 18. URL: <http://artprotest.org/> (дата обращения: 09.06.2020); Artists Rights. NCAC + CDT. URL: <http://www.artistrights.info/list-of-cases> (дата обращения: 09.06.2020);

Art and Culture Censorship Timeline / National Coalition Against Censorship. URL: <https://ncac.org/resource/art-and-culture-censorship-timeline> (дата обращения: 09.06.2020); EXHIBIT B - Third World Bunfight. URL: <http://thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/> (дата обращения: 09.06.2020).

информации. Мы делали выборочный анализ кейсов из данных ресурсов с целью предварительной проверки совпадений характеристик ресентимента с типичными признаками конфликтов. Подробное изучение перечисленных исследований помогло нам не только в выявлении типологии конфликта и его дефиниции как публичного конфликта вокруг искусства (Димаджио), но и выявило ряд проблем. Анализ Димаджио обнаружил необходимость лонгитюдных исследований с фокусом на конкретных локациях (в его исследовании берется только один округ – Филадельфия), чтобы иметь возможность собрать максимальное количество конфликтов, т.к. множество конфликтов не освещаются за пределами местных городских СМИ, но тем не менее имеют место быть. Сегодня, в эпоху кликбейт-медиа и новостной перегруженности, очевидно, что задача по сбору данных обо всех конфликтах вокруг искусства вне зависимости от их масштабов, трудновыполнима, даже если использовать инструменты для автоматизированного сбора данных. Кроме того, оценить масштабность самого конфликта становится сложнее из-за некорректного отражения в медиа, когда несколько негативных отзывов описываются как массовое возмущение публики. Поэтому в исследовании было решено сфокусироваться подробно на одном кейсе.

Также мы бы хотели отметить роль, которую играет метод дискурс-анализа текстов в данном исследовании. Дискурс-анализ – «набор методик и приемов интерпретации документов как продуктов речи при определенных общественно-политических и культурно-исторических условиях».²⁶⁷ Дискурс-анализ текстов, созданных оскорбленной публикой (протесты, петиции, заявления в прокуратуру, обсуждения на форумах), проведенный по всем правилам научных процедур – отдельная и очень большая тема исследования. Поэтому в исследовании дискурс-анализ использовался для: 1. Определения ключевых моментов доминирующего типа конфликта, чтобы замерить частоту использования концепта «оскорбление», оценить уровень аффективной лексики и риторики насилия, а также составить общее впечатление о присутствии в обвинениях адресности в сторону

²⁶⁷ Амиева, А. М. Основные методики исследования структуры текста, 2015. С. 258.

художественных институций. 2. Прослеживания логики и динамики разворачивания конфликта, а также выделения его четких структурных моментов посредством фиксации частотности обсуждения выставки Джозефа Стерджеса в социальных сетях.

Далее на примере конфликта вокруг выставки фотографий Джозефа Стерджеса мы рассмотрим типичное развитие конфликта по ресентиментному типу.

2.4.1 Протесты против выставки «Без смущения» 2016 и «Без смущения 2.0» 2017

Кейс с выставкой фотографа Джозефа Стерджеса «Без смущения» в 2016-2017 был выбран потому, что он прекрасно иллюстрирует уже сложившийся этос конфликтов вокруг искусства в России и содержит все канонические элементы: дискурс оскорбления, инициированный публикой, которая не посещала обсуждаемое мероприятие; широкое освещение в прессе всех этапов конфликта; юридическое вмешательство. Также протестная деятельность была представлена практически во всех ее возможных проявлениях: от аффективных негативных комментариев, сбора петиций, до символического насилия в виде обливания мочой фотографий и блокировки входа на выставку.

Джозеф Стерджес – фотограф, который на протяжении многих лет снимает членов нудистских семей, включая детей. В 1990 году федеральные агенты проверяли его дом и студию в Сан-Франциско из-за обвинений в съемках детской порнографии, и на суде он доказывал, что его фотографии были образцами искусства и сделаны с согласия их родителей. В результате суд присяжных отказался предъявить ему обвинение²⁶⁸. Фотографии Джозефа Стерджеса также вандализировались в книжных магазинах Barnes & Noble в 1997 в США. Магазины в штатах Алабама и Теннесси были обвинены общественностью в «причинении вреда несовершеннолетним» и «сексуальной эксплуатации детей» за продажу каталогов с работами Дж. Стерджеса, после чего протесты в книжных магазинах Barnes & Noble

²⁶⁸ Carvajal, D. The nation; Pornography Meets Paranoia // The New York Times, 1995. URL: <https://www.nytimes.com/1995/02/19/weekinreview/the-nation-pornography-meets-paranoia.html> (дата обращения: 09.06.2020).

прошли по всей стране²⁶⁹. Рэндалл Терри, создатель организации противодействия аборту «Операция спасения», был одним из организаторов нападений на книги и книжные магазины. Протестующие требовали изъятия книги из-за содержащихся в ней фотографий обнаженных детей. Таким образом, наличие прецедентов с протестами вокруг творчества фотографа в прошлом, а также рейды ФБР в его студию обеспечили достаточную провокационность и материал для общественной дискуссии.

Выставка в Москве открылась 8 сентября 2016 года в Центре фотографии имени братьев Люмьер и стала первой выставкой этого фотографа в России. На выставке были показаны изображения членов нудистских семей, на некоторых из них изображены дети (см. *Рисунок 1* и *Рисунок 2*). Вскоре после ее открытия выставка была заблокирована общественной организацией «Офицеры России» без решения прокуратуры или суда (общественные организации не имеют таких полномочий) и вандализирована членом праворадикальной националистической группировки «SERB». Прежде чем приступить к рассмотрению хронологии самого конфликта, мы представим и обоснуем использованные методы для сбора данных.

Для дискурс-анализа были выбраны посты в социальных сетях. Посты и комментарии рассматривались как аппарат публичного дискурса. Одним из новых перспективных направлений исследований в области социальных наук является сбор и анализ данных с использованием программного интерфейса приложения (API)²⁷⁰. API позволяет исследователю собирать информацию, используя структурированные запросы. Данные были получены из API ВКонтакте²⁷¹. ВКонтакте был выбран в качестве источника потому, что это самая популярная

²⁶⁹ Art and Culture Censorship Timeline / National Coalition Against Censorship. URL: <https://ncac.org/resource/art-and-culture-censorship-timeline> (дата обращения: 09.06.2020).

²⁷⁰ Donchenko, D. Analysis of Comments of Users of Social Networks to Assess the Level of Social Tension // *Procedia Computer Science*, 2017. 359-367 pp.

²⁷¹ ВКонтакте Разработчикам | [newsfeed.search](https://vk.com/dev/newsfeed.search), 2020. URL: <https://vk.com/dev/newsfeed.search> (дата обращения: 05.07.2020).

социальная сеть в России²⁷². Чтобы получать сообщения, в которых упоминается Джек Стерджес, использовался метод `newsfeed.search` из VK API, посты пользователей собирались с помощью поискового запроса «Джек Стерджес» с разными периодами времени. Дискурс-анализ был нам необходим для прослеживания логики разворачивания конфликта, выделения акторов. Данный анализ не имеет целью определить мнение публики или статистически сравнить позиций «за» и «против» выставки, так как основная проблема дискурс-анализа текстов в социальных сетях состоит в том, что мы не можем быть уверены, что идентичности, представленные людьми онлайн, соответствуют им в реальной жизни.

Запрос с упоминанием «Джек Стерджес» с 09.02.14 по 08.09.16 (со дня первого сообщения о фотографии до дня открытия выставки) дал 319 сообщений от пользователей ВКонтакте (см. *Рисунок 3*). Эти сообщения в основном показывают небольшие подборки произведений Стерджеса, репосты его интервью без какой-либо моральной оценки его творчества. В 2015 году, когда Роскомнадзор потребовал убрать фотографии Стерджеса из Рунета как пропагандирующие педофилию²⁷³, произошло умеренное увеличение количества постов о нем с упоминанием таких фраз как «педофил» и «детская порнография». Другой запрос был сделан с 8.09.16 по 24.09.16 (после открытия, но перед протестами) с намерением увидеть отзывы первых посетителей выставки. Возвращенные данные состояли из 58 постов, только несколько из них были отзывами с личных страниц, а остальные были объявлениями об открытии выставки и репостами интервью фотографа на русском языке относительно его эстетического видения и ответственности за своих моделей. Эти данные свидетельствуют о том, что выставка мало обсуждалась после ее открытия, как и творчество фотографа в целом. Не было постов, которые бы морально критиковали фотографа или организаторов выставки.

²⁷² Top Websites Ranking Top sites ranking for all categories in Russian Federation. URL: <https://www.similarweb.com/top-websites/russian-federation> (дата обращения: 09.06.2020).

²⁷³ Художественная фотография в стиле «ню» под запретом у Роскомнадзора // РОСКОМСВОБОДА, 2015. URL: <https://roskomsvoboda.org/12087/> (дата обращения: 09.06.2020).

На запрос с 24.09.16 по 26.09.16 было возвращено 2942 сообщения. 24 сентября количество постов резко возросло, потому что пользователи ВКонтакте начали обсуждать пост, сделанный в Живом Журнале блогером Еленой Миро²⁷⁴. Пост озаглавлен «Выставка для педофилов в Москве», и, согласно Центру Люмьера, первая версия ее поста содержала фотографии, которые не были выставлены на выставке (позже блогер удалила данные изображения из своего поста²⁷⁵). Блогер обвинила власти и деятелей культуры Москвы в поддержке детской порнографии²⁷⁶. Пост Миро активно комментировался, при этом мнения о допустимости изображений разделились (см. *Рисунок 4*). Ряд пользователей распространили информацию из поста Миро в разных социальных сетях, в итоге возмущение дошло до госчиновников. В прокуратуру начали поступать жалобы на выставку, и было организовано несколько петиций (см. *Рисунок 5*). В жалобах указывались фотографии, которые не были частью экспозиции. Сенатор Елена Мизулина сказала в комментариях, цитируемых государственным телевидением, что «работы с изображением обнаженных маленьких девочек, представленные на выставке, не могут трактоваться как произведение искусства, это самая настоящая пропаганда педофилии»²⁷⁷. К критике также присоединилась детский омбудсмен Анна Кузнецова, потребовавшая проверить на предмет детской порнографии выставку²⁷⁸.

На следующий день вход в здание центра был заблокирован общественной патриотической организацией «Офицеры России», и один посетитель (позже выяснилось, что это был член прокремлевской радикальной организации SERB Александр Петрунько) облил несколько работ мочой. Центр решил закрыть

²⁷⁴ Миро, Л. Выставка для педофилов в Москве, 2016. URL: <https://lena-miro.ru/1093813.html> (дата обращения: 09.06.2020).

²⁷⁵ Война Миро / The New Times, №32 (420), 2016. URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/116293> (дата обращения: 09.06.2020).

²⁷⁶ К примеру, в пост содержались такие фразы как: «Куда смотрят правоохранительные органы? Почему в Москве выставляются работы того, кто снимает маленьких голых девочек в сексуально-призывных позах?» и «Представители власти и закона, где ваши глаза?! Как такое вообще стало возможным?!» См.: Миро, Л. Выставка для педофилов в Москве, 2016. URL: <https://lena-miro.ru/1093813.html> (дата обращения: 09.06.2020).

²⁷⁷ Война Миро / The New Times, №32 (420), 2016.

²⁷⁸ Там же.

выставку досрочно из-за данных атак, хотя сами «Офицеры России» в лице лидера организации Антона Цветкова заявили о том, что именно они закрыли выставку²⁷⁹. Запрос API с 26.09.16 по 28.09.16 (после закрытия выставки) показал, что количество постов несколько уменьшилось, но в этот период появились посты с мнениями по поводу закрытия выставки и протестующих. В *Таблица 1* приведены различные примеры постов. Ряд пользователей выступали за защиту свободы творчества и критиковали тех, кто увидел в работах Стерджеса детскую порнографию, но поскольку преступления против детей – деликатная тема, и государственные чиновники уже называли художника педофилом и появилась информация о прошлых конфликтах, противники цензуры были осторожны в аргументации. В итоге *дискурс сместился с содержания оскорбления на обсуждение реципиентов оскорбления*. Данные, возвращенные из API ВКонтакте, показывают, что, несмотря на эмоциональную полемику вокруг того, допустимо ли изображение обнаженного ребенка в художественной фотографии или нет, пользователи не обсуждали работы с выставки и их этико-эстетические аспекты. Это связано с тем фактом, что спор вокруг работ Стерджеса стал общеизвестным только после закрытия выставки, поэтому широкая публика ссылалась не на сам контент выставки, а на протесты общественных организаций и те фотографии, которые они нашли в сети. В ряде постов конфликт вообще рассматривался как PR-кампания (см. «Другие», *Таблица 1*).

До конца 2016 года количество обсуждений предсказуемо уменьшалось (см. *Рисунок 3*). Выставка была открыта во второй раз в декабре 2017 года, вскоре после завершения судебного расследования, по итогам которого следственный комитет не обнаружил пропаганду педофилии в выставочных экспонатах. На выставке «Без смущения 2.0» были те же экспонаты, что и на первой, с дополнением в виде некоторых материалов из судебного расследования, таких как документы криминалистической экспертизы²⁸⁰. За время работы второй выставки с 8.12.17

²⁷⁹ См. приложение (*Рисунок 6*).

²⁸⁰ Без смущения 2.0, 18+ // Официальный сайт Центра фотографии имени братьев Люмьер. URL: <http://www.lumiere.ru/exhibitions/archive/id-225/> (дата обращения: 09.06.2020).

по13.01.18 было всего 408 постов, в большинстве из которых упоминалась деятельность организации SERB, так как ее члены во второй раз вандализировали выставку, сама же выставка и работы Стерджеса уже не так широко обсуждалось, как во время первого открытия.

Логика конфликта выстраивалась в соответствии с типологией: на уже презентованное мероприятие публика оскорбилась, когда оно вышло в публичную сферу, неподконтрольную художественным конвенциям, о чем свидетельствует полностью искаженное в сознании оскорбившейся публики содержание выставки. Переживание оскорбления перешло в аффективную коллективную протестную деятельность: демонстрацию, вандализм, сбор петиций, жалобы в прокуратуру, угрозы организаторам в социальных сетях. Сам конфликт начал стихать довольно быстро после закрытия выставки. Окончание конфликта можно назвать рефлексивной стадией, характеризуемой более сбалансированной критикой первых аффективных реакций. В медиа появились заявления участников художественного поля в защиту организаторов выставки, а директор Мультимедиа Арт Музея в Москве Ольга Свиблова заявила, что «встреча с искусством является добровольным актом»²⁸¹, хотя широкой публике стало известно о произведениях Стерджеса только после того, как выставка уже была закрыта, а это означает, что они видели фотографии только в Интернете, многие случайно. После конфликта вокруг выставки Стерджеса также рассматривалось предложение по созданию специальной комиссии экспертов в сфере искусства, которая бы занималась вопросами допустимости работ для экспонирования публике²⁸², то есть введения органа цензуры.

Таким образом, интерпретация блогером выставки (которую она не посещала), поддержанная разными группами публики (которые ее не посещали и восприняли через фотографии, которых не было на реальной выставке), с последующим

²⁸¹ Тема дня: Оскорбительна ли обнажённая натура в искусстве? / CultRadio. URL: www.cultradio.ru/brand/episode/id/62322/episode_id/1569221/ (дата обращения: 09.06.2020).

²⁸² Заявление ОП РФ по поводу выставки Джока Стерджеса / Общественная палата Российской Федерации, 2016. URL: <https://www.oprf.ru/documents/495/2447/newsitem/36144> (дата обращения: 09.06.2020).

символическим насилием (обливание работ мочой, блокирование входа) создали «псевдо-единство» общественного мнения. Эта фаза конфликта создала впечатление, что «Офицеры России» и SERB проявили общественную волю и действовали согласно социальному запросу. Но на самом деле, и анализ соцсетей подтверждает это, только после закрытия выставки люди начали активно комментировать творчество Стерджеса и мнения были поляризованными. В данном конфликте *источником оскорбления стала не сама выставка, а публичный дискурс вокруг нее и то, как публичная сфера репрезентировала фотографа.*

Разберем подробнее тематику, акторов и социальную среду ресентиментного взаимодействия.

2.4.2 Тематика

Конфликт вокруг выставки Джока Стерджеса – один из немногих примеров полемики вокруг искусства в России, когда поводом для оскорбления публики стала нерелигиозная тематика. Тема изображения обнаженной детской натуры, а также уже существующие прецеденты конфликтов вокруг содержания фотографий и работы самого Стерджеса, безусловно, могли стать импульсом для переживания оскорбления и реакций морального отвращения, но данный кейс показывает, что публика реагирует не на факты, а на то, что им представили СМИ и влиятельные лица, иначе дискуссия о границах провокаций и пределах интерпретации в искусстве возникла бы сразу после открытия выставки. *Результаты анализа показали, что источником конфликта послужило не содержание выставки, а содержание эмоционального поста блогера.* Несмотря на участие в конфликте организаций, которые на регулярной основе вандализируют художественные мероприятия, мотивируя свои действия оскорбленностью и защитой духовных ценностей (SERB), мы не можем сказать о том, что сам конфликт был искусственно сконструирован. Прецеденты конфликтов вокруг искусства сформировали определенный этос протеста и целую культуру написания жалоб в прокуратуру людьми из разных концов России на различные художественные мероприятия, но сами конфликты возникают стихийно и спонтанно.

Ресентиментологический подход предполагает символическую природу объектов ресентиментного аффекта, поэтому неудивительно, что триггерами для возмущения публики так часто становятся острые темы. В предыдущих главах мы отмечали, что есть определенные темы в искусстве, которые считаются провокационными, а именно смешение религии и секса, политики и расы, детей и обнаженности. Можно предположить, что упоминание данных тем всегда должно встречаться с протестами. Однако это не всегда так. К примеру, роман В. Набокова «Лолита», один из самых любимых для анализа философами искусства произведений, в своей моральной проблематике схож с выставкой Стерджеса. Роман действительно является иллюстративным примером моральной провокации, так как повествование ведется от лица героя, испытывающего влечение к девочкам-подросткам. Роман в 1950-х годах вызвал скандал, но конфронтация была между разными изданиями и литературными критиками, то есть проходила в рамках художественного поля²⁸³. После этого роман стал известен широкой публике и очень популярным. «Лолита» и сегодня считается скандальным и провокационным произведением, однако мы не видим никаких публичных организованных кампаний против романа, хотя ряд произведений прошлого становятся объектами этического пересмотра и протестных действий. Это лишний раз доказывает, что для возникновения конфликта современного типа недостаточно провокационного содержания произведения и даже его публичного доступа. *Ресентимент как установка бессознательной жизни аффицируется извне и ищет во внешнем мире материала для оформления. Для формирования конфликта необходимо, чтобы кто-то сформулировал дискурс оскорбления и далее его подхватили группы публики, способные консолидировать аффекты и превратить их в действия.*

Возвращаясь к конфликту с выставкой Стерджеса, отметим, что, как и в ряде других случаев, следствие не нашло в содержании выставки преступного содержания (в нашем случае – признаков детской порнографии), что ожидаемо, так как художественные мероприятия проходят процедуру формальной экспертизы.

²⁸³ Роман также стал объектом парламентских дискуссий о новом законе о цензуре в Великобритании в 1958. См.: Golla, R. Conversations with Vladimir Nabokov. University Press of Mississippi, 2017. P. 56.

Границы легитимного и нелегитимного в такого рода конфликтах очень размыты, кроме того, попытки публичной цензуры на основании непристойности содержания, как правило, приводят к обратному эффекту. Одного провокационного поста было достаточно, чтобы подвергнуть цензуре всю выставку, но эта цензура стала бесполезной после того, как она стала общеизвестной, и пользователи сети начали активно искать фотоработы Стерджеса²⁸⁴ и обсуждать их.

2.4.3 Акторы и социальная среда

История ранее атакованных выставок и спектаклей и смягчение наказаний вандалов придали общественным организациям уверенность в том, что они имеют моральное и юридическое право определять судьбу художественных событий. Поэтому неудивительно, что в конфликте наиболее заметными акторами со стороны публики были организации, являющиеся активными участниками общественно-политической жизни, их мотивация для участия в конфликте с ярко выраженной этической проблемой ясна. В то же время парадоксальным является то, что в итоге оскорбленную публику составили группы с различными идеологическими и политическими убеждениями, хотя в исследованиях, проведенных Димаджио и Теппером, отмечалось, что, как правило, в конфликтах вокруг искусства прослеживается четкая оппозиция между традиционалистами (оскорбленная публика) и прогрессистами (представители мира искусства). Так, с критикой выставки выступали не только праворадикальная и патриотическая организации и отдельные персонажи, известные своими консервативными взглядами, но были и формулировки в прогрессистском ключе²⁸⁵, поскольку тема эксплуатации обнаженного подросткового женского тела в работах художников является одним из программных объектов критики феминизма новой волны. *Возникает неразличение объекта мстительных импульсов и аффективной риторики, так как*

²⁸⁴ Согласно аналитике Google Trends Yandex Wordstat поисковые запросы фотографий художника без цензуры достигли своего пика в сентябре 2016 года, график см. в Приложении (*Рисунок 7*).

²⁸⁵ Миронова, А. Ребенок имеет право на защиту от сальных взглядов // Газета.Ру, 2016. URL: <https://www.gazeta.ru/comments/column/mironova/10222121.shtml> (дата обращения: 09.06.2020).

протестующие выступали против «либеральных ценностей», повторяя заявления либеральных групп, оскорбившихся на то же содержание. При этом выступающие критиковали не только институцию, но и чиновников и депутатов, которые находятся в том же идеологическом поле. В социальном процессе конфликтного взаимодействия происходит стирание границ между объектом и субъектом аффективных реакций и символического насилия, а предмет спора постепенно смещается с темы дискурса на рефлексию самого конфликта и его акторов.

Поскольку все участники конфликта считают себя жертвами, сложно определить с позиции символической борьбы, кто же является атакующим, а кто защищается, и для кого ресентиментная установка наиболее активна. Единственное, что мы можем зафиксировать – это непосредственный материальный ущерб и угрозы организаторам выставки. Но и эти явные параметры урона с позиции оскорбленной публики являются заслуженным наказанием, соразмерным нанесенному оскорблению. Антропологические и социальные проблемы человек ресентимента решает чисто аффективно. Мотивом становится необходимость компенсации, мести, воображаемой, в том плане, что, мстя объекту, на котором он может выместить свой аффект, в воображении испытывающего ресентимент индивида, он мстит изначальному врагу (индивиду, группе, классу). В условиях дефицитарности способов реализации гражданских прав мстительные импульсы перенаправляются на доступные объекты. Художественные институции и их практики предоставляют платформу, особенно в российском контексте, когда деструктивная деятельность, оправданная защитой ценностей существующего идеологического аппарата, не криминализуется. К этому добавляется *присутствие явной коммуникативной дистанции между группами публики и художественными институциями*: центр братьев Люмьер не вступал в дискуссии с оскорбленной публикой после закрытия первой выставки, в то время как публика выступала с аффективными заявлениями.

Димаджио на основе исследования публичных конфликтов вокруг искусства в округе Филадельфии с 1965-1997 годы сделал вывод о том, что на самом деле противостояние искусства и других институтов (в его случае – религии) не стало

острее, чем в предыдущие эпохи. *Изменился политический порядок и технологии социального протеста, а не взаимоотношения между двумя институциональными полями*²⁸⁶. К схожим выводам приходит и С. Теппер в его книге, посвященной протестам вокруг искусства в США, которые он напрямую связывает с политическими процессами²⁸⁷. К данным выводам исследователи пришли потому, что в анализе дискурсов фокус был сделан не на аффективной риторике, а на том, как соотносятся публичные конфликты с социальными изменениями вообще, например, с циклами предвыборных кампаний.

Как отмечалось нами ранее, в публичной сфере происходят явные трансформации, а публика становится все более самостоятельной, и ряд общественных организаций с готовностью используют художественные мероприятия как платформу для тестирования своих политических и духовных убеждений. Однако сведение публичных конфликтов вокруг искусства исключительно к политическим амбициям участников конфликта умаляет не только специфику этоса художественного поля со всем его символическим капиталом (в том числе и в глазах протестующих), но и важность эмоциональных реакций и аффектов. Ресентиментологический подход предполагает наличие ресентимента в самой социальной среде, что делает публичную сферу априорной зоной конфликта. Ресентимент в контексте социальных и исторических напряжений выходит за пределы субъективно-психической сферы и формирует виды и формы социального взаимодействия. Провокационное искусство, выходя за границы зоны влияния эстетических конвенций поля искусства, рискует стать источником оскорбления. Как видно из проанализированного кейса, источником конфликта не является само произведение, а факт его публичности. На фоне отсутствия иных способ трансляции ценностей, искусство становится платформой для разрядки накопившихся аффектов с почти полным отсутствием последствий для публики.

²⁸⁶ DiMaggio, P. et al. *The Role of Religion in Public Conflicts ...*, P. 31.

²⁸⁷ Tepper, S. *Not here, not now, not that! Protest over art and culture in America*, 2011.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итоги выполненного исследования. Для решения проблемы конфликтов, в центре которых находится дискурс оскорбленности искусством, была разработана исследовательская стратегия. Она состояла в координировании нескольких подходов и в результате в создании культурфилософской модели анализа этого типа конфликтов. Выбор подходов был обусловлен задачей поиска истоков конфликта на базе оскорбительного дискурса, и определялся установкой на множество источников и мотиваторов этого феномена. Первый подход состоял в вычленении *эстетического истока* оскорбительного дискурса, прежде всего в той версии искусства, которая сложилась в эпоху модерна и в последующей за ней, современной ситуации. В рамках этого подхода было выяснено, что в искусстве периода модерна – в силу его социокультурной природы – существуют объективные отношения напряжения между этическим и эстетическим; что искусство сознательно включает в себя провокации, в том числе и морального свойства, оправдываемые как задачами внутрисухожественного развития, так и достижения положительного когнитивного значения. Таким образом, в рамках эстетического подхода конфликт вокруг искусства трактуется как неизбежный, а его конструктивное решение мыслится на путях учета художественной специфики, направлении усилий на ее сохранение и защиту от размывания в этическом, идеологическом, религиозном и политическом дискурсах. В философско-эстетическом ракурсе логично было рассмотреть роль художественных институций, их этос, направленный в обе стороны: защиту свободы художественного высказывания и ответственность перед публикой (обществом).

Второй подход, естественно вытекающий и из предметного содержания конфликта – состояния оскорбленности, и из коренного напряжения между этическим и эстетическим, – *этико-философский*. В его рамках были рассмотрены концепции нового морализма, вызванные к жизни устарелостью классических этических систем в целом, но для нашего исследования важных тем, что они

сосредоточены на новых трактовках морального аспекта в современном искусстве, в том числе – оскорбительного.

Третий подход мы квалифицировали как *философско-антропологический*, в силу того, что его предметом являются человеческие состояния (чувства, аффекты и т.п.). Важно отметить, что в этой части анализа мы ставили в центр не дискурс, а *состояние оскорбительности*, а это существенно различные предметы исследования. Философско-антропологический подход позволяет вычленить это состояние в его собственной природе, абстрагируясь от психологических, этических, социальных коннотаций. Концепт ресентимента, включающий в себя семантику «оскорбления», в интеллектуальной истории своего развития в наибольшей степени тяготел к философско-антропологическому видению. Именно таким образом трактованный ресентимент позволил исследовать феномен оскорбления искусством на уровне предельного обобщения.

Четвертый подход обусловлен публичной природой конфликтов вокруг искусства, и мы его квалифицируем как *культурно-социологический*, так как здесь конфликт рассмотрен как явление, определяемое социокультурными условиями, разворачивающееся в социальном пространстве и, главное, имеющее значительное влияние на всю культуру, а не только на судьбу искусства и его творцов. Публичность – очень важный концепт в данном исследовании, он присутствует разными гранями во всех разделах и на всех этапах анализа. Во-первых, искусство эпохи модерна органично функционирует в публичной сфере, которая развивается параллельно с формированием мира искусства и является его неотъемлемой частью. Именно здесь возникает двойственность значений концепта «публика»: как значимая сфера демократических режимов – в широком смысле, и как аудитория искусства, сообщество потребителей, воспитанных художественными институтами, – в узком смысле. Исходя из этой двойственности и был избран культурно-социологический подход, включающий в себя соответствующий методологический инструментарий: группы, институты, социальные действия, публичная сфера с её внутренней структурой (полями). Проверить гипотезу о том, что один из истоков конфликта находится в трансформациях публичной сферы, было бы невозможно без

обращения к этому подходу.

Наконец, важной для исследования была установка, сформировавшаяся в современной конфликтологии как самостоятельной научной области, на значимость обеих сторон любой конфликтной ситуации, недопустимость сведения истока конфликта к «вине» одного из участников. Это мотивировало нас более пристально рассмотреть те характеристики публики, которые являются почвой для возникновения и развертывания конфликта по ресентиментному сценарию; особое внимание было уделено группам, наиболее активно заявившим себя в числе акторов и инициаторов конфликта, а также реакции другой стороны конфликта – художественным институциям, их рефлексии и новым ценностным установкам, и стратегиям действия в публичной сфере.

Сопряжение вышеописанных четырех подходов в единой культурфилософской оптике было сложной задачей. Опасность эклектического соединения мыслилась преодоленной на пути построения теоретической модели изучаемого типа конфликта, так как эта исследовательская процедура предполагает не просто классификацию или типологизацию конфликтов на основании вычленения общих признаков, а концептуализацию порождающего конфликт ядра, объясняющего весь процесс генезиса и развертывания противостояния, формы его репрезентации и эффекты в культурной реальности. В качестве такого ядра был выдвинут и обоснован концепт ресентимента, трактованный как основание конфликта, лежащее в плоскости современной культуры и имеющее специфические выходы в конфликты вокруг искусства. И если теории ресентимента в философской и, шире – социогуманитарной литературе – присутствуют достаточно заметно, то объяснение того обстоятельства, почему сфера искусства стала для ресентимента столь значимой и приоритетной мишенью, требовало дополнительного и углубленного анализа. Недостаточно было просто констатировать общую мировую ситуацию, в которой заряженность ресентиментом нарастает, и становится уже совершенно очевидно, что это серьезная социальная проблема. Искусство оказалось на самом острие этого процесса, а объяснение этого требовало более прицельного инструментария, и самый органичный в этом отношении – культурфилософский

подход. В пользу этого умозаключения существует множество аргументов, исходящих от ученых, представляющих различные дисциплины, в пользу трактовки современных процессов как имеющих отношение к культуре. Многие исследователи (от П. Бурдьё до М. Ямпольского и Д. Александера) видят в том, что совсем недавно квалифицировалось как социальные процессы, отношения между культурами, и в этом плане «культурные войны» (те же конфликты, но доведенные до стадии невозможности конструктивного разрешения) – это именно то, чем сейчас должны пристально заниматься философы и остальные гуманитарии.

Итак, представляем в последовательном порядке основные конкретные результаты проведенного исследования:

1. В исследование введен концепт «публичный конфликт вокруг искусства», трактуемый как новый тип конфликтных ситуаций в истории протестов против искусства с точки зрения опасности для общественного блага. Современный тип конфликта представляет собой взаимодействие коллективных участников: групп публики и художественных институций, логику развертывания посредством социальных действий и мероприятий. В ходе протеста участники совершают аффективные действия, как символического, так и прямого физического (агрессия и вандализм) или юридического характера. Аффективная реакция публики и наличие символического насилия противоречат этическим и эстетическим конвенциям мира искусства, что свидетельствует о противоположности ценностных установок публики и художественного сообщества.

2. Искусство как одна из сфер культуры, имеет амбивалентную природу: эффективный способ достижения социального согласия, сотрудничества и солидарности, и не менее эффективный способ проведения демаркации, установления новых различий или обнажения старых. Диалектика конструктивных и деструктивных моментов в природе искусства является одной из причин генерирования конфликтов вокруг художественной сферы. Феномен протестов против художественных проектов является симптомом отсутствия консенсуса в культуре относительно миссии искусства и гетерогенности социальных ожиданий от функционирования художественной сферы. Эстетические и моральные провокации

критически оцениваются адептами классического и нового морализма, а сторонники автономизации художественного высказывания видят в провокации продуктивный источник культурного развития.

3. В конфликтах вокруг искусства доминирует дискурс оскорбления, который связан с чувствами, что представляет сложность для рациональной квалификации источника конфликта и, соответственно, его конструктивного разрешения. Дискурс оскорбления в исследовании трактуется как платформа для конфликтов между культурными и социальными группами, как сквозной мотиватор всех звеньев конфликта, от его начала и до финала. Часто инициатором конфликта является часть публики, но истоки обнаруживаются в позициях и ценностных установках всех участников противостояния.

4. Состояние оскорбленности в данной работе исследуется в рамках теорий ресентимента, так как ресентимент включает в себя антропологическую и социокультурную концептуализацию. В философско-антропологическом ракурсе ресентимент трактуется как реакция длительного действия, как ценностная установка, конструирующая мир из первичного негативного посыла (образа врага), сопровождающаяся неосознанной дискредитацией позитивных ценностей. Исходное состояние дефицитарности (отсутствия благ) порождает чувство бессилия, производящего процедуру иллюзорного переворачивания ценностных диспозиций (добра и зла, силы и слабости, справедливого и несправедливого, господствующего и подчиненного), фальсификацию предметной картины мира (М. Шелер), аффекты, ведущие к насилию как единственно возможному способу разрядки ситуации и компенсации нехватки. Зависть ресентимента направлена на те блага, которые нельзя приобрести, и в своей крайности она может перерасти в экзистенциальную зависть (М. Шелер), направленную на индивидуальную сущность и бытие другого. Утверждается устойчивая связь между вектором упадка (бессилием, дефицитом возможностей, ущербом и прочими негативными проявлениями жизни, не способствующими чувствам уверенности, счастья, достоинства) и ростом уверенности в своем праве господствовать. Происходит вытеснение истинной причины страдания, и это вытеснение происходит тем в большей степени, чем

глубже она скрыта.

5. Признаки ресентимента складываются в стройную систему, они тесно связаны друг с другом, взаимно усиливают друг друга. Именно в таком системном виде ресентимент, как показывает дискурс-анализ текстов, созданных протестными группами, инициаторами обвинительного дискурса и конфликтов вокруг искусства, обнаруживается в современной практике, где концепт «оскорбления» оказывается самым частотным. Это позволяет доказать, что концепт «оскорбительности» присвоил себе семантику ресентимента, таким образом, что во многих случаях она оказалась растворенной в «оскорблении». Так же это свидетельствует о том, что трансформируется ядро концепта «оскорбления», «оскорбление» в современной культуре обретает все более расширяющуюся семантику, включает в себя все новые и новые объекты и отношения.

6. Конфликты вокруг искусства также необходимо исследовать в культурно-социологическом плане. Трансформации публичной сферы трактуются как источник и почва разворачивания конфликта. Концепция агонистического публичного пространства представляет публичную сферу как априорную сферу конфликта. Одним из факторов активизации публичных конфликтов стало изменение состава той стороны конфликта, которую мы называем «публикой». Теорией искусства модерна признается ведущая роль мира искусства в воспитании своей аудитории и ее постепенное преобразование силами художественных институций. На современной стадии развития общества модерна произошло размывание границ между аудиторией современного искусства и публикой (в широком смысле слова). Конфликты вышли за границы художественной коммуникации в публичное пространство, пронизанное силами влияния политики, экономики, межкультурных (этнических, конфессиональных) отношений. Территория искусства стала площадкой конфликтов по ресентиментному сценарию, с символическими репрезентациями глубоко скрытых и иллюзорно-перевернутых социальных проблем.

7. Опираясь на модель механизма ресентимента как социального действия, разработанную Ч. Паком (последовательность фаз развертывания конфликта в

публичном пространстве) доказано, что групповой ресентимент имеет закономерные истоки своего генезиса и актуализации. Возникают группы, которые занимаются протестной деятельностью по отношению к современному искусству на постоянной основе (например, религиозные фундаменталисты). Истинная причина возмущения находится в том, что символизируют произведение искусства, его автор, и, самое главное, институция мира искусства, которая их представляет. Конфликт в современной культуре обретает форму стилистического несогласия, именно поэтому искусство становится наиболее уязвимым местом коллективного ресентимента.

8. Рассмотрены коллективные аффекты гнева и мести. Аффективные реакции являются препятствиями рационального разрешения конфликта. Аффект – форма вытеснения мстительных импульсов на том, что лишь символизирует объект мести. Насилие оскорбленных, подверженных ресентименту групп относится к символическому насилию и входит в публичные конфликты вокруг искусства как важный элемент. Символичность и ритуальность деструктивной деятельности указывает на то обстоятельство, что в восприятии мероприятий искусства доминируют критерии, игнорирующие его художественную специфику. Перформативное и символическое насилие является способом репрезентации публичного образа социальных групп. Символическое насилие расширяет легитимные зоны социального насилия.

9. Выявлены функции конфликтов и их последствия для социокультурной сферы. Конфликты вокруг искусства становятся факторами, меняющими социокультурную реальность. Они, будучи продуктом определенных социальных процессов, сами создают новую культурную реальность. Происходит критическая оценка соотношения публичного и частного в сфере культуры и перераспределение власти, утверждаются новые инстанции цензуры. У социальных групп появляется возможность привлечь большое количество единомышленников, придать вес своей идеологии и, как следствие, быть признанным и легитимным участником политической и культурной жизни.

10. Охарактеризована роль художественных институций в конфликтах вокруг

искусства. Конфликты репрезентируют очередной виток борьбы за автономию поля, защиту его границ от размывания другими силами влияния: морального дидактизма, политической ангажированности, религиозной ортодоксальности, и т. п. проявления гетерономии. Классический институционализм как направление эстетики и художественной критики вписывает публику в мир искусства, тем самым определяя роль институций как ведущую в коммуникации и контролирующую весь процесс. Классический институционализм базируется на положении об автономном поле искусства и господстве эстетических критериев над этическими. Новый институционализм озабочен переформатированием этоса и стратегией художественных институций на взаимодействие с публикой за пределами традиционных аудиторий и пересмотр границ автономии. Описывается этический поворот в институциональной критике: этос заменяет/вытесняет/доминирует над эстетическими критериями, утверждая установку на сотрудничество с публикой.

Рекомендации и перспективы дальнейшей разработки темы. Дальнейшие исследования могут быть направлены на подробное изучение феномена оскорбленности искусством в философско-антропологическом ключе с фокусом на индивидуальные реакции на оскорбление. Концепт ресентимента может выступать в качестве перспективного теоретического ресурса для анализа конфликтов не только вокруг произведений искусства и художественных мероприятий, но и скандальных рекламных кампаний, компьютерных игр.

Кроме того, оскорбленность искусством является важным, но не единственным модусом конфликтов вокруг искусства. Конфликты вокруг искусства могут возникать как реакция публики на неэтичное спонсирование художественных институций, экспонирование исторически экспроприированных предметов в институциях и джентрификацию (artwashing). Конфликты на подобной почве редко заканчиваются аффективной реакцией и не так широко обсуждаются в СМИ, но все же они имеют место быть и серьезно влияют на функционирование художественного поля и заслуживают внимательного изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдрашитова, И. В. Феномен ресентимента в философии Фридриха Ницше: спец. 09.00.05 «Этика»: автореферат дис. ... кандидата философских наук / И. В. Абдрашитова. – Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 2006. – 21 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-resentimenta-v-filosofii-fridrikha-nitsshe> (дата обращения: 08.06.2020).
2. Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность / Дж. Александер, пер. Д. Ю. Куракин // Социологический журнал. 2012. № 3. - 2012. - 5-40 с.
3. Амиева А. М. Основные методики исследования структуры текста / А. М. Амиева, В. В. Филимонов, А. П. Сергеев // Передача, обработка, восприятие текстовой и графической информации: материалы международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 19–20 марта 2015 г.). — Екатеринбург: УрФУ, 2015. — С. 251-263.
4. Апресян, Р.Г. Ресентимент и историческая динамика морали / Р. Г. Апресян // Этическая мысль, Вып. 2. — М., 2001. С. 27-41.
5. Аронсон, О. В. Аффект в координатах нефилософии / О. В. Аронсон // Философский журнал. Т. 8. № 1, 2015.
6. Аффект/ Философская антропология: Актуальные понятия: учебное пособие: / Е. С. Черепанова и др. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. С. 35-42.
7. Без смущения 2.0, 18+ // Официальный сайт Центра фотографии имени братьев Люмьер. URL: <http://www.lumiere.ru/exhibitions/archive/id-225/> (дата обращения: 09.06.2020).
8. Бойко Д. Н. Символическое насилие как объект социологического исследования: категоризация и операционализация / Д. Н. Бойко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи. - 2016. - Вип. 37. - С.

91-95.

9. Болдырев, И. Путем Буцефала / И. Болдырев, И. Чубаров // Бенъямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. С. 278–287.
10. Бурдые, П. Поле литературы / П. Бурдые // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 45. — С. 22-87.
11. Бурдые, П. Социальное пространство и символическая власть / П. Бурдые // Социология политики. М.: Socio-Logos, 1993.
12. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Н. Буррио // — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 215 с.
13. Вебер М. Политика как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения. М., 1990.
14. Вконтакте Разработчикам | [newsfeed.search](https://vk.com/dev/newsfeed.search). - 2020. URL: <https://vk.com/dev/newsfeed.search> (дата обращения: 05.07.2020).
15. Война Миров / The New Times, №32 (420), 2016. URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/116293> (дата обращения: 09.06.2020).
16. Григорьева, Е.Б. Авторитаризм и политический процесс в современной России: диссертация ... кандидата политических наук: 23.00.02. / Е. Б. Григорьева. Санкт-Петербург, 2015.- 255 с.
17. Гуревич, П. Философия культуры: Учеб. для высшей школы / П. С. Гуревич. — М. : NOTA BENE, 2001 .— 352 с.
18. Делез, Ж. Ницше и философия / Ж. Делез; пер. с фр. О. Хомы под ред. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2003. 382 с.
19. Дземидок, Б. Вступительная статья Богдана Дземидока /Американская философия искусства, 1997 С. 221-243.
20. Дземидок, Б. Перцептуализм (аналитический эмпиризм) / Б. Дземидок // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология. — Екатеринбург; Бишкек: Деловая книга: Одиссей, 1997. 127-154 сс.
21. ДОКУМЕНТ: Полный текст выступления представителей государственного

обвинения на заседании по делу о выставке «Осторожно, религия!» Таганского районного суда 2 марта 2005 года Предоставляется слово Новичковой (прокуратура Москвы). Государственное обвинение. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=31563> (дата обращения: 08.06.2020).

22. Заявление ОП РФ по поводу выставки Джозефа Стерджеса / Общественная палата Российской Федерации. - 2016. URL: <https://www.oprf.ru/documents/495/2447/newsitem/36144> (дата обращения: 09.06.2020).

23. Иншаков О. Место институционализма в экономической науке / О. Иншаков, Д. Фролов // Экономист. 2005. № 10. С. 39-44.

24. Иншаков, О. В. Институт и институт: проблемы категориальной дифференциации и интеграции / О.В. Иншаков // Научный журнал "Экономическая наука современной России" (ЭНСР). 2010. № 3 (50). С. 26-38.

25. Итон М. Искусство и неискусство / М. Итон [пер. М. Ю. Гудовой] // Американская философия искусства. - 1997. - С. 271–288.

26. Каштанова, С. М. Трансгрессия как социально-философское понятие: дис. ... кандидата философских наук: 09.00.11 / Каштанова Софья Михайловна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. ун-т]. - Санкт-Петербург, 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/J77qWd42NC.pdf> (дата обращения: 08.06.2020).

27. КоАП РФ Статья 5.61. Оскорбление / КонсультантПлюс. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_34661/d40cbd099d17057d9697b15ee8368e49953416ae/ (дата обращения: 02.04.2020).

28. Кравченко А. И. Психология и педагогика: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 040200 Социология / А. И. Кравченко // Москва: ИНФРА-М, 2011. — 398 с.

29. Медведев, С. Русский ресентимент / С. Медведев // Отечественные записки № 6 (63). - 2014.

30. Мертон, Р. Социальная теория и социальная структура / Роберт Мертон. — М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. — 873 с.

31. Микиртумов, И. Б. Риторика оскорблённых чувств / И. Б. Микиртумов // РАЦИО.ru. Том 17, № 2. – 2016. С. 80-101.

32. Микки-Маус снова вне закона: кризис жанра / Журнал "Коммерсантъ Власть" №7 от 20.02.2012, С. 43.
33. Миро, Л. Выставка для педофилов в Москве. 2016. URL: <https://lena-miro.ru/1093813.html> (дата обращения: 09.06.2020).
34. Миронова, А. Ребенок имеет право на защиту от сальных взглядов / А. Миронова // Газета.Ru. – 2016. URL: <https://www.gazeta.ru/comments/column/mironova/10222121.shtml> (дата обращения: 09.06.2020).
35. Михайлов, К. Нападения консерваторов на выставки современного искусства давно уже стали привычной частью российского культурного пейзажа / К. Михайлов // Sova Center. URL: <https://www.sova-center.ru/religion/publications/2016/09/d35485/> (дата обращения: 09.06.2020).
36. Мочкин А. Н. Фридрих Ницше: (интеллектуальная биография) / А. Н. Мочкин // РАН. Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2005. – 246 с.
37. Неменко Е. П. Французская социология искусства о конформизме: от критики к прагматике // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2013. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/frantsuzskaya-sotsiologiya-iskusstva-o-konformizme-ot-kritiki-k-pragmatike> (дата обращения: 11.10.2020).
38. Ницше, Ф. К генеалогии морали / Ницше Ф. — М.: Директ-Медиа, 2002. — 269 с.
39. Пак Ч.-у. Ресентимент, оценка, знание и социальное действие в учении Макса Шелера: опыт исследования социологии чувств // Социологический журнал. 2015. № 4. С. 151-164.
40. Панченко, В. Этика. Эстетика / В. Панченко // Учебное пособие, К-2014, 432 с.
41. Руднев, В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М.: Аграф, 1999. — 382 с.
42. Рыклин, М. Свастика, крест, звезда. Произведение искусства в эпоху управляемой демократии. – 2006. – 208 с.
43. Сайт «Запрещенное искусство». + 18. URL: <http://artprotest.org/> (дата

обращения: 09.06.2020).

44. Свасьян, К.А. Предисловие // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. К генеологии морали. М., 2001.

45. Сердюков, Ю.М. Аффект / Ю.М. Сердюков // Электронная библиотека ИФ РАН Новая философская энциклопедия. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH6e4b2c9e60a1b322ebfc6e> (дата обращения: 08.06.2020).

46. Спиноза, Б. Этика / Б. Спиноза; [вступ. ст. Д. Хаустова]. - М.: РИПОЛ классик, 2020. - 396 с.

47. Сторона обвинителей / А. Ерофеев // Персональный сайт. URL: http://www.aerofeev.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=210:115&catid=61:9&Itemid=158 (дата обращения: 08.06.2020).

48. Сычев А.А. Провокация в истории искусства / А.А. Сычев // Технологос. 2017. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/provokatsiya-v-istorii-iskusstva> (дата обращения: 11.04.2020).

49. Тема дня: Оскорбительна ли обнажённая натура в искусстве? / CultRadio. URL: www.cultradio.ru/brand/episode/id/62322/episode_id/1569221/ (дата обращения: 09.06.2020).

50. Толстой, Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 41—221.

51. Трубина, Е. Публика / Е. Трубина // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. - Мн.: Книжный Дом. 2003. – 808-810 сс.

52. УК РФ Статья 148. Нарушение права на свободу совести и вероисповеданий (в ред. Федерального закона от 29.06.2013 N 136-ФЗ). URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10699/3f061fb01a04145dc7e07fe39a97509bd2da705f/ (дата обращения: 07.06.2020).

53. Философская антропология: учебное пособие / Е. С. Черепанова и др.— Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014.— 275 с.

54. Философия культуры. Становление и развитие: Учеб. пособие для вузов / Под ред. М.С. Кагана, Ю.В. Перова, В.В. Прозерского и др. — СПб.: Лань, 1998.—

448 с.

55. Фромм, Э. Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм; Науч. ред. П. С. Гуревич, С. Я. Левит. — М.: Изд-во АСТ-ЛТД, 1998. — 672 с.
56. Фромм, Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу / Фромм Э. — М.: Директ-Медиа, 2008. — 265 с.
57. Фромм, Эрих. Бегство от свободы / Э. Фромм; пер. с англ. Г. Ф. Швейника; [общ. ред. П. С. Гуревича]. — 3-е изд. — М.: Флинта: МПСИ: Прогресс, 2006. — 248 с.
58. Хабермас, Ю. Коммуникативное действие и детрансцендентализированный разум / Ю. Хабермас // Между натурализмом и религией. (Философские статьи). М., 2011. С. 26–76.
59. Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас // Пер. с нем. под ред. Д. В. Скляднева, послесл. Б. В. Маркова. — М.: Наука, 2000. — 380 с.
60. Хайдеггер М. Вечное возвращение равного. (Лекции 1923-1944 годов) Публикуется по изданию: журнал "Онтология времени", №3, 2000 г. Хайдеггер М. Кто такой Заратустра у Ницше? / пер. с нем. и прим. И. В. Жук. // Топос. М., 2000. № 1. С. 50-65.
61. Хайдеггер, М. Время и бытие: Ст. и выступления / М. Хайдеггер; Сост., пер., вступ. ст., коммент. и указ. В.В. Биbihина. — М. : Республика, 1993 .— 445 с.
62. Художественная фотография в стиле «ню» под запретом у Роскомнадзора | РОСКОМСВОБОДА, 2015. URL: <https://roskomsvoboda.org/12087/> (дата обращения: 09.06.2020).
63. Чубаров И. М. Бенъямин Шмитту не товарищ или ошибка Агамбена / И. М. Чубаров // Логос. — 2012. — Т. 5, № 89. — С. 44–67.
64. Шелер, М. Ресентимент в структуре моралей [Текст] / М. Шелер; пер. с нем. А.Н. Маликин; отв. ред. Л. Г. Ионин. — СПб.: Наука; Унив. кн., 1999. — 232 с.
65. Шапинская, Е. Н. Избранные работы по философии культуры : Философия культуры в новом ключе / Е.Н. Шапинская .— Москва : Согласие|Артём, 2014 .— 456 с.
66. Шматко, Н.А. Анализ культурного производства Пьера Бурдьё / Н. А.

Шматко // Социологические исследования. — 2003. № 8. — С. 113-120.

67. Ямпольский М. Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня / М. Ямпольский // М. Новое издательство, 2018. - 198 с.

68. A Roundtable on Free Speech / Frieze, 2019. URL: https://frieze.com/article/roundtable-free-speech?fbclid=IwAR1gIq816rYVHYDUZJ-qRu4DTPyV0nU-vP3-tg6Z-3_NNf4mCZV0-5omDpg (дата обращения: 09.06.2020).

69. Ahmed, S. The Cultural Politics of Emotion / S. Ahmed // Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. - 230 с.

70. Anderson, J.C. Moderate Autonomism / J.C. Anderson, J.T. Dean // British Journal of Aesthetics, Vol. 38, Issue 2, 1998. 150–167 pp.

71. Art and Culture Censorship Timeline / National Coalition Against Censorship. URL: <https://ncac.org/resource/art-and-culture-censorship-timeline> (дата обращения: 09.06.2020).

72. Artists Rights. NCAC + CDT. URL: <http://www.artistrights.info/list-of-cases> (дата обращения: 09.06.2020).

73. Assmann, A. Transformations between History and Memory / A. Assmann // Social Research, vol. 75, no. 1, 2008, pp. 49–72. JSTOR. URL: www.jstor.org/stable/40972052 (дата обращения: 09.06.2020).

74. Balme, C. The Theatrical Public Sphere / C. Balme // Cambridge: Cambridge University Press, 2014, 234 p.

75. Balme, C. Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Postcolonial Era / C. Balme // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 31. – 2017. –125-140 pp. DOI: 10.1353/dtc.2017.0006.

76. Becker, H. S. Art Worlds / H. S. Becker // Berkeley: University of California Press. – 1982. – 440 p. ISBN 0-520-05218-8.

77. Bellafante, G. We Need to Talk About Balthus / G. Bellafante. – New York Times, 2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/12/08/nyregion/we-need-to-talk-about-balthus.html> (дата обращения: 07.06.2020).

78. Berleant, A. Artists and Morality: Toward an Ethics of Art / A. Berleant // Leonardo, the Journal of the Contemporary Artist, 10. – 1977. – 195-202 pp.

79. Bishop, C. *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Walther König, Köln. – 2014. – 88 p.
80. Bishop, C. *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* / C. Bishop // *Artforum*. – 2006. – 178-183 pp.
81. Bourdieu, P. *Outline of a sociological theory of art perception* / P. Bourdieu // *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. Columbia University Press. – 1993. – 215-237 pp.
82. Bourdieu, P. *Reproduction in Education, Society and Culture* (in French: *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Les Éditions de Minuit, 1970) / P. Bourdieu, J.-C. Passeron // *Theory, Culture and Society Series*, Sage, 1990, 245 p.
83. Bürger, C. *The Institutions of Art. Front Cover* / P. Bürger, C. Bürger // *University of Nebraska Press. - Literary Criticism*. – 1992. - 169 p.
84. Butler, J. *Excitable speech: A Politics of the Performative* / J. Butler // *New York: Routledge*. – 1996. – 200 p.
85. Butler, J. *Precarious Life* / J. Butler // *London/New York: Verso*. – 2004. – 168 p.
86. Campolmi, I. *Contemporary Aesth-Ethics The Ethical Turn in 21st Century Art Museums* / I. Campolmi // URL: http://www.irenecampolmi.com/uploads/7/0/5/4/70545307/irene_campolmi_contemporary_aesth-ethics_-_article.pdf (дата обращения: 09.06.2020).
87. Carroll, N. *Moderate Moralism* / N. Carroll // *British Journal of Aesthetics*, Vol. 36, No. 3, 1996. 223–38 pp.
88. Carvajal, D. *The nation; Pornography Meets Paranoia* / D. Carvajal // *The New York Times*. - 1995. URL: <https://www.nytimes.com/1995/02/19/weekinreview/the-nation-pornography-meets-paranoia.html> (дата обращения: 09.06.2020).
89. Chapman, H. A. *Things Rank and Gross in Nature: A Review and Synthesis of Moral Disgust* / H. A. Chapman, A.K. Anderson // *Psychological Bulletin* 139 (2). - 2013. 300-27 pp.
90. Chastagner, C. *Hate Music*/ C. Chastagner // *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 02 mai 2013, consulté le 30 janvier 2020. URL:

<http://journals.openedition.org/transatlantica/6075> (дата обращения: 06.06.2020).

91. Danto, A. C. Beauty and the Beastly/ A.C. Danto // *Nation* 272, no. 16. - 2001. - 25–29 pp.
92. Danto, A. C. Encounters and Reflections: Art in the Historical Present / A. C. Danto // New York: Farrar, Strauss and Giroux. – 1990. – 356 p.
93. Danto, A. The Artworld / A. Danto // *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, 1964, pp. 571–584.
94. Davison, J. The politics of hate: Ultrationalist and fundamentalist tactics and goals / J. Davison // *Journal of Hate Studies*, 5(1). – 2006. 37–61 pp.
95. Devereaux, M. Beauty and Evil: the case of Leni Riefensthal’s Triumph of the Will // J. Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: CUP, 1998. 227-256 pp.
96. DiMaggio, P. J. Constructing an Organizational Field as a Professional Project: U.S Art Museums, 1920-1940 / P.J. DiMaggio, W.W. Powell // *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, eds., Chicago IL: University of Chicago Press. - 1991. 267–292 pp.
97. DiMaggio, P. J. The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields / P. J. DiMaggio, W.W. Powell // *American Sociological Review*, vol. 48, no. 2. - 1983. - 147–160 pp. URL: www.jstor.org/stable/2095101 (дата обращения: 09.06.2020).
98. DiMaggio, P. The Role of Religion in Public Conflicts over the Arts in the Philadelphia Area, 1965-1997. Princeton University, Woodrow Wilson School of Public and International Affairs, Center for Arts and Cultural Policy Studies / P. DiMaggio, W. Cadge, L. Robinson, B. Steensland // *Working Papers*, 2000. URL: <https://ideas.repec.org/p/pri/cpranda/16.html> (дата обращения: 06.06.2020).
99. Donchenko, D. Analysis of Comments of Users of Social Networks to Assess the Level of Social Tension / D. Donchenko, N. Ovchar, N. Sadovnikova, D. Parygin, O. Shabalina, D. Ather // *Procedia Computer Science*, 119. - 2017. - 359–367 pp.
100. Dubin, S. Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions / S. Dubin // *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 23:3, 1993. 255-262 pp. DOI: 10.1080/10632921.1993.9942936
101. Eaton, M. Merit, Aesthetic and Ethical / M. Eaton // Oxford University Press. –

2001. – 272 p.

102. Ehrenstein, D. The Last Temptation of Christ: Passion Project / D. Ehrenstein // The Criterion Collection, 2000. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/72-the-last-temptation-of-christ-passion-project> (дата обращения: 08.06.2020).

103. EXHIBIT B - Third World Bunfight. URL: thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/ (дата обращения: 09.06.2020).

104. Feinberg, J. Offense to Others / J. Feinberg // Vol. 4. New York: Oxford University Press. – 1985. – 348 p.

105. Ferrarese, E. The Vulnerable and the Political: On the Seeming Impossibility of Thinking Vulnerability and the Political Together and Its Consequences / E. Ferrarese // Critical Horizons, 17:2, 2016. 224-239 pp. DOI: [10.1080/14409917.2016.1153892](https://doi.org/10.1080/14409917.2016.1153892)

106. Galston, W.A. Liberal Pluralism: The Implications of Value Pluralism for Political Theory and Practice / W.A. Galston // Cambridge: Cambridge University Press. - 2002. - 152 p.

107. Gamboni, D. The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution / D. Gamboni // London: Reaktion Books. – 1997. - 416 p.

108. Gaut, B. The Ethical Criticism of Art / B. Gaut // Levinson, J. (ed.), Aesthetics and Ethics, Cambridge: CUP, 1998, 182-203 pp.

109. George, C. Regulating ‘Hate Spin’: The Limits of Law in Managing Religious Incitement and Offense / C. George // International Journal of Communication, 10(0), 18. 2016. – URL: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5451> (дата обращения: 09.06.2020).

110. Girard, R. Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure / Trans. by Y. Freccero // Baltimore: The Johns Hopkins University Press. - 1965. - 328 p.

111. Goldstein, R. J. Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France / R. J. Goldstein // The Kent State University Press; 1st US - 1st Printing edition. – 1990. – 305 p.

112. Golla, R. Conversations with Vladimir Nabokov / R. Golla // Literary Conversations Series. Hardcover. University Press of Mississippi; – April 6, 2017, 256 c. C.

113. Gustavsson, G. Romantic Liberalism: An Alternative Perspective on Liberal Disrespect in the Mohammad Cartoons Controversy / G. Gustavsson // *Political Studies* 62. 2014. - 53–69 pp.
114. Haacke, H. Museums, Managers of Consciousness / H. Haacke // Alberro, Alexander, Stimson, Blake (eds. 2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Massachusetts, London England: MIT Press. - 1986. - 276-291 pp.
115. Habermas, J. The Public Sphere: An Encyclopedia Article // J. Habermas, S. Lennox, F. Lennox // *New German Critique*, no. 3. 1974, 49-55 pp.
116. Haidt, J. Individual Differences in Sensitivity to Disgust: A Scale Sampling Seven Domains of Disgust Elicitors / J. Haidt, C. McCauley, P. Rozin// *Personality and Individual Differences* 16. - 1994. 701-13 pp.
117. Hashemi, K. Religious Legal Traditions, International Human Rights Law and Muslim States / K. Hashemi // Brill Academic Publishers. 2008, - 285 p. ISBN 9789004165557.
118. Institutional critique / Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/institutional-critique> (дата обращения: 09.06.2020).
119. Jacobson, D. In Praise of Immoral Art / D. Jacobson // *Philosophical Topics*. Vol. 25, No. 1, Aesthetics. - 1997, pp. 155-199.
120. Jennstål, J. The ethics of deliberative activism: in search of reasonableness and dialogic responsiveness in provocative art exhibitions / J. Jennstål, P.-O. Öberg // *Policy Studies*, 40:6. - 2019. - 648-661 pp. DOI: [10.1080/01442872.2019.1599840](https://doi.org/10.1080/01442872.2019.1599840)
121. Joppke, C. Beyond National Models: Civic Integration Policies for Immigrants in Western Europe / C. Joppke // *West European Politics*, 30 (1), 1–22. - 2007. 1-22 p.
122. Kieran, M. Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism / J. L. Bermudez & S. Gardner (eds.) // *Art and Morality*. Routledge. – 2003. – 56-74 pp.
123. Kierkegaard, S. The Present Age, 1846, quotes from The History Guide / translations modified from Alexander Dru's translation // New York: Harper Torchbooks, 1962 [1940]).
124. King, D. In the Name of Liberalism / D. King // Oxford: Oxford University Press, 1999.

125. Macneill, P. *Ethics and the Arts* / P. Macneill // Springer. – 2014. – 273 p.
126. McGuigan, J. *The Cultural Public Sphere* / J. McGuigan // *European Journal of Cultural Studies*, vol. 8, no. 4, Nov. 2005, 427–443 pp. DOI: 10.1177/1367549405057827.
127. McGuinness, C.M. *Protesting Exhibit B in London: Reconfiguring Antagonism as the Claiming of Theatrical Space*, *Contemporary Theatre Review*, 26:2, 2016. - 211-226 pp.
128. Meltzer, B. & Musolf G. *Resentment and Ressentiment*/ B. Meltzer, G. Musolf // *Sociological Inquiry*, Vol. 72, No. 2. 2002. P. 240–255.
129. Meyer, J. W. *Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony* / J.W. Meyer, B. Rowan // *American Journal of Sociology*, vol. 83, no. 2. – 1977. 340–363 pp. URL: www.jstor.org/stable/2778293 (дата обращения: 09.06.2020).
130. Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* / University of Chicago Press, 2005. – 408 p.
131. Mouffe, C. *The Museum and Radical Democracy* / C. Mouffe // *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Vol. 1, Milan: Politecnico di Milano Press. – 2015. - 17-24 pp.
132. Mouffe, Ch. *Artistic Activism and Agonistic Spaces* / Ch. Mouffe, 2007. URL: www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html (дата обращения: 06.06.2020).
133. Mouffe, Ch. *By Way of a Postscript* / Ch. Mouffe // *Parallax*, 20:2, 2014. - 149-157 pp. DOI: [10.1080/13534645.2014.896562](https://doi.org/10.1080/13534645.2014.896562)
134. Naicker, V. *Ressentiment* / V. Naicker // *The Postcolony*, Angelaki, 24:2, 2019. 61-77 pp. DOI: [10.1080/0969725X.2019.1574079](https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1574079)
135. Nussbaum, M. C. *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice* / M.C. Nussbaum // New York: Oxford University Press. – 2016. – 264 pp.
136. Oboler, A. *After the Charlie Hebdo Attack: The Line between Freedom of Expression and Hate Speech* // *Kantor Center for the Study of Contemporary European Jewry Position Papers*, 2015. URL: <https://ohpi.org.au/line-between-freedom-of-expression-and-hate-speech/> (дата обращения: 06.06.2020).
137. Papacharissi, Z. *The Virtual Sphere. The Internet as a Public Sphere* / Z. Papacharissi // Stempfhuber M., Wagner E. (eds) *Praktiken der Überwachten*. Springer VS, Wiesbaden. - 2019.

138. Pawlett, W. Violence, Society and Radical Theory: Bataille, Baudrillard and Contemporary Society / W. Pawlett // Routledge. – 2016. – 176 p.

139. Peek, E. Ethical Criticism of Art / E. Peek // The Encyclopedia of Philosophy URL: <https://www.iep.utm.edu/art-eth/> (дата обращения: 08.06.2020).

140. Presenting the female body: Challenging a Victorian fantasy / Manchester Art Gallery, 2018. URL: <https://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/> (дата обращения: 07.06.2020).

141. Ressentiment / Oxford Reference. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100416129> (дата обращения: 08.06.2020).

142. Robertson G. The trial of Lady Chatterley's Lover / G. Robertson // The Guardian. - 2010. URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/oct/22/dh-lawrence-lady-chatterley-trial> (дата обращения: 08.06.2020).

143. Rothfield, L. Unsettling 'Sensation': Arts-Policy from the Brooklyn Museum of Art Controversy / L. Rothfield // Rutgers University Press. – 2001. - 217 p.

144. Sayej, N. See change: the battle against sexual harassment in the art world / N. Sayej // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/20/see-change-the-ongoing-battle-against-sexual-harassment-in-the-art-world> (дата обращения: 09.06.2020).

145. Shusterman, R. Aesthetic Censorship: Censoring Art for Art's Sake / R. Shusterman // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 43. 171. - 1985. DOI:10.2307/429991.

146. Sigmon, D. R. Offense-Taking: Development and Validation of a Trait Self-Report Measure / D. R. Sigmon, Ch. R. Snyder // Cognitive Therapy and Research. 30. - 2006. - 445-456 pp.

147. Sloterdijk, P. Rage and Time: A Psychopolitical Investigation / P. Sloterdijk, M. Wenning // New York: Columbia University Press. – 2010. – 248 p.

148. Spitznagel, E. Inside the Creepy Underground World of Serial Killer Art, Where Manson Means Money / E. Spitznagel // Observer, 2018. URL:

<https://observer.com/2018/10/serial-killer-art-lucrative-charles-manson-richard-ramirez/>

(дата обращения: 05.07.2020).

149. Steensland, B. The Measure of American Religion: Toward Improving the State of the Art / B. Steensland, J. Park, M. Regnerus, L. Robinson, W. Wilcox & R. Woodberry // *Social Forces*, vol. 79, no. 1. - 2000. 291–318 pp. URL: www.jstor.org/stable/2675572

(дата обращения: 09.06.2020).

150. Strawson, P. Freedom and Resentment / P. Strawson // *Proceedings of the British Academy*, Volume 48: 1962. 1-25 pp.

151. Tepper, S.J. Not Here, Not Now, Not That!: Protest over Art and Culture in America / S.J. Tepper. - University of Chicago Press, 2011, - 384 p.

152. Top Websites Ranking Top sites ranking for all categories in Russian Federation. URL: <https://www.similarweb.com/top-websites/russian-federation> (дата обращения: 09.06.2020).

153. Tuinen, S. v. The Drama of Ressentiment: the Philosopher versus the Priest / C. Meiborg & S. v. Tuinen (red.) // *Deleuze and the Passions*, New York, Punctum Books. – 2016. - 79-102 pp.

154. Tuinen, S. v. The Polemics of Ressentiment – Introduction / S. v. Tuinen // Bloomsbury, 2018. – URL: www.academia.edu, https://www.academia.edu/40293125/The_Polemics_of_Ressentiment_-_Introduction_Bloomsbury_2018 (дата обращения: 08.06.2020).

155. Turner, V. The Anthropology of Performance / V. Turner // New York: PAJ. - 1988. – 185 p.

156. Ure, M. Resentment/Ressentiment / M. Ure // *Constellations*. № 22 (4). 2015. P. 599-613.

157. Wuthnow R. Spirituality and Spiritual Practice – Sociology of Religion / R. Wuthnow // Ed. by R. K. Fenn. Princeton Theological Seminary. Blackwell, Blackwell Publishing Ltd. - 2001. 306–320 pp.

158. Young, A. Judging the Image: Art, Value, Law / A. Young // Routledge. - 2005. - 208 p.

159. Young, J. Moral panic: Its Origins in Resistance, Ressentiment and the

Translation of Fantasy into Reality / J. Young // *The British Journal of Criminology*, 49 (1). - 2009. 4-16 pp.

160. Žižek, S. *Violence: Six Sideways Reflections* / S. Žižek // New York: Picador, 2008. – 261 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. Один из экспонатов выставки «Без смущения»: «Eva; le Porge, France», Стерджес, Дж., 2003, Источник: <http://lumiere.ru/centre/press/id-138/>



Рисунок 2. Один из экспонатов выставки «Без смущения»: «Anette and Auregann. Montalivet, France», Стерджес, Дж., 2012, Источник:

<http://lumiere.ru/centre/press/id-138/>

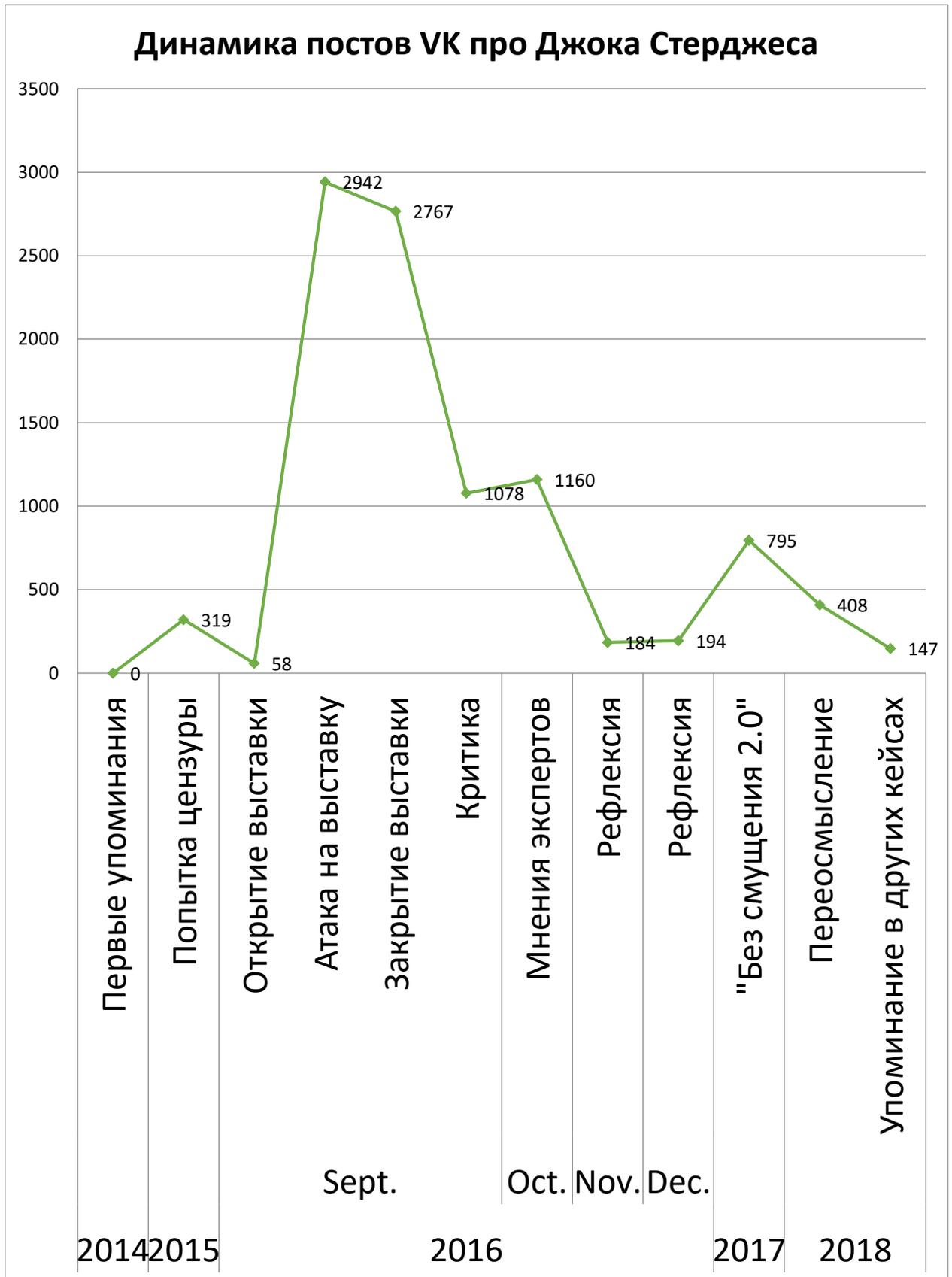


Рисунок 3.



September 24th, 2016, 06:42 pm

Классический пример того, что эротика не может существовать без эстетики, а эстетика - без этики. Именно в плане этики у этих фотографий и присутствует огромный провал. Да. Детская эротика. Нет, не порнография, вполне себе искусство. Однако да. Педофилия.



September 24th, 2016, 06:47 pm

Привет всем. Я не педофил, меня не возбуждают обнаженные тела маленьких девочек, но фотографии считаю очень красивыми. Если эти фотки возбуждают кого-то, окей, возможно есть и такое. Такие люди и без этого чувака всегда найдут где найти нужный им контент.

Лично для меня человек прекрасен в любом возрасте. Девушки прекрасны всегда. Те кто поддерживает автора текста да и сам автор, скорее всего, просто боятся обнаженки. Но ведь это наше естество, разве нет?



September 24th, 2016, 06:51 pm

Ирак какой-то. Действительно, куда смотрят вообще все, кто по долгу службы должен с вот этим бороться?

[Link](#) [Thread](#) [Reply](#)  [Нравится](#)

[lena-miro.ru](#)

September 24th, 2016, 07:17 pm

а на сайте минкульт висит реклама этой выставки

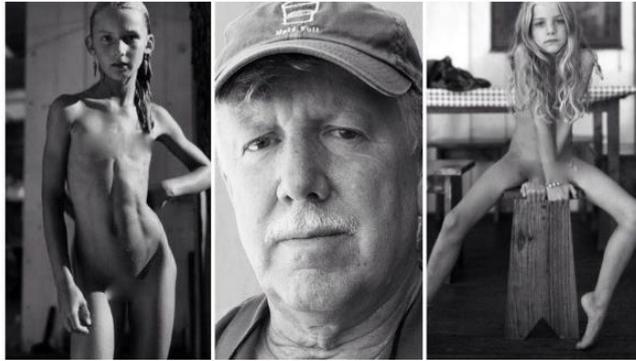


September 27th, 2016, 10:46 am

Кровь в жилах стынет. Столько зла на свете. И всё это под маской красоты и добра. Ведь фотографиями это всё не ограничилось. И это понятно всем взрослым людям. Бедные дети, бедные их неокрепшие души. Господи, дай им сил и хороших взрослых людей рядом вылезти из этой черноты и не сломаться.

Рисунок 4. Примеры комментарии пользователей под постом Елены Миро.

Закрытие выставки Джока Стерджеса, запрет на его искусство на территории РФ



🔒 Петиция закрыта

Эта петиция собрала 1 679 подписантов



Министерство культуры: Закрытие выставки Джока Стерджеса...

[Опубликовать на Facebook](#)

[Опубликовать в VK](#)

Добавьте личное сообщение (необязательно)

Рисунок 5. Скриншот одной из петиций с сайта change.org (2016).

Таблица 1. Примеры комментариев ВКонтакте, содержащих отношение к выставке

Сторонники цензуры	Противники цензуры	Другое
Позор!	Пиетизм, посредственность и невежество снова стали наиболее активными: «Не читал Пастернака, но осуждаю» ... \ «Не был на выставке, но требую ее немедленного закрытия!»	Я не понимаю всей суеты по этому поводу. Как вариант: хайп вокруг посредственности.
Фотограф Джок Стерджес также утверждает, что его фотографии обна-	Красота в глазах смотрящего, злое извращение в мозгах смотрящего \ n \ n чуваку уважение \ n \ n # будущее	Может быть, закрытие выставки - реклама \. Я не слышал об этой выставке, пока

<p>женных детей являются искусством, но я думаю, что это педофильная эротика</p>	<p># свобода ",</p>	<p>она не была закрыта.</p>
<p>На мой взгляд, работы Джока Стерджеса с девочками - легитимизации преступлений против сексуальной неприкосновенности детей, стирающие границу того, что можно и что нельзя.</p>	<p>Выставка была закрыта ... потому что психически больные люди и психически больные депутаты не могут отличить искусство от порнографии.</p>	<p>Благодаря охотникам на ведьм, которые закрыли выставку, страна узнает о работах Джока Стерджеса</p>



Рисунок 6. Пост руководителя Офицеров России о закрытии выставки Джока Стерджеса. URL: <https://www.facebook.com/tsvetkovanton/posts/1179713715408044>
(дата обращения: 10.06.2020)



Рисунок 7.