

the
FEBRUARY



journal

Issue 01-02.
On Behalf of Silence,
Seeking Sanctuary

Issue published:

28 February 2023

Editors:

Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski

Production editor:

Ana Panduri

Proofreaders:

Elias Seidel, M. M.

Design and layout:

Olya Net

Editorial board:

Shura Dogadaeva (co-editor-in-chief) and
Andrei Zavadski (co-editor-in-chief)

**Advisory board (we are continuing to recruit new members for the
Advisory board):**

Paul Antick, Cüneyt Çakırlar, Aslıhan Şenel, Vlad Strukov, Alexey Ulko

Editorial manager:

Ana Panduri

Publication frequency:

Two issues per year

All academic items published in *The February Journal* undergo a double-blind peer-review process.

ISSN-2940-5181

thefebbruaryjournal.org

Berlin, Tabor Collective

On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary

Table of Contents

Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski Editorial. On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary (EN, RU)	1
Roi Wagner Silence as Resistance before the Subject, or Could the Subaltern Remain Silent? (RU)	12
An artist from Belarus Committing Thoughtcrime: A Step-by-Step Tutorial (2021) (EN)	63
Karolina Nugumanova, Anonymous Author 'Great, Great Sorrow and Eternal Silence': An Experiment in Sociological Dream Interpretation after the 24th of February 2022 (RU, EN)	83
Smith Flag Day (EN)	104
Sofiya Chibisguleva, Elena Kilina Collective Abyss: Social Identities of Silence, Void, and Resistance (EN)	123
Oksana Vasyakina The White Page Burns (RU)	133
Aslıhan Şenel, Ece Yefim Shadowing Silence: A Spatial Rewriting of Myths and Fairytales (EN)	139
Aleksandr Veselov Book review. Luísa Santos (ed) (2023) Cultures of Silence: The Power of Untold Narratives (EN)	161
Anonymous Author The Craft: On the Neo-Surrealist Sanctuary of Russian Feminist Art (EN)	171

Miriam Leimer	192
'Berlin Sees Bizarre Russian Art Show': The Press Coverage of the <i>Erste Russische Kunstausstellung</i> (1922) and the Perception of Russia's Modernist Art (EN)	
A. A.	210
Disentangling from Epistemic Violence: Contemporary Photographers Unfixing the Image of Africa (EN)	
Sofiya Russkikh, Polina Kovalyova	230
The Russian Textbook: Problems in Teaching Russian to Migrant Workers and Their Families: An Overview of Teaching Materials (RU)	
Dzifa Peters	271
Places of Sanctuary in the Artistic Work of Liz Johnson Artur (EN)	
	289
Zhanna Budenkova	
Sanctuary Earth in Ecological Science Fiction Cinema in the USSR: <i>Per Aspera ad Astra</i> (EN)	

Editorial. On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary

Shura Dogadaeva

The February Journal, Berlin

Andrei Zavadski

The February Journal, Berlin; TU Dortmund University, Germany

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Dogadaeva S, Zavadski A (2023) Editorial. On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary. *The February Journal*, 01-02: 1-11.

DOI: 10.35074/FJ.2023.42.59.001

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.42.59.001>

Published: 28 February 2023

ISSN-2940-5181

thefebbruaryjournal.org

Berlin, Tabor Collective

Editorial. On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary

Shura Dogadaeva, Andrei Zavadski

*I picked people I wanted to keep silent with
Warm in the peaceful, perfumed indoors
Why should I care that that shadow is back
Flickering on the black windowpane?*

*Anna Akhmatova
1963*

Before you are the first and second issues of the new, independent scholarly journal *The February Journal*. The first is dedicated to silence as a form of micropolitical resistance; the second, to the phenomenon of sanctuary and its role in culture today. The story behind this double issue is a long one. It had been conceived of before Russia launched its full-scale invasion of Ukraine, as a standard single issue (entitled 'Seeking Sanctuary') to be released by a completely different journal (*The Garage Journal*), but the war and accompanying domestic political crackdown unleashed by the Russian government meant that these plans were fated to change completely.

On the 24th of February 2022, when Russia launched its war against Ukraine, *The Garage Journal's* editorial board was at work on the issue 'Seeking Sanctuary.' The full-scale deployment of Russian soldiers to the territory of a neighboring state came as a shock to us, as it did to many of our colleagues. We stopped work on the issue. No one knew what to do next. On top of feeling pain for Ukraine, shame over the actions of the Russian government and the Russians who supported it, and complete disorientation, we felt fear as we watched anti-war protests violently quashed by the regime, independent media outlets shuttered, and what was essentially wartime censorship introduced. This led many of our colleagues and friends in Russia to fall into silence. It led us—members of the journal's editorial board—to keep silent, as well.

Until, at a certain point, we realized that we needed to publish a journal issue about the silence that had overtaken not only us, but also many other Russian speakers, in the wake of the 24th of February 2022. We gathered essays and spoke with their authors even as the Russian army's behavior in Ukraine grew more and more barbaric, and the campaign to roll back human rights at home grew more and more aggressive.

Among other things, the law forbidding 'gay propaganda' was made more stringent when Parliament forbade all mention of LGBT+ people.

As a result, many Russians, including several of our editorial board members, found themselves literally outlawed, and bookstores and libraries were forced to remove all their queer literature from the public eye. It was becoming increasingly obvious that no one could safely conduct critical academic inquiry in Russia anymore. Several authors withdrew their articles because of this censorship, fearing for themselves and their loved ones.

In this context, Garage Museum made the decision to shut down *The Garage Journal*, agreeing to hand its archive and platform over to the journal's former editors.

The Garage Journal had a short but fairly accomplished run. Starting in fall 2020, the editorial team released four issues containing 63 works in various genres, including academic articles, visual essays, dialogues, reflective essays, book reviews, and archival materials; three more issues were in development. We simultaneously created the GJ Media blog to publish interviews, essays, and other pieces relevant to the journal's agenda and launched a grant program to support early career scholars. In 2021, together with Garage, we hosted the academic conference *Utopias of (Non)Knowledge: The Museum as a Research Hub*, as well as releasing a print anthology of essays on inclusivity! We were, in all modesty, successful in creating an interdisciplinary platform for sharing ideas on a Russian and global scale.

Unfortunately, it is impossible to keep doing that work in Russia today. So, *The Garage Journal's* former editors are using its platform to launch a new, extra-institutional project—*The February Journal*.

The February Journal is an independent interdisciplinary journal at intersections of academic, art, and activist practices. A project of Tabor Collective, *February* will produce special issues on strategic themes that currently include migration, displacement, statelessness, and exile in the context of war, violence, and aggression. The journal will publish empirical, theoretical, and speculative research that uses de-centering, queer, feminist, decolonial, and autotheoretical methodologies. Peer-reviewed and available in open access, *The February Journal* will seek to provide a sourcebook of ideas for an international audience.

That is how the pieces in this issue, intended to be published in *The Garage Journal*, found themselves becoming the first and second issues of *The February Journal*. While we published the sanctuary section of this double issue first and foremost to fulfill our promises to our authors, the problems their essays explore have been made even more urgent by the war. As for the section on silence, we believe it is important to begin our new editorial undertaking by taking a critical look at ourselves.

What is this silence of ours?

The year is 1963. Anna Akhmatova writes her quatrain about silence. Khrushchev's Thaw is gradually giving way to the slushy avalanche of the

next crackdown, but the machine of totalitarian repression still seems to have been consigned to the past, destroyed permanently by the Twentieth Congress of the Communist Party of the Soviet Union and its condemnation of Stalin's 'cult of personality.' The use of 'atoms for peace,' newspaper debates about the relative cultural importance of science and art, and the end of the abortion ban all mean a more liberal biopolitics, a romanticizing of the future, and the appearance of 'your average many-sided Soviet person.'² But the shadow of the unspoken, unaddressed past hasn't gone anywhere. 'Why should I care?' asks Anna Akhmatova. What does she mean by this? Is she criticizing her own silence, or reacting to others' silence with prescient post-irony? Or perhaps breaking that silence with her own performative speech act (Austin 1962/1975)? Why had the 'new' political system that publicly condemned Stalin's regime failed to find the language to talk about the past, the future, and the 'multi-faceted' Soviet?

As the Thaw regime is born in the mid-1950s, linguist Roman Jakobson writes his 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances' in English, coining the term 'speech event' (Jakobson and Halle 1956/1971: 69–95). This essay will only be translated into Russian in the 1990s. According to Jakobson, everyone involved in a speech event, i.e. a communicative act, uses a 'common code.' If such a code is lacking for whatever reason—say, your interlocutor is speaking another language—a speech disturbance occurs. Different kinds of aphasic disorders share the same essence: aphasia as a state of language where the meanings encoded by one person are not understood by the other or vice versa, making dialogue impossible. Historian and linguist Irina Sandomirskaja (2013), in her study of the 'state of public language,' notes that, despite how oversaturated our lives are with verbliness, public language is in a state of deep aphasia. It seems that language has not worked as a means of communication, a common code, in (Soviet or contemporary) Russia since 1963 at the least. Philosopher Merab Mamardashvili (1992), writing on censorship and the taboo in the Soviet system, emphasizes that

'this machine was built by several decades of the collapse of language and its replacement by Soviet newspeak, and the sad thing is that when people find themselves face to face with reality, their feelings and perceptions go numb [literally "mute"—trans.]. This creates people who can look at an object and not see it, can look at human suffering and not feel it' (p. 203).

This is how the sterilized, hollowed-out, artificially impoverished Soviet newspeak worked (Sandomirskaja 2013). It didn't allow speakers to understand the reality around them or glimpse the past's long shadow; it forcibly depoliticized³ all words, stripping them of any meaning, leaving only a resounding emptiness.

The year is 2022. It turns to 2023. Why should we care that the shadow on the black windowpane has reentered our common reality? That Russia has sunk even farther into the past, or, in the words of writer Maria Stepanova, has become "incapable of any cold detachment from its past whatsoever" (Stepanova 2015)? Events since the 24th of February 2022 clearly show that the Russian public sphere has fallen further and further into a state of linguistic and communicative paralysis. We might term the main means of communication in Russia today

necrospeak (Saygin 2022), or, after Dmitry Khaustov (2022),⁴ ‘necropolitical newspeak’: a decoy tongue, language that has deteriorated, that has lost all connection to reality and all desire to differentiate it from the past and future. Necrospeak has significantly expanded our vocabulary (e.g. by substituting ‘external constraints’ for ‘sanctions,’ Saygin 2022) while erasing its meaning entirely and desubjectivizing speech, which is why ‘no thought takes root’ today (Mamardashvili 2020: 148). Words become mute, a priori subjectless and inanimate, and communication through dialogue becomes nearly impossible. (In Russian, Irina Sandomirskaja represents this with the pun *nemoy*, ‘mute’/ *ne moy*, ‘not mine.’) And so we, following Akhmatova’s narrator, choose to stay silent in the safe, ‘perfumed indoors’—in coffee shops and restaurants, say, in an attempt to cling to a ‘normal’ life.

But this is not the only type of silence possible. Silences, it seems, are multitude. On the one hand, the Russian state is certainly using all available means to preserve a semblance of normality. Protests have largely been suppressed, independent media shuttered, and activists jailed or forced into exile. A necrospeak Rococo, an eruption of mute/not our (Sandomirskaja 2013) words that have nothing to do with communicating or with reality, adorns TV screens, official newspapers, and other propaganda outlets. On the other hand, independent bookstores put up displays about war, propaganda, and trauma. Media that may not openly condemn the war still publish articles on the Nuremberg trials and the Hague. ‘Silent,’ encoded anti-war messages appear on city walls, declaring, ‘**** * * * * *’

What explains these different silences?

Apathy? Fear? Defense mechanisms? Cold calculation? Insanity? A strategy of keeping silent, conscious or not? An inability to find your own words in an endless torrent of mute/not your words (Sandomirskaja 2013)? Or perhaps, as poet and literary historian Evgenia Vezhlian (2022: 19–20) claims, silence is a reflection of Russian academic and intelligentsia circles questioning their pre-war ‘narcissistic confidence in their right to opine,’ which since the 24th of February 2022 has given way to ‘skepticism towards the lone individual who keeps silent because they don’t know who they truly are’ or, more importantly, how to have a conversation with the many ‘impossible to talk to’ people around?

Given the situation, is it worth trying to speak at all? Or is it better to stay silent, giving necrospeak an opportunity to decompose on its own, and using our silence to minimize, as poet and translator Galina Rymbu puts it, ‘the narcissistic desire to appropriate and aestheticize other people’s experience of catastrophe as quickly as possible’ (cit. in Vezhlian 2022: 19)? Perhaps the best thing to do now is to act in silence, bodily resisting the violence unleashed by the Russian government?

This special issue is our attempt to look at silence as a way of reclaiming subjecthood—both our own and language’s. This narrow focus is not

a justification of the silence surrounding Russia's military campaign or an endorsement of the embittered, violent, mute/not our language of official propaganda. The different modes of silence-as-resistance that have emerged in 2022 will be studied for decades, within and at the intersections of different disciplines, changing our understanding of Russia and expanding our understanding of silence itself.

Since the late twentieth century, silence has primarily been a focus of interdisciplinary academic inquiry. For example, Tilly Olsen's 1978 book *Silences* analyzes different forms of female silence in literature. Feminists Marsha Houston and Cheri Kramarae (1991) highlight how women's silence 'is not only apparent in the absence of their voices—from certain forums, on certain issues, before certain audiences—but also in the form and focus of their speech and writing' (p. 388). Postcolonial studies, in its turn, has also centered silence in its critique. Postcolonial theorists have connected silence to the politics of colonial oppression, especially to how the colonized are represented by colonizers and, more broadly, the subaltern's inability to speak directly (see Lentini 2014; Trouillot 1995). In her landmark 1998 essay on this subject, Gayatri Spivak concludes that the subaltern subject has no place from which to speak (p. 307). This not-speaking, according to Spivak (1988), is not the same as the subaltern keeping silent or not existing; it points to the forced aporia between their subjecthood and objecthood. If we combine a feminist perspective with postcolonial critique, we can read Spivak's definition of the subaltern position as a challenge to feminist attempts to 'unearth' women's voices buried beneath a layer of silence (Wagner 2012: 118, discussed at length on pp. 117–8).

Roi Wagner (2012), in contrast, assumes that silence is not necessarily the result of dominance and oppression—silence is not always caused by silencing. In his essay, translated in this issue into Russian, Wagner (2012) focuses less on the causes and meanings of silence than on what people who *chose silence* can achieve. Polemicizing with Spivak (1988), Wagner's study shows that it is not always easy for the subaltern to remain unspeaking. For him, silence 'is not an absolute stance polar to speech and is not a position of ontological annihilation' (Wagner 2012: 100). It can be intentional, an act of 'micropolitical resistance' (Wagner 2012: 100). By choosing silence, subjects refuse to participate in the dominant discourse, decoupling their presence from its approval. Instead, Wagner concludes, silent subjects simply manifest their presence.

Patricia M. Patterson (2000) summarizes the phenomenon of silencing/silence as follows:

'Silence is all one has, or all one is allowed; silence is fear and talk is trouble; silence is shame and talk undeserved; silence is resistance and talk is cheap; silence is golden and talk irrelevant; silence is privacy and talk is someone else's cover; silence is listening and allows talk to be heard' (p. 681).

We would like to dedicate this journal issue to Patterson's phrase 'silence is resistance.' Our task is to analyze the living, growing practices of silence that attempt to resignify the lack of a statement: to turn being deprived of the ability to speak into a meaningful gesture of resistance to necrospeak and to work

through the trauma of this loss. For this very reason, we are interested not only in purely academic, but also in creative meditations on the subject. Both of these different ways of critically analyzing silence can help us call things by their names again, even if not out loud. We have also worked here to juxtapose the post-24 February phenomenon of silence in Russian society with manifestations and forms of silence from other political and cultural contexts.

The first half of this double issue is devoted to the theme of silence, and the second, to sanctuary. Given the antagonistic political environment in Russia, the journal's editors allowed authors to decide whether they wanted their work to appear under their real names. Some chose anonymity or a pseudonym out of fear for themselves and their loved ones.

We open the issue with a Russian translation of Roi Wagner's essay on the necessary conditions for silence and its practice as resistance, 'Silence as Resistance before the Subject, or Could the Subaltern Remain Silent?'

An artist from Belarus who prefers to remain nameless brings Wagner's theory literally to life in the video *Committing Thoughtcrime: A Step-by-Step Tutorial*, which deals with political persecution in Belarus.

In their essay "'Great, Great Sorrow and Eternal Silence": An Experiment in Sociological Dream Interpretation after the 24th of February 2022,' Karolina Nugumanova and her anonymous coauthor explore how, since the beginning of the war and the introduction of wartime censorship, Russians have used dreams to help give verbal form to their pre-linguistic experience. The essay appears here in Russian and in the authors' own English translation.

In the visual essay 'Flag Day,' a photographer working under the pseudonym Smith analyzes the lack of a crowd at the official Flag Day concert put on by the Saint Petersburg city government in Saint Isaac's Square on the 22nd of August 2022.

Sofiya Chibisguleva and Elena Kilina's essay 'Collective Abyss: Social Identities of Silence, Void, and Resistance' explores elements of the state system for assigning value to voids and silence.

In her Russian-language essay 'The White Page Burns,' poet and writer Oksana Vasyakina writes about how politics alters the lens through which we read poetry written a half-century ago. Vasyakina compares her sense of Vsevolod Nekrasov's text 'I'm silent/stay silent' before and after the events of the 24th of February.

In the paper 'Shadowing Silence: A Spatial Rewriting of Myths and Fairytales,' Aslihan Şenel and Ece Yetim describe the means by which myths and fairy tales establish alternate forms of storytelling that allow for a plurality of meanings and embodied interactions, which dominant social structures often hush up.

Last but not least, Aleksandr Veselov reviews *Cultures of Silence: The Power of Untold Narratives*, a multi-author volume on silence as an

interdisciplinary research field, edited by Luísa Santos and published in 2023 by Routledge.

The section 'Seeking Sanctuary' opens with an essay by an anonymous writer, 'The Craft: On the Neo-Surrealist Sanctuary of Russian Feminist Art,' analyzing the art practice of a new generation of Russian women artists—Alisa Gorshenina and Katerina Lukina in particular—and its engagement with the esoteric and occult.

"Berlin Sees Bizarre Russian Art Show": The Press Coverage of the *Erste Russische Kunstausstellung* (1922) and the Perception of Russia's Modernist Art' is devoted to Weimar-era art critics' reactions to the first exhibition in Germany to feature Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, and other figures of the avant-garde.

The anonymous author of 'Disentangling from Epistemic Violence: Contemporary Photographers Unfixing the Image of Africa' shows how contemporary image makers are establishing a gaze endowed with agency and free from (post)colonial stereotypes as they examine urban spaces in West Africa.

Writing under the pseudonyms Sofiya Russkikh and Polina Kovalyova, the authors of the Russian-language contribution 'The Russian Textbook: Problems in Teaching Russian to Migrant Workers and Their Families: An Overview of Teaching Materials' analyze extant Russian-as-a-foreign-language textbooks aimed at migrant workers. The authors analyze the books within the broader context of migration in today's Russia from anthropological, pedagogical, and linguistic points of view.

Dzifa Peters's essay 'Places of Sanctuary in the Artistic Work of Liz Johnson Artur' situates the concept of sanctuary in relation to diasporic and post-migrant identities. Peters analyzes the work of Russian-Ghanian photographer Liz Johnson Artur, who has visually chronicled the life and culture of the African diaspora in her *Black Balloon Archive* for the past 30 years.

Zhanna Budenkova's essay 'Sanctuary Earth in Ecological Science Fiction Cinema in the USSR: *Per Aspera ad Astra*' analyzes the techno-scientific ethos of Soviet modernity that facilitated the twentieth-century destruction of the environment, along with its representation in science fiction films. Budenkova reveals the contradictions in their image of the Earth as an ideal environmental sanctuary.

Although *The February Journal* is just coming into being, it is safe to say that we would like it to keep growing outside of institutions. This path will bring us many opportunities, but it will create difficulties as well, which is why we are asking our colleagues and readers for help. This could take the form of financial aid, editorial assistance, or sharing the pieces we have already

published—we will be grateful for any contribution to our common cause. You can reach us at info@thefebbruaryjournal.org.

1. Bezuglov D (ed) (2021) *Khrestomatiia nauchnogo zhurnala The Garage Journal* [The Garage Journal Reader]. Moscow, Garage Museum of Contemporary Art.
2. A phrase from the iconic Thaw-era film *I Am Twenty* by director Marlen Khutsiev (1965).
3. Although Soviet society was saturated with politics, the discourse found in Soviet newspapers, propagandistic celebrations, reports from party organizations, etc., was completely devoid of the political. The vapid formalism of these kinds of writing meant that they were divorced from reality and subjectivity as such. For more on Soviet language, see Yurchak A (2005) *Everything Was Forever Until It Was No More*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
4. These concepts are currently the subject of much debate in the Russian-speaking counterpublic sphere. Khaustov (2022) views 'necropolitical newspeak' as the successor to Soviet newspeak, which has survived in this not-so-new form despite the critical attempts of the 1990s and 2000s to rethink or destroy it, such as Alexei Balabanov's 2007 film *Cargo 200*. Alexander Saygin, on the other hand, finds 'necrospeak' a more appropriate term for the state of communication in Russia today: newspeak involved using a smaller volume of words and inverting their meanings ('war is peace'), whereas necrospeak significantly expands our vocabulary in order to obscure reality ('the war' becomes 'the special military operation') (Saygin 2022).

Acknowledgments

We are grateful to Vlad Strukov and Yuri Yurkin for their helpful ideas and support. Our thanks also go to the journal's editorial manager Ana Panduri, proofreader and translator Elias Seidel, proofreader M. M., IT-specialist E. R., layout designer Olya Net, and designer Hell Kit. Last but not least, we offer our gratitude to Garage Museum of Contemporary Art for the opportunity to use the platform of *The Garage Journal* (2019–2022) as the basis for the creation of this new, extra-institutional publication.

Bibliography

1. Austin JL (1975) *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA, Harvard University Press. Originally published 1962.

2. Bezuglov D (ed) (2021) *Khrestomatiia nauchnogo zhurnala The Garage Journal* [The Garage Journal Reader]. Moscow, Garage Museum of Contemporary Art.
3. Houston M and Kramarae C (1991) Speaking from silence: Methods of silencing and of resistance. *Discourse & Society*, 2(4): 387–399.
4. Jakobson R and Halle M (1971) *Fundamentals of Language*. The Hague, Mouton. Originally published 1956.
5. Khaustov D (2022, 13 April) Zurab i Merav. Zametki o zombigeneze [Zurab and Merab: Notes on Zombigenesis]. *Spectate*, spectate.ru/zurab-merab (14/02/2023)
6. Lentin A (2014) Postracial Silences: the Othering of Race in Europe in Wulf. In: Hund D and Lentin A (eds), *Racism and Sociology*. Berlin, Lit: 69–104.
7. Mamardashvili M (2020) *A Spy for an Unknown Country*, Slaughter A and Sushytska J (ed and trans). New York, Columbia University Press.
8. Mamardashvili M (1992) *Kak ia ponimaiu filosofiiu* [How I See Philosophy]. Moscow, Progress Publishers.
9. Olsen T (1978) *Silences*. New York, Delacorte Press/Seymour Lawrence.
10. Patterson PM (2000) The talking cure and the silent treatment: Some limits of 'discourse' as speech. *Administrative Theory & Praxis*, 22(4): 663–95.
11. Sandomirskaiia I (2013) *Blokada v slove. Ocherki kriticheskoi teorii i biopolitiki iazyka* [The Siege in words: Essays in the critical theory and biopolitics of language]. Moscow, New Literary Observer.
12. Saygin A (2022, 7 May) K ponimaniu nekroiaza [Towards a concept of necrospeak]. *Telegram*, [@saygin_opinion](https://t.me/saygin_opinion), t.me/saygin_opinion/7048 (14/02/2023).
13. Spivak GC (1988) Can the subaltern speak? In: Nelson C and Grossberg L (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, University of Illinois Press, 271–313.
14. Stepanova M (2015) Predpolagaia zhit' [Planning to live]. *Colta.ru*, colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit (31/03/2015).
15. Trouillot M-R (1995) *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, Beacon Press.
16. Vezhlian E, Dzhabbarova E, and Mitrofanova A (2022) *Sem' tekstov o feminizme. Obezoruzhivaia gender* [Seven essays on feminism: Disarming gender]. Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi.
17. Wagner R (2012) Silence as resistance before the subject, or Could the subaltern remain silent? *Theory, Culture & Society*, 29(6): 99–124.

Authors' bios

Dr. Shura Dogadaeva (pseudonym) is a co-editor-in-chief of *The February Journal*. In her research, teaching, and museum work, she is concerned with critical theory, queer studies, medical humanities, and gender studies. She does a lot of work to support early career and independent researchers, aiming to challenge established academic and social paradigms. She is responsible for several educational and research initiatives. Since 2020, she

has been leading a research project on the cultural history of HIV/AIDS in the late USSR and contemporary Russia.

E-mail: info@thefebruaryjournal.org.

ORCID: 0000-0002-9272-8917.

Dr. Andrei Zavadski is a co-editor-in-chief of *The February Journal*. He is a research associate and faculty member (*wissenschaftlicher Mitarbeiter*) at the Institute of Art and Material Culture, TU Dortmund University, and an associate member of the Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage (CARMAH), Humboldt-Universität zu Berlin, Germany. He works at intersections of memory studies, museum studies, public history, and media studies, with a focus on Eastern Europe.

Address: TU Dortmund University, Institut für Kunst und Materielle Kultur,
Emil-Figge-Str. 50, 44221 Dortmund, Germany.

E-mail: andrei.zavadski@tu-dortmund.de.

ORCID: 0000-0002-8988-8805.

Предисловие редакторов. От имени молчания, в поисках прибежища

Шура Догадаева
The February Journal, Берлин

Андрей Завадский
The February Journal, Берлин; Институт искусства и материальной
культуры, Технический университет Дортмунда, Германия

Этот материал опубликован в номере 01-02 «От имени молчания,
в поисках прибежища», под ред. Шуры Догадаевой и Андрея
Завадского.

Цитировать: Догадаева Ш, Завадский А (2023) Предисловие редакторов.
От имени молчания, в поисках прибежища. *The February Journal*, 01-02:
12-23. DOI: 10.35074/FJ.2023.42.59.001

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.42.59.001>

Дата публикации: 28 февраля 2023 года

Предисловие редакторов. От имени молчания, в поисках прибежища

Шура Догадаева, Андрей Завадский

*Я выбрала тех, с кем хотела молчать
В душистом спокойном тепле,
Какое мне дело, что тень та опять
На черном мелькнула стекле?*

Анна Ахматова
1963

Перед вами первый и второй номера нового независимого научного журнала The February Journal. Первый посвящен молчанию как форме микрополитического сопротивления, второй — феномену прибежища и его роли в современной культуре. У этого сдвоенного выпуска непростая история. Задумывался он до того, как Россия начала полномасштабное военное вторжение в Украину, — и задумывался в виде стандартного одиночного номера (под названием «В поисках прибежища») и в рамках совершенно другого журнала (The Garage Journal). Но в результате развязанной российскими властями войны и сопровождающих ее репрессий внутри страны этим планам было суждено кардинально поменяться.

24 февраля 2022 года, когда Россия начала войну против Украины, редакция журнала The Garage Journal готовила номер под названием «В поисках прибежища». Как и для многих наших коллег, для членов редакции полномасштабное вторжение российских войск на территорию соседнего государства стало шоком. Работа над номером была остановлена. Никто не понимал, что делать дальше. Помимо боли за Украину, стыда из-за действий российских властей и поддерживающих их россиян, а также всеобщей растерянности мы испытывали страх, наблюдая насильственное подавление режимом любых антивоенных протестов, закрытие независимых СМИ и, по сути, введение в стране военной цензуры. Из-за этого многие наши коллеги и друзья, находящиеся в России, погрузились в молчание. По этой же причине молчали и мы, члены редакции журнала.

Пока в какой-то момент нам не стало ясно, что нужно сделать номер про это молчание, охватившее с 24 февраля 2022 года не только нас, но и многих говорящих по-русски. Работа началась весной прошлого года. Мы собирали тексты и общались с авторами — на фоне все более варварских действий российской армии в Украине и все более агрессивной кампании по уничтожению прав человека в России.

Среди прочего, был ужесточен закон о «гей-пропаганде» — депутаты запретили любые упоминания ЛГБТ+-людей. В результате множество россиян, включая нескольких членов редакции журнала, оказались буквально вне закона, а книжные магазины и библиотеки, например, были вынуждены убрать из общего доступа всю квир-литературу. Становилось все очевиднее, что никто в России больше не может безопасно заниматься развитием критической научной мысли. Некоторые авторы отказались публиковать свои статьи из-за цензуры и страха за себя и близких.

В этих обстоятельствах Музей «Гараж» принял решение закрыть The Garage Journal — и согласился передать архив и платформу журнала его бывшим редакторам.

The Garage Journal просуществовал недолго, но успел сделать довольно много. С осени 2020 года команда журнала выпустила четыре номера, содержащих 63 материала разных жанров, в том числе научные статьи, визуальные эссе, дискуссии, рефлексивные эссе, рецензии на книги, а также архивные материалы; в работе находились еще три номера. Параллельно была создана площадка GJ Media, где публиковались интервью, эссе и другие материалы, имеющие отношение к повестке журнала, была запущена грантовая программа для поддержки молодых исследовательниц и исследователей. В 2021 году мы совместно с «Гаражом» провели научную конференцию «Утопии (не)знания: музей как исследовательский хаб», а также выпустили печатную хрестоматию по инклюзии. Можно без ложной скромности сказать, что нам удалось создать междисциплинарную платформу для обмена идеями в российском и глобальном контекстах.

К сожалению, продолжать эту работу в России сегодня невозможно. Поэтому на платформе The Garage Journal бывшие редакторы журнала запускают новый, внеинституциональный проект — The February Journal.

The February Journal — это независимый междисциплинарный журнал, существующий на пересечении академических, художественных и активистских практик. В фокусе February находятся такие темы, как миграция, вынужденное перемещение, война, насилие и агрессия — вокруг них будут выстраиваться специальные номера журнала. В методологическом смысле нам особенно интересны децентрализация, квир- и феминистская оптика, а также деколонизальные и автотеоретические подходы. Журнал является частью проекта Tabor Collective и поощряет экспериментальные способы представления знания. В February будут публиковаться эмпирические, теоретические и спекулятивные исследования разных жанров.

Таким образом, материалы этого номера должны были выйти в The Garage Journal, но стали первым и вторым номерами The February Journal. Тогда как посвященную прибежищу часть этого двукратного выпуска мы публикуем прежде всего для того, чтобы выполнить обязательства перед авторами, исследуемые в ее статьях проблемы становятся в результате военных действий еще более актуальными. Что касается части

о молчании, нам кажется важным начать новый журнальный проект с критического взгляда на себя.

Какое оно, наше молчание?

1963 год. Ахматова пишет четверостишие о молчании. Хрущёвская оттепель постепенно оборачивается грохочущей слякотью очередного закручивания гаек, но по-прежнему кажется, что тоталитарная репрессивная система осталась в прошлом — что ее навсегда уничтожили XX съезд КПСС и осуждение культа личности Сталина. Мирный атом, спор физиков и лириков, отмена запрета на аборт — либерализация биополитики, романтизация будущего, появление «простого многогранного советского человека». Но тень непроговоренного, непроработанного прошлого никуда не ушла. «Какое мне [до этого] дело»? — задается вопросом Анна Ахматова. Какой смысл вкладывает она в этот вопрос? Осуждает ли она свое собственное молчание? С прозорливой постирпной реагирует на молчание окружающих? Или все же нарушает это молчание собственным перформативным высказыванием (Austin 1975)? Но самое главное: почему этот вопрос вообще звучит? Почему «новая» политическая система, публично осудив сталинский режим, так и не придумала для разговора о прошлом, будущем и «многогранном» советском?

Параллельно с зарождением оттепельного режима — в середине 1950-х — лингвист Роман Якобсон по-английски пишет эссе «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» (на русский язык оно будет переведено только в 1990-е), где впервые упоминает термин «речевое событие» (Jakobson and Halle 1956/1971: 69–95). По утверждению Якобсона, все участвующие в речевом событии — по сути, акте коммуникации — используют «общий код». Если такой код по какой-то причине отсутствует — допустим, ваш собеседник говорит на другом языке, — происходит речевой сбой. Афатические расстройства бывают разного типа, но их суть в одном — это состояние языка, при котором производимые одним человеком смыслы не считаются другим и наоборот, в результате чего диалог становится невозможным. Историк и филолог Ирина Сандомирская (2013), изучая «состояние общественного языка» советского и российского социумов, замечает, что — несмотря на перенасыщенность нашей жизни вербальностью — публичный язык находится в состоянии глубокой афазии. Получается, что язык как способ коммуникации, как некий общий код не работает в (советской и современной) России с 1963 года, а возможно, и раньше. Философ Мераб Мамардашвили (1989), размышляя о цензуре и табу внутри советской системы, подчеркивает, что

«эта машина создана несколькими десятилетиями разрушения языка и появления вместо него советского новоречья, и беда в том, что у людей, оказывающихся лицом к лицу с реальностью,

это вызывает онемение чувств и восприятий. Формируются люди, которые могут смотреть на предмет и не видеть его, смотреть на человеческое страдание и не чувствовать его».

Так работал выхолощенный, лишенный содержания, искусственно обедненный советский новояз (Сандомирская 2013). Он не давал возможности понять реальность вокруг и увидеть длинную тень прошлого, насильно деполитизируя каждое слово, лишая его всяческого смысла, оставляя лишь звонкую пустоту.

2022 год. И наступивший 2023-й. Какое нам дело до того, что тень на черном стекле стала частью общей действительности? Что Россия еще глубже погрузилась в прошлое или, говоря словами писательницы Марии Степановой, приобрела «неспособность разместить между собой и прошлым холод хоть какой-нибудь отстраненности...» (Степанова 2015). События, произошедшие после 24 февраля прошлого года, наглядно демонстрируют, как российская публичная сфера все дальше погружается в состояние языкового, коммуникативного паралича. Основное средство коммуникации в сегодняшней России можно назвать некроязом (Сайгин 2022) — или, вслед за Дмитрием Хаустовым (2022), «некрополитическим новоязом» — вырожденным языком, языком-обманкой, разрывающим любую связь с реальностью, любую попытку выстроить границы этой реальности, которые отделяли бы ее от прошлого и будущего. Некрояз значительно расширил лексический аппарат (не «санкции», а «внешние ограничения» — см. Сайгин 2022) и при этом окончательно лишил язык смысла, десубъективировал речь, и поэтому сегодня «никакая мысль не прививается» (Мамардашвили 1989). Слова становятся немыми (исначально а-субъектными, неживыми — Сандомирская использует понятие «не-мое слово»), а диалог — едва ли возможной формой коммуникации. Тогда мы, вслед за лирическим героем Ахматовой, выбираем молчание в душном тепле и уюте, пытаясь сохранить «нормальную» жизнь.

Но такое молчание — не единственно возможное. Кажется, их множество. С одной стороны, видимость «нормальной» жизни в России действительно поддерживается любимыми средствами. Протесты по большей части подавлены, независимые медиа закрыты, активисты посажены либо выдворены из страны. На телеэкранах, в газетах и других источниках пропаганды — рококо некрояза, извержение не-мых (Сандомирская 2013) слов, которые с коммуникацией и реальностью не имеют ничего общего. С другой стороны, независимые книжные магазины выставляют подборки книг о войне, пропаганде и травме. Медиа, не высказываясь против войны открыто, публикуют материалы о Нюрнбергском процессе и Гааге. На стенах городов появляются «молчаливые», зашифрованные антивоенные высказывания — например, в виде *** *****.

Что стоит за этими разными молчаниями? Безразличие? Страх? Защитный механизм? Расчет? Помешательство? Стратегия замалчивания, сознательная или нет? Неспособность в бесконечном потоке не-моих (Сандомирская 2013) слов подобрать свои? Или же, по утверждению филолога Евгении Вежлян (2022: 19–20), попытка переосмыслить

существовавшую до войны академическую — или интеллигентскую — «нарциссическую уверенность в праве на высказывание», которая после 24 февраля 2022 года превратилась в «неуверенность к одинокому-себе-самому-по-себе, который молчит, потому что не знает, кто же он на самом деле» и, более того, как ему говорить со множеством тех, с кем «невозможно разговаривать»?

Стоит ли в такой ситуации вообще пытаться говорить? Или лучше замолчать, предоставив некроюзу возможность окончательно разложиться — и минимизируя собственным молчанием, по выражению поэтессы и переводчицы Галины Рымбу, «нарциссическое желание поскорее присвоить и эстетизировать чужой катастрофический опыт» (цит. по Вежляна 2022: 19)? Может, самое правильное сейчас — молча действовать, телесно сопротивляясь развязанному российской властью насилию?

В этом специальном номере мы пытаемся посмотреть на молчание как на способ возвращения субъектности — и себе, и языку. Такое сужение фокуса не означает, что мы оправдываем молчаливую поддержку военных действий или поддерживаем наполненные злобой и насилием официальные не-мые и не-мои призывы. Но возникшие в 2022 году разные способы молчания как сопротивления будут исследоваться десятилетиями, в рамках и на пересечениях разных дисциплин, меняя наши представления о России и расширяя наше представление о молчании как таковом.

В академической науке второй половины XX века феномен молчания исследовали прежде всего ученые, работающие междисциплинарно. Например, Тилли Олсен (1978) в книге «Безмолвия» анализирует разные формы молчания женщин в литературных текстах. В другом исследовании феминистки Марша Хьюстон и Черис Креймари (1991) подчеркивают, что безмолвие женщин «проявляется не только в отсутствии их голосов на определенных площадках, по определенным вопросам и перед определенными аудиториями, но и в форме и фокусе их речи и письма» (с. 388). В свою очередь, для постколониальных исследований молчание — один из ключевых объектов критики. Постколониальные теоретики анализируют молчание в его связи с политикой колониального угнетения, в частности, репрезентацию колонизированных колонизаторами и, шире, неспособность угнетенных говорить напрямую (например, Lentin 2014; Trouillot 1995). Хрестоматийной отсылкой здесь выступает Гаятри Спивак (1988), которая приходит к выводу, что не существует такого пространства, из которого угнетенный субъект мог бы говорить. Это не-говорение, по Спивак (1988), не равно молчанию или небытию угнетенного, но указывает на насильственную апорию между его субъектностью и объектностью. Если соединить феминистскую оптику и постколониальную критику, то определение Спивак позиции угнетенного может быть прочитано

как вызов феминистским попыткам «раскопать» женские голоса, погребенные под слоем молчания (Wagner 2012: 118, подробнее с. 117–8).

Рой Вагнер (Wagner 2012), напротив, исходит из предпосылки, что молчание не обязательно есть результат подчинения и угнетения — молчание не всегда представляет собой последствие замалчивания. В статье, которую мы перевели для этого специального номера на русский язык, Вагнер (2023 [Wagner 2012]) фокусируется не столько на причинах и значениях молчания, сколько на том, чего может добиться человек, выбравший молчание. Полемизируя таким образом с идеями Спивак (1988), Вагнер показывает в своем исследовании, что угнетенным порой просто оставаться безмолвными. Так, молчание «не является абсолютной противоположностью речи или же позицией онтологического упразднения» (Wagner 2012: 100). Оно может быть интенциональным, представляя собой акт «микрополитического сопротивления» (Wagner 2012: 100). Таким образом молчащий отказывается соответствовать доминантному дискурсу, поэтому, резюмирует Вагнер, его присутствие ни с чем не коррелирует или не утверждается каким-то правом. Молчащий просто манифестирует свое присутствие (Wagner 2012).

Патриция М. Паттерсон (2000) резюмирует феномен замалчивания/молчания так:

«Все, что у нас есть, и все, что нам доступно, — это молчание. Молчание есть страх, а речь — опасность. Молчание вызывает стыд, а речь не заслуживает внимания. Молчание — это сопротивление, а речь обесценена. Молчание — золото, а речь неуместна. Молчание конфиденциально, а речь выступает в качестве прикрытия для кого-то. Молчание — это умение слушать, дающее речи возможность быть услышанной» (с. 681, цит. по Wagner 2012: 117).

Обозначенной Паттерсон формуле «молчание — это сопротивление» мы бы и хотели посвятить этот номер. Его задача — проанализировать живые, развивающиеся практики молчания, которые пытаются переосмыслить отсутствие высказывания, превращая навязанную утрату возможности говорения в ответственный жест сопротивления некроязыку и проживание травмы от этой утраты. Именно поэтому в фокусе нашего интереса — не только сугубо научные, но и творческие высказывания. Это разные способы критического анализа молчания, которые помогают вернуть вещам свои имена, пусть и не называя их. Кроме того, мы стремимся соотнести возникший после 24 февраля 2022 года в российском сообществе феномен молчания с его манифестациями и формами из других политических и культурных контекстов.

Теме молчания посвящена первая часть этого сдвоенного номера, а вторая — прибежищу. В силу агрессивной политической обстановки внутри России редакторы журнала предложили авторам самостоятельно решить,

хотят ли они опубликовать свои работы под собственными именами. Некоторые выбрали анонимность или псевдоним, потому что боятся за себя или близких.

Мы открываем этот номер переводом статьи Роя Вагнера «Молчание как сопротивление субъекту, или Может ли субалтерн хранить молчание?» об условиях, в которых молчание может существовать и быть практикой сопротивления.

Художник из Беларуси, который предпочел не называть свое имя, буквально воплощает теорию Вагнера в своей видеоработе «Мыслепреступление. Пошаговая инструкция» о репрессиях в Беларуси.

В статье «"Большая, большая скорбь и вечное молчание": опыт социологической интерпретации снов после 24 февраля 2022 года» Каролина Нугуманова и ее выбравший(ая) анонимность соавтор(ка) изучают, как после начала войны и введения военной цензуры россияне с помощью снов пытаются придать своему доязыковому опыту вербальную форму. Выполненный автор(к)ами перевод этой статьи на английский язык также можно прочесть в этом номере.

В визуальном эссе «День флага» фотохудожник под псевдонимом Смит анализирует отсутствие публики на официальном концерте в честь Дня государственного флага, который власти Санкт-Петербурга устроили 22 августа 2022 года на Исаакиевской площади.

В эссе «Коллективная бездна: социальные идентичности молчания, пустоты, и сопротивления» София Чибисгулева и Елена Килина размышляют об элементах государственной системы присвоения ценности пустотам и молчанию.

Поэтесса и писательница Оксана Васякина в эссе «Белый лист пылет» пишет о том, как политика меняет оптику чтения стихов, написанных полстолетия назад. Авторка сравнивает свои ощущения от текста «Молчу молчи» Всеволода Некрасова до и после событий 24 февраля 2022 года.

В статье «Преследующая тишина: пространственный пересказ мифов и сказок» Аслыхан Шенел и Эче Йетим описывают способы, с помощью которых мифы и сказки могут предложить разные формы сторителлинга, позволяющие создавать множественность смыслов и телесных взаимодействий, часто замалчиваемых доминантными структурами общества.

Наконец, Александр Веселов рецензирует сборник «Культуры молчания: сила неозвученных нарративов» (Routledge, 2023), посвященный молчанию как междисциплинарному исследовательскому полю и вышедший под редакцией Луизы Сантуш.

Блок «В поисках прибежища» открывается эссе анонимного(ой) автор(ки) «Ремесло: о неосюрреалистическом прибежище российского феминистского искусства», в котором анализируются арт-практика нового поколения

российских художниц — в частности, Алисы Горшениной и Катерины Лукиной — и их взаимодействие с эзотерикой и оккультизмом.

Статья «Берлин смотрит странную выставку русского искусства»: освещение в прессе выставки “Erste Russische Kunstausstellung” (1922) и восприятие модернистского искусства России» посвящена тому, как критики Веймарской республики отзывались о первой в Германии выставке Казимира Малевича, Владимира Татлина, Александра Родченко и других представителей авангарда.

В эссе «Освобождение от эпистемического насилия. Современные фотографы, меняющие образ Африки» анонимный(ая) автор(ка) показывает, как через пристальное изучение городских пространств фотохудожники создают возможность субъективного, свободного от (пост)колониальных стереотипов взгляда на страны Западной Африки.

В статье Софьи Русских и Полины Ковалёвой (авторки публикуются под псевдонимами) «Учебник русского. Проблемы преподавания русского языка трудовым мигрантам и членам их семей: обзор учебно-методических комплексов» анализируются существующие сегодня учебные пособия по русскому языку для трудовых мигрантов. Авторки рассматривают учебники с антропологической, педагогической и лингвистической точек зрения в широком контексте миграционной ситуации в современной России.

В эссе «Прибежища в творчестве Лиз Джонсон Артур» Дзифа Петерс разбирает концепцию прибежища в отношении диаспоральных и постмигрантских идентичностей. Петерс анализирует работы российско-ганайской фотохудожницы Лиз Джонсон Артур, которая на протяжении последних 30 лет собирает Black Balloon Archive — визуальный архив о жизни и культуре африканских диаспор.

Жанна Буденкова в статье «Земля как убежище в экологическом научно-фантастическом советском кино “Через тернии к звездам”» анализирует технаучный этос советской модерности, который способствовал разрушению природной среды в XX веке, и его репрезентацию в научно-популярном кино. Буденкова показывает противоречия, которыми наполнено представление о Земле как идеальном экологическом заповеднике.

The February Journal находится в самом начале своего становления. Но уже сейчас можно сказать, что мы бы и дальше хотели видеть журнал вне институций. Эта цель открывает множество возможностей, но и создает трудности, и поэтому мы просим коллег и читателей нам помочь. Это может быть финансовая поддержка, помощь в работе над выпусками или распространение уже опубликованных материалов — мы будем благодарны любому вкладу в наше общее дело. Пишите нам на info@thefebbruaryjournal.org.

1. Безуглов Д (ред) (2021) *Хрестоматия научного журнала The Garage Journal*. Москва, Музей современного искусства «Гараж».
2. Цитата из фильма-символа Оттепели «Мне двадцать лет» режиссера Марлена Хуциева (1965).
3. Хотя советское общество было пронизано политикой, язык советских газет, пропагандистских праздников, отчетов парторганизаций и проч. был абсолютно лишен политического. Выхолощенность и формализм такого рода текстов лишал их связи с реальностью и субъектностью как таковой. Подробнее о советском языке см.: Юрчак А (2014) *Это было навсегда пока не кончилось*. Москва, Новое литературное обозрение.
4. В русскоязычной контрпубличной сфере эти понятия сейчас активно обсуждаются. Хаустов (2022) видит «некрополитический новояз» наследником позднесоветского новояза, дошедшего до нас в этой якобы новой форме несмотря на предпринятые в 1990-е и 2000-е годы критические попытки его пересмотреть или уничтожить — например, в фильме «Груз 200» (2007) Алексея Балабанова. Напротив, Александр Сайгин (2022) считает, что более корректным для описания коммуникативной ситуации в сегодняшней России термином является «некрояз»: тогда как новояз предполагает сокращение количества слов и наделение их противоположными смыслами («война — это мир»), некрояз значительно расширяет лексический аппарат, чтобы скрыть реальность (не «война», а «специальная военная операция») (Сайгин 2022).

Благодарности

Мы благодарим Влада Струкова и Юрия Юркина за поддержку и помощь. Огромное спасибо нашим научному секретарю Ане Пандури, корректору и переводчику Элайасу Сайделу, корректору М. М., айти-специалисту Е. Р., верстальщице Оле Нет и дизайнеру Hell Kit. Наконец, мы благодарны Музею современного искусства «Гараж» за возможность использовать платформу журнала *The Garage Journal* (2019–2022) как базу для создания нового, независимого и внеинституционального научного проекта — *The February Journal*.

Библиография

1. Безуглов Д (ред) (2021) *Хрестоматия научного журнала The Garage Journal*. Москва, Музей современного искусства «Гараж».
2. Вежлян Е, Джаббарова Е, Митрофанова А (2022) *Семь текстов о феминизме. Обезоруживая гендер*. Екатеринбург, Кабинетный ученый.
3. Мамардашвили М (1992) *Как я понимаю философию*. Москва, Издательская группа «Прогресс» «Культура».
4. Сайгин А (2022, 7 мая) К пониманию некрояза. *Личный канал*

- Александра Сайгина, *Telegram*, https://t.me/saygin_opinion/7048.
5. Сандомирская И (2013) Блокада в слове. *Очерки критической теории и биолингвистики языка*. Москва, Новое литературное обозрение.
 6. Степанова М (2015) Предполагая жить. *Colta.ru*, <https://www.colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit> (31 марта 2015).
 7. Юрчак А (2014) *Это было навсегда пока не кончилось*. Москва, Новое литературное обозрение.
 8. Хаустов Д (2022, 13 апреля) Зураб и Мераб. Заметки о зомбигенезе. *Spectate*, <https://spectate.ru/zurab-merab/>.
 9. Austin, JL (1975 [1962]) *How to Do Things with Words*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press (2nd ed.).
 10. Houston M; Kramarae C (1991) Speaking from silence: Methods of silencing and of resistance. *Discourse & Society*, 2(4): 387–399.
 11. Jakobson R and Halle M (1971) *Fundamentals of Language*. The Hague, Mouton. Originally published 1956.
 12. Lentin A (2014) Postracial Silences: the othering of race in Europe in Wulf. In: Hund D and Lentin A (eds), *Racism and Sociology*. Berlin, Lit.
 13. Olsen T (1978) *Silences*. New York, Delacorte Press/Seymour Lawrence.
 14. Patterson PM (2000) The talking cure and the silent treatment: Some limits of 'discourse' as speech. *Administrative Theory & Praxis*, 22(4): 663–95.
 15. Spivak GC (1988) Can the subaltern speak? In: Nelson C and Grossberg L (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, University of Illinois Press.
 16. Trouillot M-R (1995) *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, Beacon Press.
 17. Wagner R (2012) Silence as resistance before the subject, or Could the subaltern remain silent? *Theory, Culture & Society*, 29(6): 99–124.

Об авторах

Шура Догадаева (PhD) — главная соредакторка *The February Journal*. В своей исследовательской деятельности, музейной работе и преподавании опирается на такие области знания, как критическая теория, квир-теория, медицинская антропология и гендерные исследования. Уделяет много внимания поддержке молодых исследовательниц и исследователей. Ведет несколько образовательных и академических проектов, а с 2020 года руководит проектом по изучению культурной истории эпидемии ВИЧ/СПИД на территории позднего СССР и современной России.

E-mail: info@thefebbruaryjournal.org.

ORCID: 0000-0002-9272-8917.

Андрей Завадский (PhD) — главный соредактор *The February Journal*. Научный сотрудник Института искусства и материальной культуры

Технического университета Дортмунда, член Центра антропологических исследований музеев и наследия (CARMAH) Гумбольдтского университета Берлина. Работает на пересечениях *memory studies*, музеологии, публичной истории и исследований медиа, с фокусом на Восточной Европе.

Адрес: TU Dortmund University, Institut für Kunst und Materielle Kultur,
Emil-Figge-Str. 50, 44221 Dortmund, Germany.

E-mail: andrei.zavadski@tu-dortmund.de.

ORCID: 0000-0002-8988-8805.

Молчание как сопротивление субъекту, или Может ли субалтерн хранить молчание?

Рой Вагнер

Швейцарская высшая техническая школа Цюриха

Этот материал опубликован в номере 01-02 «От имени молчания,
в поисках прибежища», под ред. Шуры Догадаевой и Андрея Завадского.

Цитировать: Вагнер Р (пер. Бавин П) (2023) Молчание как
сопротивление субъекту, или Может ли субалтерн хранить молчание?
The February Journal, 01-02: 24-58. DOI: 10.35074/FJ.2023.43.96.002

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.43.96.002>

Дата публикации: 28 февраля 2023 года

Может ли переводчик говорить? Замечания к переводу статьи Роя Вагнера «Молчание как сопротивление субъекту, или Может ли субалтерн хранить молчание?»

Петр Бавин

Концептуальные работы в гуманитарных дисциплинах часто ставят переводчика перед дилеммой: с максимальным почтением относиться к автору, предполагая за каждым словом, синтаксическим оборотом, скобкой, знаком препинания (!) или выбором части речи смысловое наполнение, которое надо донести до читателя в первоизданной форме, не расплескав ни капли, — или же позаботиться о читателе, перелив исходный продукт в более удобную форму, с неизбежностью теряя в процессе переливания какие-то детали, но облегчая процесс восприятия? Решение может зависеть от многих факторов — формата текста, статуса автора, личных предпочтений переводчика/редактора...

Рой Вагнер не оставляет большого пространства для выбора. В мемориальной заметке на сайте Anthropology News его назвали «интеллектуальным трикстером», и в этой статье он предстает таким в полной мере. Все начинается с главных героев статьи и выбора символа для их обозначения. Символ «;», используемый как подлежащее или дополнение, и в оригинале постоянно цепляет, как фальшивая нота в музыкальном произведении, но в русском варианте он создает еще больше сложностей для читателя из-за невозможности изменения его по падежам. Но отказаться от этого символа в пользу чего-то более нейтрального (например, традиционного N) было бы несправедливым по отношению к автору упрощением.

Второй источник сложности текста — его интеллектуальная гетерогенность. Вагнер намеренно использует принцип лоскутного одеяла, соединяя готовые концепты других мыслителей, и нанизывает на «текстильную» метафору весь свой текст. В результате авторский текст в своей теоретической части представляет сочетание терминов таких разных мыслителей, как Батай, Бодрийяр, Фуко, Лакан и Деррида. У каждого из них есть своя переводческая традиция в русскоязычном мире, и это еще больше ограничивает пространство для маневра переводчика. И для Вагнера принципиально важно, чтобы в его споре со Спивак и ее коллегами эта связь с французскими теоретиками оставалась ощутимой.

Автор статьи отдельно подчеркивает, что пишет «в академическом контексте». К сожалению, традиция перевода французских мыслителей второй половины XX века «в академическом контексте» во многом

шла по пути «латинизации» русского языка. Между словами, используемыми Фуко, Деррида и Бодрийяром, и речью обычного человека ставилась преграда из «дискурса» — преграда, которой не существовало ни для франко-, ни для англоязычного читателя. Казалось бы, эту преграду сегодня уже можно преодолеть, но за время пути эти термины обросли своими смыслами — и обойтись без них уже не всегда возможно. Сегодня кажется, что в большинстве случаев «дискурс» можно было бы и перевести (выбирая по ситуации «диалог», «беседа», «речь»), но тогда для читателя утратится отсылка к теоретическим моделям Фуко, и построения автора лишатся важной опоры.

Одним из показательных примеров может служить слово «субалтерн», использованное в заголовке статьи. Когда это слово стало использоваться в постколониальных штудиях, в частности в статье Гаятри Спивак 1988 года, с которой полемизирует Вагнер, его еще можно было пытаться перевести как «угнетенный», «униженный» или «подчиненный». Но сегодня, когда список категорий людей, к которым уже применяется это слово, стал бесконечно широк, любые такие переводы окажутся слишком узкими. И если Спивак и ее коллеги во второй половине XX века зачастую говорили действительно об «угнетаемых» и «унижаемых», то Вагнер в начале 2010-х приводит примеры таких «субалтернов», которых невозможно объединить под каким-то зонтичным термином, содержащим другие коннотации. Алжирский повстанец, палестинский пастух, еврейский гомосексуал — да, все они противостоят какой-то силе, но само их позиционирование отличается от беспомощной пассивности «угнетенных»/«угнетаемых» или «униженных». Более того, в своей статье автор во многом опирает на то, что все эти субалтерны оказываются полноценными участниками диалога, и подчеркивает, что молчание их не вынужденное, а осмысленное, обладающее целью, смыслом, силой воздействия на собеседника.

Да, переводчик в ситуации концептуального авторского текста, построенного во многом на «чужих» концептах, ощущает себя субалтерном в языковом отношении и вынужден приглушать (но не до уровня молчания) свои языковые чувства. Но «подчинение» это — осознанное, и отсутствие упрощения жизни читателю было не самоцелью, а лишь данью уважения автору и его стремлению заявить о своей позиции «в академическом контексте».

Молчание как сопротивление субъекту, или Может ли субалтерн хранить молчание?*

Рой Вагнер

В тексте статьи рассматриваются несколько случаев молчания субалтернов в качестве примеров микрополитического сопротивления. На основе этих примеров я, используя идеи Спивак, Батая, Фуко и Бодрийяра, «сшиваю» теоретическую модель, которая объясняет, как перформативные

молчания позволяют человеку оказывать сопротивление давлению, не принимая четко артикулированной субъектной позиции. В статье анализируются сила молчания, условия возможности молчания и его положение относительно репрезентации.

Кейс 1: потенциальная сила молчания

«В январе Управление иммиграции арестовало неизвестного. Офицеры, увидев цвет кожи арестованного, предположили, что он гражданин одной из африканских стран. С момента ареста, на протяжении почти 5 месяцев, неизвестный не вступал в контакт с окружающими людьми, не говорил и никак не коммуницировал. Большую часть времени он лежит на кровати и смотрит телевизор (или лежит, уставившись в выключенный экран). <...> Никому не удалось установить, почему задержанный не говорит и не коммуницирует. Его держат под арестом уже почти 5 месяцев, и есть опасение, что он останется в заключении еще надолго» (Sa'ar 2004).

В протоколах израильского Надзорного трибунала молчаливый задержанный упоминается как «аноним», «Глухонемой Джон Доу», а также как гражданин «Нигерии(?)» (Custody Courts 2004). Этого молчащего задержанного я буду обозначать символом «;», равно как и других молчаливых персон, о которых пойдет речь далее¹. В отсутствие речи и документов идентифицировать ; невозможно — и поэтому его невозможно легально депортировать. Но это не означает, что ; не страдал от насилия со стороны государства. Сначала ; задержали на два месяца, затем отпустили на четыре месяца, снова задержали на семь месяцев, а затем снова отпустили в приют для бездомных, где он работал на кухне. Годом позже ; жестоко избил сотрудники иммиграционной полиции, искавшие нелегальных мигрантов. ; арестовали, но вскоре отпустили. Несмотря на все эти мытарства, молчание ; позволило ему добиться того, чего не смогли другие, оказавшиеся в его положении, — избежать депортации и получить ограниченный доступ к средствам служб социального обеспечения².

* Оригинальная публикация: Wagner R (2012) Silence as Resistance Before The Subject, or Could The Subaltern Remain Silent? *Theory Culture and Society*, 29(6): 99–124. Перевод на русский Петра Бавина.

Кто молчит?

Прежде чем мы приступим к анализу потенциала силы, заложенной в молчании, и отношений между этим потенциалом и описанным выше насилием, следует прояснить, что мы будем понимать под «молчанием» в рамках этого текста.

Молчание — это не абсолютная противоположность речи и не позиция онтологического упразднения. Молчания в моем тексте — это реализованные действия. Я рассуждаю о них как о «перформативах», держа в уме недетерминированность и вариативность, заложенные в этом термине³. Но это не означает, что молчания можно читать только как перформатив, равно как и не означает того, что я свожу речь только к ее конституирующему аспекту. Даже Остин (Austin 1976), который одним из первых концептуализировал речевые акты, в конце концов проблематизировал ценность речевого акта / конституирующую речевую дихотомию. В данном тексте я следую исследовательской традиции, в рамках которой вместо стремления расшифровать причины и значения молчания предпринимается попытка понять, какие задачи стоят за разными молчаниями или, исходя из контекста этой статьи, как они могут выступать в качестве микрополитического сопротивления⁴.

Рамки моего исследования ограничены определенным типом позиции, из которой осуществляется молчание. Для определения этой позиции важно отметить, что дискурсивная ситуация и вовлеченные в нее собеседники влияют на то, что действия человека могут быть охарактеризованы как молчание. Судья, рассматривавший дело ; в психиатрической клинике Безр-Шевы, постановил, что «задержанный отказался сотрудничать с полицией и, помимо прочего, отказался назвать свое имя и любую другую идентифицирующую его личность информацию» (Custody Courts 2004). Но четыре месяца спустя другой судья написал из тюрьмы Цохар о том, что заключенный «неподвижно лежит днями, неделями и месяцами, не отвечает окружающим, временами требует срочной госпитализации из страха за свою жизнь» (несмотря на то что «вышеупомянутый индивид был помещен в психиатрическую клинику, которая подтвердила и разрешила его заключение под стражу») (Custody Courts 2004). С другой стороны, в ноябре 2005 года врач, осматривавший ; после избиения сотрудниками Иммиграционной полиции, постановил, что ; «глух и нем, не изъясняется на понятном языке, но понимает язык жестов» (Hotline for Migrant Workers NGO 2005). Результаты томографии показали наличие в желудке у ; постороннего предмета. Врачу удалось выстроить коммуникацию с ; и установить, что тот «ничего не глотал, в том числе пакет с веществами, и понимает, что если он проглотил запрещенное вещество, то ему грозит опасность» (Hotline for Migrant Workers NGO 2005). Перед нами три разных описания ; (осознанно отказавшийся от коммуникации человек, неподвижный пациент и глухонемой коммуницирующий человек), и зависят они от позиции наблюдателя и способа, которым молчаливый индивид выражает свое молчание⁵.

Последний параграф одной из центральных работ в области постколониальной теории — «Может ли субалтерн говорить?» Гаятри Спивак — начинается с утверждения, что «субалтерн не может говорить» (Spivak 1988: 308). Но, как мы уже видели, неспособность говорить зависит от ситуации и партнеров по диалогу. Проблема состоит не только в лингвистическом барьере, невозможности высказаться и быть услышанным (замалчивание), но и в дискурсивных механизмах, которые делают протестные утверждения ; бессмысленными, бесполезными и недостойными воспроизведения, в том числе с точки зрения самого ;. Субалтерн не может говорить там, где речь опосредована интерпретацией и механизмами воспроизведения, не допускающими выражения власти посредством речи.

Спивак описывает сложносоставную природу этого механизма так: с одной стороны, она утверждает, что «за пределами [понятий *darstellen* и *vertreten*⁶] угнетенные субъекты говорят, знают и действуют сами за себя — это ведет к утопической, эссенциалистской политике» (Spivak 1988: 276); с другой стороны, она отвергает тезис Фуко о том, что «репрессии функционируют в качестве <...> требований молчания и утверждений не-существования» (Spivak 1988: 306). По мнению Спивак, «нет такого места, из которого сексуализированно угнетаемый субъект может говорить» (Spivak 1988: 307). Но это «место "исчезновения"» — место, где ; молчит — она характеризует как «нечто отличное от молчания и не-существования — жестокая апория между статусами субъекта и объекта» (Spivak 1988: 306)⁸.

Эта апория остается теоретической и практической проблемой для тех, кто пытается выстроить связи между критической теорией и политической практикой. С учетом актуального теоретического фокуса на различиях и плюрализме мнений, а также практического фокуса (по крайней мере, у меня именно такой) на прямом действии и соучастующей солидарности, возникают следующие вопросы: как избежать упразднения субалтернов и их маргинализации через репрезентацию? И следует ли попытаться переформулировать противоречивые дискурсивные позиции субалтернов в более последовательные, или правильнее изучить то, как через эти позиции может быть выражена сила? Следовательно, полезно сосредоточиться здесь на молчании, которое субалтерны, живущие в постулируемой Спивак «жестокой атории», хранят осознанно.

Мы должны помнить, что молчание субалтернов происходит внутри разных властных структур, и приводимые ниже примеры демонстрируют, насколько отличными могут быть способы, посредством которых субалтерны противостоят этим структурам. Примеры в этом тексте объединяет не общий жизненный опыт, а то, что они конструируются в качестве апоретических посредством дискурсивного навязывания конфликтующих позиций субъекта и объекта.

Моя цель состоит не в том, чтобы обобщать или раскладывать по полочкам разные случаи молчания, а в том, чтобы разобрать

возможности сопротивления через молчание. Поэтому на основе нескольких примеров я постараюсь (отталкиваясь от сформулированной Спивак апории «между статусами объекта и субъекта» и от нестабильности, свойственной этой апории в процессе реализации) сшить по принципу квилтинга⁹ несколько дополняющих друг друга теоретических моделей молчания субалтернов. Эти модели позволяют критически подойти к аксиоме, что молчание есть результат замалчивания, и сформировать представление о молчании как способе политического сопротивления. Предложенные мной модели опираются на несколько текстов структуралистской и постструктуралистской традиций. Ни один из цитируемых мной мыслителей не проводил целенаправленного исследования молчания или сопротивления. Я полагаю, что в академическом контексте, к которому я себя отношу, продуктивнее осмыслить актуальные проблемы через призму пост/структуралистской традиции, не тратя время на раскладывание этой традиции на взаимно противоположные полюса (структурализм vs. его постверсия).

Кейс 2: бой между молчанием и речью

А., сотрудник французской службы безопасности в Алжире, пришел на прием к Францу Фанону. Пациент слышит голоса по ночам. Через некоторое время А. начинает рассказывать Фанону о пытках алжирцев:

«Иногда, — объясняет он, — ты вроде говоришь им, что если у них есть какие-то сведения для нас, то пусть выкладывают сразу, а не заставляют нас часами выжимать из них информацию капля за каплей. Но с тем же успехом можно разговаривать со стеной <...> Разумеется, нам приходилось задавать им жару. Но они слишком громко кричали. Сначала меня это забавляло. Но потом я начал выходить из себя <...> Конечно, попадались и такие, кто не кричал: это были радикалы <...> Мы старались заставить их кричать, и рано или поздно они сдавались. Это уже была победа. Но мы продолжали. И знаешь, мы предпочли бы этого не делать. Но они не шли нам навстречу. А теперь я слышу эти крики даже дома. Особенно крики тех, кто умер в отделениях. Доктор, я заболел от этой работы. Если вы меня вылечите, я попрошу перевод во Францию. А если мне откажут, я уволюсь» (Fanon 2005: 195–196).

Выясняется, что не только речь, но и молчание субалтернов оказывается полем боя. Изначальная задача сотрудника состояла в том, чтобы нарушить молчание жертвы, даже если жертве нечего было сказать. Но сила, порождаемая молчанием, и противостоящее ему насилие подрывают психическое здоровье не только ;, но и того, кто выдавливают из ; голос. Впоследствии А. случайно встретил одну из своих жертв в больнице. Фанон застал своего пациента «прислонившимся к дереву, в холодному поту, в состоянии панической атаки». Из-за этой же встречи «жертва совершила попытку самоубийства».

Первая модель: на основе чтения Батаем текстов де Сада

Приступим к анализу поля боя, представленного в приведенном выше примере, — поля, на котором молчание реализует свою потенциальную силу и противостоит власти. Ниже я привожу фрагмент анализа поведения де Сада, написанного Жоржем Батаем в работе «Эротизм» (Bataille 1986). «Де Сад, — объясняет Батай, — говорит, но выступает глашатаем молчаливой жизни, предельного и неизбежно безмолвного одиночества» (Bataille 1986: 188–189). Батай помещает де Сада между

«двумя гетерогенными, никогда не смешивающимися сторонами личности. Одна сторона — целеустремленная, придающая значение утилитарным, а потому вторичным целям; эта сторона, о которой нам известно. Другая сторона — первичная и суверенная; она может проявляться, когда первая не функционирует, также эта сторона может быть затуманенной или ослепительно ясной — в любом случае она ускользает от того, чтобы мы смогли ее опознать» (Bataille 1986: 193).

Первая сторона обладает «языком, [который] по определению есть признак цивилизованного человека», а ее противоположность — это сторона «насилия», которое «молчит»: цивилизованная речь против молчаливого насилия (Bataille 1986: 186). По словам Батая, «цивилизация и язык сформировались так, словно насилие — это нечто внешнее (Bataille 1986: 186) (курсив мой; запомните это место, мы вскоре к нему вернемся). Следовательно, «обыденный язык не выражает насилие <...> Если насилие случается, а оно случается, то его характеризуют как ошибку», нарушение установленного порядка вещей. Но «насилие упорствует <...> и если язык старается обманом смягчить [насилие], то обедняется язык <...> а не насилие» (Bataille 1986: 186–187).

Де Сад важен для Батая, потому что его «тексты раскрывают антиномию насилия и осознанности» (Bataille 1986: 194). Де Сад пишет на границе между цивилизованной речью и молчаливым насилием. Он пытается жить одновременно в этих двух «гетерогенных сторонах». Пограничное письмо помещает де Сада в позицию, которую «нормальные люди <...> очевидно не могут понять. Его мольба, попытка защищать то, что находится вне пределов осмысленной речи, "не может иметь какого-то смысла"». Бессмысленность распространяется и на ненасильственное молчание ;, которое соединяет кажущиеся противоположными понятия.

Я начал с обозначенного Батаем контраста между цивилизованной речью и насильственным молчанием, потому что он объясняет соединение молчания и насилия, отмечая их общее противостояние разумной, цивилизованной речи. Этот контраст Батай формулирует и проблематизирует через прочтение де Сада, но в итоге определяет его как более широкое явление, свойственное современному буржуазному обществу в той же мере, в какой оно было свойственно французской аристократии XVIII века. Такая общая формулировка позволяет нам — несмотря на многочисленные различия между буржуазией эпохи

Батая и контекстом рассматриваемого мной кейса — воспользоваться ею для анализа отношений между молчаливыми субалтернами и полицейскими, отвечающими за порядок в современных цивилизованных государствах. Молчание африканского мигранта из первого кейса противостоит цивилизованной речи и таким образом превращает этого мигранта в объект насилия, помещая его в позицию нерационального (*unreason*) (посредством избияния, заключения в тюрьму или психиатрическую лечебницу). Молчание алжирской жертвы, противостоящее цивилизованной речи (вспомним «мягкую» риторику его мучителя)¹⁰, разжигает насилие палача в отношении ;, а позднее приводит их обоих к нерациональному (*unreason*) состоянию, проявляющемуся в формах панической атаки и попытки самоубийства. Отметим, что молчания ; — его отказ назвать себя и сотрудничать с представителями спецслужб — не защищены правом на молчание, вписанным в тексты законов ряда цивилизованных обществ.

Для дальнейшего разбора идей Батая нам нужно внимательно отнестись к предложенному им понятийному аппарату. Вспомним батаевское «словно» в его определении насилия как внешнего по отношению к цивилизованному языку явления. Цивилизационный дискурс — это такой порядок, который в значительной степени зависит от отложенного, сублимированного и символического насилия. Реальное насилие — дорогой и ненадежный метод поддержания порядка. Но это не означает, что цивилизованная речь и молчаливое насилие взаимно исключают друг друга¹¹. Батай прекрасно понимает, что оппозиции «речь/молчание» и «цивилизация/насилие» произносятся изнутри цивилизованной речи для того, чтобы скрыть ее собственное насилие¹². Именно поэтому признание поведения африканского мигранта пассивным молчанием в одних случаях и открыто заявляемой позицией в других зависело от контролирующих ситуацию собеседников.

Согласно Батаю, де Сад и сам проблематизирует оппозицию «речь/молчание». Он «выступает [от имени] молчаливой жизни», но — посредством этого действия — сам не хранит молчание. Де Сад «высказался внятно, чего насилие никогда не делает» (Bataille 1986: 190). Выступая от имени насилия и молчания, де Сад «приписывает свое собственное отношение к людям, которые в реальной жизни могли быть только молчаливыми, и использует этих людей для противоречащих друг другу утверждений» (Bataille 1986: 188). Де Сад скрывает молчание с помощью эхалалии¹³ или графомании.

Существуют два имеющих отношение к нашей теме аспекта, объединяющих эхалалию де Сада и молчание ;. Во-первых, и эхалалия де Сада, и молчание ; ломают существующую «словно»-оппозицию между цивилизованной речью и молчаливым насилием. В обоих случаях, как можно было бы ожидать исходя из их общей оппозиции цивилизованной речи, молчание и насилие не подкрепляют друг друга, а противостоят друг другу. Когда один организм осуществляет насилие, а другой — молчание (и мучитель или юрист; говорящий де Сад

и его жертвы, которые если и говорят, то только посредством де Сада), то насилие, сталкиваясь со своим предполагаемым союзником (молчанием), оказывается в странном положении, которое в итоге даже может его ограничить. Какая-то часть энергии насилия может в конце концов трансформироваться в речь или в принуждение другого к речи. Насилие применяется, но оно не реализует полностью свой потенциал к исключению объекта, например, посредством убийства или изгнания.

Во-вторых, тот факт, что ни де Сад, ни ; не остаются в границах цивилизованной речи или ее зеркального отражения (молчаливого насилия), помещает их за пределы того, что может постичь цивилизованный разум. Вслед за Батаем можно сделать следующий вывод: ни один из них «не может иметь <...> какого-либо смысла», то есть не может извлечь подлинный голос из глубин подобной речи или молчания. Также из рассуждений Батая понятно, что при соединении де Садом речи и насилия что-то «превращает насилие в нечто иное <...> в рассуждающую и рационализированную волю к насилию» (Bataille 1986: 191), или, говоря другими словами, — в литературные описания насилия. Поменяв местами слова в этой формуле, можно предположить следующее: в момент, когда ; соединяет ненасилие и молчание, может произойти трансформация молчания в неосознанную, иррациональную волю к диалогу, или, иначе говоря, в неартикулированную позицию сопротивления. Мы получаем модель, где «словно»-контраст между «гетерогенными сторонами» человеческого существования ломается посредством и проговоренного насилия, и молчаливой оппозиции насилию. В этой модели и позиция де Сада, и позиция ; не могут «иметь смысла», но эти «бессмысленные» позиции обладают собственной силой и мощной «волей к...». Эти мощные «воли», необязательно зависимые от осознанного действия или выраженной субъектности и лишь приблизительно соответствующие как насилию, так и дискурсу, служат предметом данной статьи¹⁴.

Кейс 3: молчание и дискурсивные отношения

Батай начинает со «словно»-оппозиции между молчанием и диалогом. Чтобы яснее сформулировать эту идею, я перейду к модели, которая может быть использована как основа более четкого позиционирования молчания по отношению к диалогу. Но для этого необходим еще один пример.

Поселенец на южном склоне Хевронского нагорья направляется к ; — палестинскому пастуху. ; и его овцы находятся на участке земли, расположенном слишком близко, по мнению поселенца, к месту Мицпе Яир. Я (в роли израильского активиста) стараюсь вовлечь поселенца в разговор, чтобы удержать его на расстоянии от ;, но тщетно. Пастух стоит в молчании, игнорируя крики поселенца и его размахивание руками. Поселенец угрожает: «Однажды “Та аюш” здесь не будет, Эзы здесь не будет, и я ana ihrab betak»¹⁵. После неудачной попытки

спровоцировать диалог с ; поселенец Хаим отбрасывает первоначальное безразличие и приближается ко мне, стараясь убедить меня, что он, поселенец, мой брат и что однажды мы встанем плечом к плечу в битве против ; и его народа.

В этом диалоге Хаим, столкнувшись с молчанием ; и непониманием им иврита, вынужден переходить на арабский, чтобы донести свою мысль. Однако акцент Хаима делает его послание трудно различимым, если ; вообще может его расшифровать. В свою очередь, позиция ; — безмолвное присутствие — репрезентируется через меня. Столкнувшись с молчанием ;, Хаим отказался от изначального игнорирования меня и попытался изменить несимметричную структуру диалога через утверждение, что мы с ним находимся на одной стороне, а ; является нашим общим врагом. В рамках этой встречи молчание маргинализованной личности вынудило поселенца перестраивать дискурсивные отношения.

Но было бы неверно интерпретировать молчание ; без упоминания косвенного воздействия камеры. Если бы не присутствие активиста с камерой, то вне зависимости от того, выбрал бы ; стратегию непонятной речи или молчание, эта встреча с гораздо большей вероятностью завершилась бы реальным насилием, а не переструктурированием дискурсивных отношений.

Вторая модель — на основе комментариев Фуко о границах дискурса

Перформативное молчание ; разрывает ткань диалога и переопределяет позиции участвующих в нем сторон. ; не говорит, и вся беседа проходит между двумя субъектами израильского политического дискурса. Но на границах этого дискурса присутствует молчание, ровно в той форме, о которой я говорил выше, — как неосознаваемая и иррациональная воля к диалогу, разрывающая рамки дискурса¹⁶.

К анализу этой ситуации можно применить модель, построенную на «Археологии знания» Мишеля Фуко. «Дискурсивные отношения», по Фуко,

«не являются внутренне присущими дискурсу, они не связывают между собой концепты и слова, не устанавливают между фразами и препозициями дедуктивные или риторические структуры. Вместе с тем отношения, которые его ограничивают, или навязывают ему определенные формы, или принуждают в некоторых случаях выражать определенные вещи, не являются и чем-то внешним по отношению к дискурсу. Все они в каком-то смысле располагаются в пределе дискурса, они предлагают ему объекты, о которых он мог бы говорить (эта идея дает возможность предположить, что объекты формируются независимо от дискурса), они определяют пучки связей, которым дискурс должен следовать, чтобы иметь возможность говорить о различных объектах, трактовать их имена, анализировать, классифицировать, объяснять и совершать другие действия. Эти отношения характеризуют не язык, который использует дискурс, не обстоятельства, в которых он разворачивается, а сам дискурс как практику» (Foucault 2002: 50–51)¹⁷.

Дискурсивные отношения не являются скрытыми или явными формальными правилами. В этом смысле отношения привязаны к молчанию, однако когда они «предлагают», «определяют» и «характеризуют» и таким образом проявляют власть, они не «навязывают» себя дискурсу извне. Такое позиционирование демонстрирует их ограниченные отношения с насилием. Я предполагаю, что ; теоретически помещается (наряду со многими другими элементами, формирующими дискурсивные отношения) на «границе дискурса» — и что его сила может быть реализована через свое позиционирование там, где уже сформированы отношения. Перформативное пограничное молчение ; может достаточно сильно воздействовать и определенным образом формировать дискурс¹⁸. Молчаливое сопротивление не требует манифестации через насилие. Однако насилие, по крайней мере символическое, может потребоваться от тех действующих лиц, которые стараются выгнать ; с ее¹⁹ пограничной позиции, заставить ее говорить как субъекта, находящегося внутри доминирующей дискурсивной формы. А эта форма, в свою очередь, присваивает речь ; и принуждает учитывать существующие линии разделения²⁰.

Разумеется, некоторые формы молчания отлично артикулируются внутри определенной дискурсивной формы — примером могут служить театральные паузы на сцене. Но те ситуации молчания, которые я разбираю в этой статье, едва ли могут быть встроены в какую-либо известную дискурсивную форму. Они проявляют свою силу и исполняют свою роль как грамматически сформулированные препозиции. Не находясь внутри дискурса, они тем не менее не являются ему чуждыми или независимыми от него. Роль молчания, которую я пытаюсь сформулировать, состоит в том, чтобы «показать такое рассеивание смыслов, которое ни при каких обстоятельствах не может привести к единой системе отличий, или показать такой разброс значений, который не соотносился бы с абсолютной осью референции». Задача не в том, чтобы открыть «глубину сказанных слов, т. е. добраться туда, где эти слова немы <...> где есть первоначало или память об истине. Напротив, молчание порождает различия, конституирует их как объекты, анализирует и определяет их» (Foucault 2002: 50–51)²¹. Следующий кейс и другие теоретические источники помогут нам понять, как молчание «порождает различия» и «конституирует объекты», а также как эти объекты могут сопротивляться²².

Кейс 4: те, кто не могут произносить свое имя

Примеры, которые я привожу здесь, могут показаться отклонением от линии повествования, поскольку они относятся к крайне ограниченной форме молчания. Индивиды в этих кейсах хранят молчание только в отношении самоидентификации или, говоря словами Джудит Батлер, в отношении «воззвания к своему “я”». Батлер поясняет:

«Есть такое “я”, которое взывает или говорит, и тем самым производит эффект в диалоге. Вначале есть дискурс, который предшествует и определяет это “я” и формы в языке, ограничивающие траекторию его воли. Однако нет такого “я”, которое стоит за спиной дискурса и исполняет или реализует свою волю посредством дискурса. Наоборот, “я” обретает свое бытие только будучи названным, поименованным, запрошенным <...> Я могу сказать “я”, только если ко мне сначала обратились, и это обращение актуализировало мое место в речи <...> признание не выдается субъекту, оно формирует субъект» (Butler 1993: 225–226).

Сначала я опишу кейсы, а затем объясню их.

Согласно словарю израильского сленга, опубликованному на сайте одной из НКО, работающих с находящейся в группе риска молодежью, «охча» (происходит от арабского слова «сестра») — это «общепринятое слово для обозначения женственного мальчика-гея. Именно геи чаще всего страдают от словесных оскорблений и унижений в школах, поскольку их сексуальная ориентация, что называется, “выдает себя”» (Yelem 2005).

Выражения в форме «я — охча» встречаются крайне редко и не требуются для подтверждения тезиса, что «он/она — охча». Беглый просмотр результатов поиска в Google показывает, что среди первых тридцати ссылок, выпавших на слово «homo» (наиболее близкий эквивалент слова «гей» на иврите), в девяти случаях речь ведется от первого лица, а среди такого же количества результатов на слово «охча» — только в двух. Идентификация человека как «охчи» зависит от определенных ритуалов, совершаемых в процессе социализации в сообществах, члены которых зачастую не желают идентифицировать себя в качестве «охчей».

Пример подобного самоотречения можно увидеть в интервью, проведенном исследователем коммуникации Амитом Камай (Kama 2003) с человеком под псевдонимом Таль²³. В какой-то момент в разговоре Таль касается темы напряжения между внешней идентификацией как *sissy*²⁴ (английский в оригинале) и его отказом идентифицировать себя как *sissy*:

«Я не был *sissy*. Так я себя воспринимаю. Но я был <...> тихим, не выставял себя напоказ <...> Предположим, говорили, что мальчики должны идти направо, а девочки налево, и тут же [мне]: “А ты что тут делаешь, иди туда” <...> Помню, когда я перешел в среднюю школу <...> там были два парня, которые называли меня *sissy*» (Kama 2003: 117).

Одним из критериев, по которым Таль определял других женонподобных мальчиков, были определенные предметы одежды.

«Когда я, что называется, “вышел из шкафа” <...> я задался вопросом: “Что? Я похож на них?” Я смотрел на этих девчачьих парней в шортиках и розовых майках. Представляешь! Вот таких женственных геев, девчачьих парней <...> я впервые их увидел и понял, что они геи» (Kama 2003: 99).

Стоит отметить, что, хотя Таль и не идентифицирует себя с женственными геями, он устанавливает свои критерии, как минимум частичные, для определения идентичности такого гея:

«Два года назад меня пригласили на встречу выпускников моей школы <...> Я стоял в том самом спортивном зале, где когда-то танцевал: на мне были трико и майка, и я должен был показать им танец <...> И через окна на меня глазели и кричали: "Что это за баба?"» (Кама 2003: 117).

Таль не принимает эту идентификацию, а считает, что он «демонстрирует альтернативный способ быть мужчиной», и отказывается давать имя этой альтернативе. В качестве охчи он молчит. Когда он говорит, то говорит от лица «альтернативного способа быть мужчиной». Он говорит, но не с той позиции, куда его помещает дискурс (хотя Таль поддерживает этот дискурс в отношении других). Его «я» и дискурсивный запрос рассинхронизированы. В ситуации диалога, во время исследовательского интервью, охча не может говорить от себя лично²⁵.

Попробую прояснить позицию тех, кто не может произнести свое имя, используя пример из опыта французской специалистки по психоанализу Франсуазы Дольто (коллеги Лакана, занимавшейся детьми с коммуникативными расстройствами):

«У меня вчера был случай с немым ребенком, который нарисовал лицо с глазами, но без ушей. Я сказала ему, что "неудивительно, что он не может говорить, ведь у него нет рта". И ребенок попробовал нарисовать на лице рот. Но он нарисовал его так, словно рот перерезает шею. Если бы [нарисованный] ребенок заговорил, он остался бы без головы, он остался бы без разума, без вертикального единства тела» (Lacan 2005: 62).

Я возьму на себя смелость утверждать, что, подобно тому, как этот ребенок «остался бы без головы, если бы заговорил», идентифицирующие себя с охчей потеряли бы свою идентичность или как минимум значимую часть заложенной в их идентичности потенциальной силы [если бы назвали себя]. Я также возьму на себя смелость утверждать, что способ, которым «дискурс поощряет [охчу] и формирует в языке ограничивающую траекторию его воли», создает противоречие между открытым высказыванием «я — охча» и силой сопротивления охчи. (Мы легко можем экстраполировать это на другие дискурсивные позиции, выживание которых зависит от перформативного молчания²⁶.) Чтобы четко определить, какую силу придает охче его позиция и как ее может обнулить самоидентификация, необходимо добавить еще один теоретический лоскут.

Третья модель — волевые объекты Бодрийера

Как мы уже видели, субъектность вырастает из ответа на обращения к обозначенному «я». Но идентификация другими может происходить

и без самоидентификации или ответа на обращение. Африканский мигрант из первого кейса, к примеру, был идентифицирован как глухонемой без какого-либо подтверждения этой идентификации с его стороны. Молчание позволило ему избежать идентификации по имени и гражданству, но приписанные ; идентичности — глухота, немота и статус нелегального мигранта — не требовали согласия или подтверждения с его стороны. Такие идентичности, которые не зависят от ответа на запрос в данной дискурсивной ситуации, мы будем называть «объектными идентичностями». Идентичности нелегального мигранта, опасного палестинца и охи, описанные выше, являются объектными идентичностями.

Необязательно выстраивать объектные и субъектные идентичности как оппозиции. Они могут сосуществовать одновременно друг с другом. Например, в рамках образовательных организаций национальная идентичность может зависеть от субъектно-формирующего запроса, но на пограничном контроле чаще всего требуют объективирующие документы. Следует также избегать наивного описания ситуации, где человек оказывается беспомощен в условиях объектной идентификации. Человек может адаптировать свое поведение так, что в одних дискурсивных ситуациях оно будет облегчать процесс объектной идентификации, а в других — избегать его. Но из этого не следует, что за объектным поведением скрывается суверенный субъект, который может свободно выбирать ту или иную идентичность для той или иной стратегии поведения. Объектные идентичности зависят от действующих лиц, осуществляющих процесс объектной идентификации, и зачастую в таких ситуациях человек оказывается под серьезным давлением, которое мешает ему избежать такого рода идентификации.

Для более точной оценки отношений между высказыванием/молчанием и субъектностью/объектностью рассмотрим лакановскую формулировку одного из основополагающих принципов структурализма:

«Смысл действия языка состоит в том, чтобы добавить субъекту причину <...> Этой причиной служит означающее, без которого никакого субъекта не существует. Но этот субъект есть то, что репрезентирует означающее, а означающее не может репрезентировать ничего иного, кроме как другое означающее, к которому, таким образом, и сводится слушающий субъект» (Lacan 2006: 708).

Я хотел бы сосредоточиться на том, что этот тезис означает не для субъекта, а для объекта.

Именно субъект, по Лакану, а не объект, зависит от означающего, выступающего в качестве причины. Именно присутствие субъекта (а не объекта) «в действительности» зависит от означающего. Связи между объектом и описанным символическим порядком слабее, чем связи между символическим порядком и субъектом. Именно такая диспозиция объясняет наличие у объекта потенциальной силы для борьбы против субъекта. Объект не зависит от символического порядка в своей «действительности» ("real"ity) в такой же степени, в какой от него зависит

субъект²⁷. Субъект может наткнуться на объект, никак его символически не обозначая. Чтобы полностью исключить объект, убрать его со своей дороги, субъект должен преодолеть свою «сведённость» к означаемому, он должен также проявить себя «в действительности», вероятно, через осуществление насилия.

«Объект, — объясняет Бодрийяр, — не знает инаковости и является неотчуждаемым. Он не разобщен сам по себе, что является судьбой субъекта, и ему не знакома стадия зеркала, где он мог бы быть захваченным своим собственным воображаемым» (Baudrillard 1999: 114)²⁸. Если же говорить о тех, кто занимает объектные позиции, то

«вся их (трансполитическая) сила заключается в том, чтобы быть чистым объектом, то есть любым политическим попыткам заставить их заговорить противопоставлять свое молчание, нежелание говорить. Все пытаются их соблазнить, побудить, подкупить. Инертные, аморфные, бездонные, они сохраняют свой пассивный, непроницаемый суверенитет, они ничего не говорят, но ловко <...> нейтрализуют всякую сцену и всякий политический дискурс» (Baudrillard 1999: 104)²⁹.

Те, кто молчалив или находится как объект на «границах дискурса», вполне возможно, молчат вынужденно, но это действие не отнимает у них принадлежащую им потенциальную силу. Сила тех охчей, что оказываются на первых полосах газет при освещении прайдов, заключается в их молчании. В дебатах внутри гей- и лесби-сообщества охчей ругают за то, что они не несут в своих действиях месседж, не делают заявлений, не высказывают требований; их ругают за то, что они ограничивают выражение своей позиции оборонительной демонстрацией своих тел, за стереотипическую репрезентацию; их осуждают за «трансполитическое» бытие. Но в этом и состоит источник силы ;. Они присутствуют — и их сложно не увидеть.

Охчи не заявляют свои права на роль субъекта в диалоге — это право вовлекло бы их в дискурсивную ситуацию, где они были бы вынуждены поделиться своей силой с теми, кто счел бы возможным репрезентировать их. Так они бы оказались подвержены тем формам речи, которые, наоборот, могут работать против них. Они остаются объектами, у них нет необходимости признавать зеркальный образ, спроецированный теми, кто наблюдает за ними и вписывает в свой дискурс. Их сила проявляется в отказе от *правового дискурса* в пользу объективного присутствия. Отказываясь от *права* соответствовать дискурсу, который «формирует ограничивающую траекторию воли», они препятствуют *спорам*, касающимся их *права* на существование. Они находятся здесь не по какому-то *праву*. Они просто существуют³⁰. Это именно та сила, которую охчи способны сохранять только до тех пор, пока не реагируют на запрос относительно той идентичности, которую дискурс им приписывает. Именно поэтому охчи не могут назвать себя.

Субъект может совершить насилие в отношении объекта, в отношении овеществленного, необозначенного «предела дискурса». Субъект может исключить молчаливого объекта, убив его

или изгнав. Но вспомним, что цивилизованный порядок зависит от отложенного и символического насилия (именно поэтому Батай обозначил его как «словно-порядок» в противовес молчаливому актуальному насилию); вспомним также, что применение «поддерживающего порядок» насилия стоит дорого и связано с риском разрушения иллюзорной взаимодополняемости между цивилизацией и тем самым «поддерживающим порядок» насилием. Нелегальный мигрант, колонизированный житель, охча — все они могут подвергнуться насилию: они не вступают в беседу, они не «сводятся» к «означающим», и одним символическим обменом их невозможно убрать. Единственный путь исключить ; — это насилие. И сталкивающиеся с ; субъекты должны выбирать, хотят ли они воспользоваться насилием как единственным способом исключения ; (подвергая опасности стабильность того дискурса, который пытаются защитить), или следует позволить ; и дальше удерживать наш взгляд, возможно, подрывая авторитет дискурса?

Присутствие ; не заменяет попытки геев говорить об интеграции в доминирующий дискурс, но и не противостоит им. Человек, действующий с объектной позиции во время прайда на выходных, по будням может оказаться субъектом внутри юридических споров либералов о правах³¹. Но его присутствие напоминает требующим-прав-геям и их партнерам, что переговоры о правах — это не единственный метод.

Маловероятно, что те действующие лица, которым доверили поддерживать порядок, вынужденно позволят объектам остаться в живых, если такое выживание поставит под угрозу дискурсивную доминацию. Активное проявление объектной позиции для реализации своей силы — это маргинальная поза, которая может послужить последним прибежищем тем, кому почти нечего терять. Она представляет собой узкое пространство для маневра, сужающееся по мере приближения. Это даже не микрополитический прием. С учетом крайне нестабильных проявлений объектной позиции под давлением ярко выраженной субъектно-сти действие из этой позиции можно охарактеризовать как нанополитический прием. И тем не менее такой прием иногда принципиально важен.

Кейс 5: те, кто не может даже хранить молчание

В рассказе А. из текста Фанона мы уже сталкивались с предельно грубой попыткой разрушить молчание. Но я хотел бы привести более тонкий психоаналитический пример. Франсуаза Дольто на одном из своих семинаров вступила в полемику с психотерапевтом, который рассказывал о случае девятилетнего мальчика, испытывавшего сложности с речью и едва коммуницировавшего с миром. Терапевт задает Дольто вопрос: «Следовало ли вытягивать из него слова, как бы изгоняя из него молчание, или следовало принять его немому?» (Dolto 1985: 82).

В ходе полемики терапевт описал базовые детали кейса: родители беспокоятся, но не очень сильно, ; хочет описывать свои рисунки,

не ходит под себя и одевается сам, но не коммуницирует взглядом, периодически страдает от сильнейших судорог при попытке заговорить. Дольто хватило этой информации, для того чтобы сформулировать гипотезу: «Априори можно предположить, что он не сын своего отца <...> Семья хранит это в тайне. И чтобы сохранить лицо, он должен молчать» (Dolto 1985: 86). Другими словами, Дольто видит в молчании пациента попытку скрыть загадку своего происхождения. Далее она задается вопросом: «Что повторяет ребенок? Ведь психоанализ знает, что повторяет субъект. Возможно, он повторяет <...> тот факт, что он всегда был не более чем объектом проекций» (Dolto 1985: 83–84). Здесь Дольто предполагает, что молчание должно что-то выражать или воссоздавать. Далее она поднимает вопрос о необходимости «знать, было ли [:] что-то запрещено, например плакать в младенчестве» (Dolto 1985: 88). Это предположение говорит о том, что у молчания есть генеалогия. Дольто объясняет: то, что ; «имеет сказать, заперто в его теле» (Dolto 1985: 91), то есть выдвигает гипотезу о том, что существует нечто, что может быть выражено через психоаналитический дискурс, и это именно то, что ; хотел бы сказать.

Среди многих поднятых Дольто вопросов (что скрывает молчание? Что оно повторяет? Что оно выражает? Что было его причиной? Что останавливает речь от произнесения?) не хватает одного аспекта: чего добивается молчание? Какое воздействие оказывает молчание на окружение ;? Как оно переупорядочивает дискурсивную среду вокруг ;? Чтобы разобраться с замешательством врача, Дольто пытается осмыслить и объяснить молчание, то есть ввести его в царство сознания и речи, но она не пытается (по крайней мере первое время) помочь ; реализовать свою силу и добиться желаемого эффекта. Таким образом психоаналитик лишает молчание потенциала и функции мощной «воли» на «границах дискурса»³².

Третья модель (продолжение) — волевые объекты Бодрийяра

Описанное в одном из кейсов молчаливое присутствие палестинского пастуха не принимается как данность. После того как солдаты прогнали пастухов с участка земли, который, по мнению одного из местных, находится слишком близко к еврейскому поселению, один из офицеров спросил меня: «Было ли появление пастуха вызвано материальной необходимостью (потребностью в воде или корме для овец), или это было его принципиальным заявлением права на землю?» Доминантный дискурс сопротивляется тому, чтобы молчаливое присутствие его изменило. И чтобы защититься от подрывного действия «границы дискурса», доминантный дискурс не просто прогнал пастуха, он пошел еще дальше, сочинив загадку: офицер полагает (и его нельзя опровергнуть), что за молчанием ; скрывается *причина* — априорная гипотеза причины, которая может быть артикулирована в рамках армейского дискурса,

то есть причина, которую посредством дискурса можно «выразить в языке <...> ограничивающем траекторию воли [;]».

Насилие — не единственный доступный субъектам способ отреагировать на мешающих ему молчаливых объектов. Вместо того чтобы исключить ; путем убийства или изгнания (ведь резкий взрыв насилия подвергает опасности дискурс в форме отложенного и символизированного насилия), доминантный дискурс может исключить молчание, скрыв его под словами кого-то другого, например доверенного лица. В приведенных выше примерах (пациент Фанона, палестинский пастух, немой ребенок) дискурс настаивал на том, чтобы вытянуть из молчащего ; какое-то сообщение в соответствии с требованиями, выдвинутыми этим дискурсом. Действующие лица доминантного дискурса пытаются навязать ; субъектную матрицу, придумывая заместительную речь за него. Субалтерн не просто лишен речи, но в некоторых ситуациях он даже не может сохранить молчание.

Бодрийяр объясняет, что объект, то есть тот, кто занимает/исполняет объектную позицию в данной дискурсивной ситуации, реализует

«стратегию, и тайна этой стратегии заключается в следующем: объект не верит в собственное желание, объект не живет иллюзией собственного желания, объект не имеет никакого желания. Он не полагает, что ему принадлежит что-либо на правах собственности, не питает фантазии относительно реапроприации или автономии <...> В определенном смысле, речь идет уже не о революции, а о массовой деволуции <...> массовом отречении от воли. Не через отчуждение или добровольное рабство <...> а благодаря другой, суверенной философии не-волия, своего рода антиметафизике, секрет которой в том, что массы (или человек) коренным образом понимают, что они не обязаны выражать свое мнение о самих себе и о мире, что они не обязаны волеизъявляться, не должны знать, не должны желать <...> Стратегия дезиллюзии “собственного” желания, дезиллюзии “собственной” воли, стратегия иронического инвестирования, изгнания к другим моральных, политических и философских предписаний» (Baudrillard 1999: 113, 97)³³.

Эти слова сложно переварить. Они совершают значительно более тяжелое преступление в отношении гуманизма, чем большинство других антигуманистических тезисов структурализма. Разве такая «деволюция» и отрицание воображаемой и символической идентификации не обрекают объекты на распад и смерть? Разве они не отказывают ; в доступе к субъективному сопротивлению окончательно и бесповоротно? Заслуживают ли подобные объекты того, чтобы быть рассмотренными в качестве элементов сопротивления и политики?

Для ответа на эти вопросы мы должны вспомнить, что объектные стратегии — это политические действия, а не акты самоубийства (или политические акты самоубийства). Выше мы уже видели, что одно и то же действие может быть прочитано и как молчание объекта, и как высказывание субъекта. Мы видели, что идентичности объекта и субъекта взаимно исключают друг друга. Мы видели, что один и тот же организм может занимать одновременно позиции объекта и субъекта. Напомню также, что ни одна из этих позиций не требует допущения,

что за объектным или субъектным действием стоит свободно выбирающее сторону действующее лицо. Нам требуется понимание того, что действие не абсолютно, оно подвержено интерпретациям и итерациям и никогда до конца не очерчивает свои акты (см. концевую сноску 3). Нам требуется понять, что позиционирование тела как объекта совершенно необязательно исчерпывает его возможности, а там, где возможности тела уже исчерпаны, вероятно, уже нет никакой политики.

Именно поэтому стратегии объекта «ироничны». Объекты — это единичные элементы, участвующие в значительно большем количестве возможных ситуаций, чем показывают³⁴. Именно поэтому перформативное молчание может быть ядром, вокруг которого образуются личности и сообщества³⁵. Именно поэтому дискурс придает такое значение отрицанию силы молчания тех, кто активно занимает объектную позицию. И чтобы убрать с дороги сопротивляющийся молчаливый объект, дискурс должен заставить его заговорить — если не насильем, то хотя бы привлечением посредника.

Эпилог — об этике посредничества

Оказавшись волею случая посредником между армией и молчаливыми палестинскими объектами, я занял позицию, которую сам не до конца осознавал — и не мог осознать по причине языкового барьера. Военный хотел, чтобы я предоставил ему причину, по которой палестинские пастухи настаивают на выпасе своих овец около еврейского поселения. Стал ли я посредником в передаче требований доступа к простым материальным благам — корму и воде для овец? Или я стал посредником в передаче принципиального требования владельца участка земли? Или на самом деле я стал посредником злого умысла пастухов по сбору «информации в военных целях», согласно аббревиатуре, использованной офицером? Или я стал посредником реализации воли местных палестинцев? А может быть, я стал посредником выражения интересов Международного движения трудящихся и «Та аюш» — организаций, обеспечивших присутствие активистов в этом районе? Моего знания арабского не хватило бы, даже чтобы задать такие вопросы, поэтому я сказал офицеру, что не знаю.

У меня есть одно этическое опасение. Если субалтерн не может говорить и даже не может хранить молчание (поскольку доминантный дискурс интерпретирует волевое молчание ; в терминах субъективирующей дискурсивной позиции), то вмешательство посредника, как утверждает Спивак, становится этической необходимостью. Но как посреднику избежать апроприации доминантными действующими лицами и не стать инструментом подчиняющей интерпретации, лишаящей ; молчания?

Ответ на эти вопросы требует привлечения разнообразных молчаний. Некоторые из этих молчаний Деррида (вслед за Кьеркегором)

обозначил как связанные с неизбежной случайностью этического решения действовать *этим* конкретным образом. Когда вы занимаете этическую позицию, что-то (но ни в коем случае не всё) обязано остаться для субъекта недостижимым, неизвестным и необъясненным.

«Я отвечаю за кого-либо (то есть за любого другого), только терпя неудачу в своей ответственности за всех других, за этическую или политическую общность. И я никогда не смогу оправдать эту жертву, я никогда не смогу оправдать тот факт, что предпочел или пожертвовал одним (кем-то) ради другого. Я всегда буду скрытен, привязан к скрытности в отношении этого, поскольку мне нечего об этом сказать» (Derrida 1995: 70–71).

Но наряду с этими молчаниями, произрастающими из незнания, случайности и абсурда, есть и другое молчание, гораздо более обыденное. Из лояльности к репрезентируемому молчанию, из лояльности к ; человек, вынужденный стать посредником по этическим соображениям, должен включить в свои разнообразные способы репрезентации (не отдавая ни одному из них предпочтения заранее) возможность не уничтожать молчание ; объяснением, поскольку объяснение рискует повторить и узаконить то, что «формирует в языке ограничивающую траекторию воли [;]». В зависимости от обстоятельств и партнера по диалогу, посредник должен определить, не лучше ли ему присоединиться к молчанию ;. Так этот посредник должен конкретно и прагматично решить следующую дилемму: не придаст ли он больше силы субалтерну, повторив его волевое молчание в ситуации посредничества? Посреднику стоит обдумать, не лучше ли ему присоединиться к ; в его/ее отказе говорить.

1. Выбор этого символа — моя дань уважения молчаниям и риторической демонстрации их мощного потенциала разрушения. Кто-то может счесть ошибкой стирание имен молчаливых индивидуумов в моем тексте, но подобное стирание — объективная данность. Все имена молчаливых индивидуумов, за одним лишь исключением, были стерты либо ими лично (отказом от самоидентификации), либо теми, кто фиксировал такого рода случаи в документах и использовал псевдонимы. В том единственном случае, где я знаю имя ;, его имя сохранили другие участники событий. Знак ; был выбран отчасти из-за сходства с первой буквой имени молчаливого индивидуума, из-за которого я имел честь знать и называть.
2. Предполагалось, что молчание подобного рода может быть реакцией на неблагоприятные реакции на политические высказывания ; у себя в стране. Мой опыт говорит, что дело не в этом. По крайней мере, в известных мне сообществах мигрантов и беженцев в Израиле. Те, кто приезжает из стран с традициями открытых политических высказываний, воссоздают обычаи политического выражения и в изгнании

- (см. заключительные страницы Wagner 2010).
3. Термин «перформатив» происходит из критики Деррида (Derrida 1998) «речевых актов» Остина и последующего теоретического осмысления перформативности Батлер и Баба. Согласно Батлер (Butler 1990), перформанс — это обязательно несовершенное повторение нормы, устанавливающее идентичность. Несовершенное повторение несет в себе возможность подрыва границ перформативной идентичности. Баба (Bhabha 1994) противопоставляет педагогику («процесс создания идентичности, сформированной историческими отложениями») и перформативность («утрату идентичности в значимом процессе культурной идентификации») (с. 304). Перформативность, с учетом ее роли в формировании и разрушении идентичностей, подразумевает подвижную, открытую интерпретацию, не поддающуюся ограничению волей идентифицируемого субъекта. Подвижность — это основное топливо явления, изучаемого в этом тексте.
 4. Стандартным примером может служить работа Яворского (Jaworski 1993). Он анализирует молчание как средство донесения какого-то смысла и одновременно показывает, что молчание может отказываться от подчиняющего дискурса, служить амортизирующим речевым оружием, которое может давить на партнеров по диалогу с целью изменить условия предложения или требования. Паттерсон (Patterson 2000) идет дальше и исследует причины и последствия молчания в контексте публичной политики. Суммируя опыт случаев умалчивания/молчания, она пишет: «Все, что у нас есть, и все, что нам доступно, — это молчание. Молчание есть страх, а речь — опасность. Молчание вызывает стыд, а речь не заслуживает внимания. Молчание — это сопротивление, а речь обесценена. Молчание — золото, а речь неуместна. Молчание конфиденциально, а речь выступает в качестве прикрытия для кого-то. Молчание — это умение слушать, дающее речи возможность быть услышанной» (с. 681, цит. по Wagner 2012: 117). Бассо (Basso 1970) интерпретирует молчание западных апачей как способ взаимодействия с «неопределенностью и непредсказуемостью в общественных отношениях» (с. 227). Клэр (Clair 1998) и Грихальва (Grijalva 1997) дают более тонкие оценки. Лоренс (Laurence 1994) интерпретирует молчание как ядро, вокруг которого формируются ниспровергающее знание и истина. О феноменологических аспектах молчания как действия см. работу Ачесона (Acheson 2008). Отмечу, что молчание может быть также использовано как мощное орудие теми, кто управляет ситуацией (см. Sattel 1983), но здесь нас интересует молчание субалтернов.
 5. Хороший анализ относительности или контекстуальности того, что считается молчанием, см. в работах Гэл (Gal 1989; 1995).
 6. Спивак разбирает использование Марксом двух немецких глаголов с близким значением «представлять» в отношении рабочего класса как примера угнетенного класса. — *Прим. пер.*

7. Перевод цит. (с изменениями) по: Спивак ГЧ (пер. Горных А) (2001) *Могут ли угнетенные говорить? Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия*. СПб., ХЦГИ: 649–670. — *Прим. пер.*
8. Тезис Спивак вызвал жаркие споры. Пэрри (Parry 1987) видит в формулировке Спивак позиции субалтерна форму умалчивания. См. также встречные аргументы Шарп (Sharpe 1989). Позиция Спивак ставит специфическую задачу перед феминист(к)ами — раскопать голос в глубинах женского молчания (см. Gilligan 1982, Taylor et al. 1995). Более поздние феминистические работы критикуют эти попытки. Клэр (Clair 1998) переходит от классического нарратива умолчания к прочтению молчания как «самодостаточного антипода сопротивлению и тирании» (с. 147). Схожим образом для Гленн (Glenn 2004) «молчание может быть способом взять на себя ответственность, отказываясь при этом идти на уступки», но одновременно оно может быть и «способом отказа от ответственности при одновременной внешней податливости» (с. 155). Мэхоуни (Mahoney 1996) даже перечитывает работу Джиллиген, чтобы найти там доказательства того, что молчание может не только заглушать подлинные голоса, но также служить стратегией создания пространства и возможности для роста. В этом контексте важным примером служит убедительный разбор Каплан (Kaplan 1996) противоречивой позиции. О ней Харриет Джейкобс написала «Случаи из жизни девушки-рабыни» (в русском переводе — «Я родилась рабыней». — *Прим. пер.*).
9. Тех, кто не знаком с метафорой квилтинга — лоскутного шитья, популяризированной в таких книгах, как *Everyday Use* Элис Уокер и *Beloved* Тони Моррисон, и впоследствии принятой как феминистская метафора появления знания. В своей статье я ссылаюсь на работу Флэннери (Flannery 2001).
10. «Как правило, мучитель не использует язык насилия, совершаемого им, во имя существующей власти; он использует язык власти, и это дает ему возможность высокопарного оправдания в своих глазах» (Bataille 1986: 187–188).
11. В этом контексте отношения между порядком и насилием напоминают инверсию Фуко максимы Клаузевица: «Политика — это продолжение войны другими средствами» (Foucault 2003: 16). На самом деле цивилизованный порядок писаных законов поддерживается спорадическими проявлениями насилия — так называемое «сохраняющее закон» насилие было проблематизировано Беньямином (Benjamin 1996). Анализ политического порядка в связи с отложенным и актуализированным насилием в контексте израильской оккупации см.: Ophir and Azoulaï 2009.
12. О молчании и насилии, которые свойственны цивилизованной коммуникации, см.: Bataille 1988: 92; 1985: 137–144.
13. Эхолалия — автоматическое повторение слов и фраз другого человека. Часто эхолалия может быть симптомом аутизма или других

- неврологических особенностей. Однако практически все дети до трех лет проходят стадию эхоталии, когда, повторяя за взрослыми, тренируются произносить различные звуки и практикуются в навыках социальной речи. — *Прим. ред.*
14. В литературе существует совсем немного исследований, разбирающих примеры «неосознанной и иррациональной воли к речи». Мы уже упоминали работу Патрисии Лоуренс, которая считает авторский фрейминг молчания женщин викторианской эпохи как волю к формированию нового знания и новых истин. Зелигс (Zelig, 1961: 20–21) прочитывает молчание пациентов психоаналитиков как желание вызвать у врача симпатию к своему конфликту. Хедж утверждает, что «в опыте избиваемых индийских женщин сопротивление можно прочесть в молчаниях — в безмолвной решимости оспаривать подавляющую власть мужчин» (с. 313). Далтон и Фатцингер (Dalton and Fatzinger 2003) видят в молчании, показанном в сценах фильма Джейн Кэмпбелл «Пианино», волю к контролю и установлению автономной коммуникации. Брэкстон и Цубер (Braxton and Zuber 1994) приходят к тем же выводам, анализируя «Случаи из жизни девушки-рабыни» Харриет Джейкобс.
 15. «Та аюш» — израильско-палестинская организация, ведущая свою деятельность в этом регионе. Эзра — один из ведущих израильских активистов. Ана ihrab betak — «Я разнесу твой дом» (араб.).
 16. Прекрасный анализ того, как молчаливый субалтерн может изменить дискурсивные позиции субъектов вокруг себя, можно найти в предложеном Шарп (Sharpe 1989) разборе сцены из романа Эдварда Форстера «Путешествие в Индию». Молчаливый оператор опохала в зале суда, объект внимания сразу трех сторон — эротического взгляда англичанки, выдвигавшей обвинение в сексуальном насилии, эротического взгляда гомосексуального автора и националистического взгляда индийца среднего класса — разрушает сцену суда и ожидаемый приговор.
 17. Рус. перевод цит. по: Фуко М (1996) Археология знания. Перевод с французского С. Митина и Д. Стасова под общей редакцией Бр. Левченко. Киев, Ника-Центр. — *Прим. пер.*
 18. В литературе редко встречается анализ персон, отказавшихся от дискурсивной позиции в пользу маргинальной молчаливой позиции с целью изменить положение вещей. Богатую подборку юридических и педагогических случаев можно найти у Монтойи (Montoya 2000), в отклике Робертса на эту статью (Roberts 2000), а также у Льюиса (Lewis 1993: 34–40). Анализ молчания героини фильма «Пианино» Джейн Кэмпбелл, проведенный Далтоном и Фатцингером (Dalton and Fatzinger, 2003), также имеет отношение к этому сюжету.
 19. В этом абзаце автор использует местоимение *her*, а не *his* — и хотя по сюжету ни один из упомянутых субалтернов не был женщиной, мы решили оставить эту отсылку к тому, что молчаливый субалтерн может быть как мужчиной, так и женщиной. С точки зрения

- формального русского языка разговор о безличном субъекте предполагает мужской род, но мы в данном случае сознательно — как кажется, соблюдая интенцию автора — идем на это нарушение. — *Прим. пер. и ред.*
20. О порожденной Фуко критике эмансипации через речь и субъективацию см. Brown 1998.
 21. Рус. перевод цит. по: Фуко М (1996) Археология знания. Перевод с французского С. Митина и Д. Стасова под общей редакцией Бр. Левченко. Киев, Ника-Центр. — *Прим. пер.*
 22. Здесь можно обратиться к более поздней работе Фуко, где он утверждает, что «само молчание, вещи, о которых отказываются говорить или которые запрещают называть <...> — все это является не столько абсолютным пределом дискурса, другой стороной, от которой он якобы отделен жесткой границей, сколько элементами, функционирующими рядом со сказанными вещами <...> Не следует производить здесь бинарного разделения на то, о чем говорят, и то, о чем не говорят <...> Имеет место не одно, но множество разных молчаний» (Foucault 1978: 27 [Рус. перевод цит. по: Фуко М. (пер. с франц. С. Табачниковой) (1996) *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет.* М.: Касталь. С. 126]). По-другому это разбирает Делез (Deleuze 1988) в своей глубокой реконструкции системы Фуко с ее внутренней/внешней проблематизацией через понятие «складки». Но эти исследовательские направления сосредоточены на субъективации, а меня больше интересуют формы сопротивления, возникавшие за пределами ясных выражений субъектов.
 23. Ката 2005 — это англоязычная публикация, связанная с тем же исследованием, но там нет прямой ссылки на упоминаемый мной кейс.
 24. Sissy (англ.) — неженка, слабак. — *Прим. пер.*
 25. Исследовательское интервью — не единственная форма диалога, где охча не может говорить. В статье на ведущем израильском портале утверждалось, что «каждый охча и каждый кокица, использующий феминитивы в разговоре о своих сестрах, уже делает шаг вперед в борьбе, помогающей расширять границы в обществе и менять отношение общества к нам» (на иврите — <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-2935389,00.html>). Но этот защитник охчей не использует феминитивы в своей статье. Даже когда в дискурсе позиция охчей утверждается позитивно, она все равно заявляется как позиция мужчин-геев. Речь с позиции охчи в этом контексте блокируется.
 26. Разумеется, в исторической перспективе эта ситуация меняется. Другой запрос в Google показывает, что из первых тридцати ссылок на термин «кокица» (вариант охчи) только одна выдает высказывание от первого лица — и даже там это «кокица-лайт». Важнее, что один из найденных авторов употребил термин «кокица» не как прилагательное, а как имя собственное. Чтобы признать понятие «кокица», его необходимо было произнести как имя

- собственное. Такой переход далеко не новый в истории гомосексуальности. Лорд Альфред Дуглас, любовник Оскара Уайльда, сказал: «Любовь, не смеющая назвать свое имя», а Уайльд на суде с иронией отрицал в этой фразе намек на гомосексуальность. Эта любовь действительно не могла назвать свое имя под угрозой строгих общественных и юридических санкций. Для этой любви произнести свое имя означало «потерять голову» (или как минимум свободу). А примерно полвека спустя Форстер вложил в уста героя-гомосексуала своей повести «Морис» слова «Я выродок оскар-уайльдовского типа» [В оригинале — *I'm an unspeakable of the Oscar Wilde sort* — и Вагнер строит свои рассуждения, отталкиваясь от корня *speak* (говорить). — *Прим. пер.*]. Эта идентичность еще не может произнести название своей группы, но уже может обрести имя собственное. Такие самоидентификации, как «кокица» или «охча», остаются дополнительными и изменяемыми, соответственно, такими остаются и их средства сопротивления. Выражения «я — охча» и «я — кокица» не пересекли даже порог интернет-высказывания на момент написания этой статьи [2012 год. — *Прим. пер.*], но тот факт, что «письменный знак несет в себе силу, порывающую со своим контекстом, то есть с коллективностью существований, организующих момент его написания» (Derrida 1988: 9), позволяет совершать семиотические маневры, при помощи которых такие самоидентификации, как «охча» и «кокица», могут быстро распространиться там, где сейчас они остаются редкостью. Но вместе с увеличением численности может меняться и набор возможностей, доступных кокице, а вслед за этим и вся структура, определяющая «кокицу» как идентичность.
27. Разумеется, разделение на субъект/объект определяется символическим порядком, и, следовательно, объекты, означенные в языке, разделены и зависят от означающего в той же мере, что и субъекты. Но Лакан также говорит и о «в высшей степени реальном, сущностном объекте, который уже является не объектом, но тем, при столкновении с чем все слова умолкают, а все категории рассыпаются» (Lacan 1988: 164). Эта позиция уже ближе — если вынести эссенциализм за скобки — к ограничивающему аспекту объектности, который интересует меня в этой статье. Более того, мое вычленение объектов имеет своей целью не столько воздать должное Лакану, сколько оправдать переход от рассуждений, изложенных выше, к изложенным ниже мыслям Бодрийяра, которые, несмотря на менявшееся отношение Бодрийяра к психоанализу и структурализму, очевидно реагируют на учение Лакана.
28. Рус. перевод цит. по: Бодрийяр Ж (2017) Фатальные стратегии. Москва, РИПОЛ Классик: 164. — *Прим. пер.*
29. Там же: 131–132. — *Прим. пер.*
30. Интересный вариант молчаливой субъектности как сопротивления приведен в анализе художественного и личного молчания Джона Кейджа в отношении экспрессионизма и гомофобии, где «молчание

- составляет такой способ оппозиции, который отказывается от ясно выраженной оппозиционности, но предлагает оболочку, требуемую для того, чтобы посеять нестабильность в обеспечиваемый полицией консенсус 1950-х годов, особенно в том, что касается скрытой гомосексуальности» (Katz 1999).
31. Напомним, что с учетом нашего понимания перформативности (см. прим. 3) занятие позиции объекта или субъекта не всегда оказывается результатом выбора, и уж точно это не выбор свободного действующего лица.
 32. Психоанализ был одним из первых научных направлений, осознавшим связь между молчанием и сопротивлением. К примеру, Арлоу (Arloу 1961) обозначил роль молчания, введя понятие «контрперенос». Но отношение к такому использованию силы оставалось в целом негативным и обычно рассматривалось как препятствие в лечении или прикрытие чего-то, остающегося невысказанным (см. обзор интерпретаций молчания в психоанализе в: Sabbadini 1991). Юлия Кристева говорила в январе 2006 года в Тель-Авиве о необходимости понять тех, кто участвовал в беспорядках в пригородах Парижа годом ранее. Французская пресса действительно полна попыток понять (используя целый ряд интерпретаций, от этнокультурных до марксистских), но я боюсь, что требование понять в данном случае как раз служит примером того, как анализ препятствует и отрицает эффект силы. Как заметил один обозреватель, даже Бодрийяр (приведенная выше цитата из которого оказывается формой интерпретации, уклоняющейся от высказывания от имени субъекта) в поздних работах обращается к более аналитическому стилю интерпретации, показывая, как тонка грань между разными формами репрезентации. Работа Маклер и других (MacLure et al. 2010) — редкий пример текста, где молчание ребенка анализируется без попытки подменить его рациональной интерпретацией. Она базируется, помимо прочего, на размышлениях Деррида (Derrida 1998) о молчании в психоанализе.
 33. Рус. перевод цит. по: Бодрийяр Ж (2017) Фатальные стратегии. Москва, РИПОЛ Классик: 164, 134–135. — *Прим. пер.*
 34. О метафизической инфраструктуре этого требования см. эссе Делеза (Deleuze 1997) о рассказе Мелвилла «Писец Бартлби».
 35. Мы уже упоминали работы Брэкстон и Цубера (Braxton and Zuber 1994) и Хегде (Hegde 1996), где приводятся примеры того, как личности могут формироваться вокруг молчания. Теоретический анализ сообщества, сформированного вокруг молчания, см. в работе Фергюсона (Ferguson 2003). Интересные кейсы приведены в рассказе Салданы-Портильо о сапатистской церемонии (Saldaña-Portillo 2002) и в анализе молчаливого сопротивления ученика учителю как способа обозначить свою позицию среди одноклассников в работе Гилмор (Gilmore 1985).

Библиография

1. Acheson K (2008) Silence as Gesture: Rethinking the Nature of Communicative Silences. *Communication Theory*, 18(29): 535–555.
2. Arlow JA (1961) Silence and the Theory of Technique. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 9: 44–55.
3. Austin JL (1976) *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press.
4. Basso KH (1970) 'To Give up on Words': Silence in Western Apache Culture. *Southwestern Journal of Anthropology*, 26(3): 213–230.
5. Bataille G (1985) *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Manchester, Manchester University Press.
6. Bataille G (1986) *Erotism*. San Francisco, City Lights books.
7. Bataille G (1988) *Inner Experience*. New York, SUNY Press.
8. Baudrillard J (1999) *Fatal Strategies*. London, Pluto Press.
9. Benjamin W (1996) Critique of violence. In: Bullock M and Jennings MW (eds) (1996) *Walter Benjamin. Selected Writings, Vol. I, 1913-1926*. Cambridge, Harvard University Press.
10. Bhabha HK (1994) DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation. In: Bhabha HK (ed) (1994) *The Location of Culture*. New York, Routledge.
11. Braxton JM and Zuber S (1994) Silences in Harriet 'Linda Brent' Jacobs's Incidents in the Life of a Slave Girl. In: Hedges E and Fishkin SF (eds) (1994) *Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism*. Oxford, Oxford University Press.
12. Brown W (1998) Freedom's Silences. In: Post RC (ed) (1998) *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
13. Butler J (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge.
14. Butler J (1993) *Bodies that Matter*. New York, Routledge.
15. Clair RP (1998) *Organizing Silence: A World of Possibilities*. Albany, SUNY Press.
16. Custody Courts (2004) Protocols concerning prisoner no. 1155627 (John Doe/ John Doe deaf mute) from 10.2.04 (Sharon Bavli-Lari, Be'er Sheba psychiatric hospital), 3.5.04 and 25.8.04 (Ruth Greenberg, Tsokhar prison) (Hebrew)
17. Dalton MM and Fatzinger KJ (2003) Choosing Silence: Defiance and Resistance without Voice in Jane Campion's *The Piano*. *Women and Language*, 26(2): 34–39.
18. Deleuze G (1988) *Foucault*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
19. Deleuze G (1997) *Bartleby; or, the Formula*. In: Deleuze G (1997) *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis, Minnesota University Press.
20. Derrida J (1988) *Limited Inc*. Evanston, Northwestern University Press.
21. Derrida J (1995) *The Gift of Death*. Chicago, University of Chicago Press.
22. Derrida J (1998) *Resistances of Psychoanalysis*. Stanford, Stanford

- University Press.
23. Dolto F (1985) *Séminaire de psychanalyse d'enfants №2*. Paris, Seuil.
 24. Fanon F (2005) *The Wretched of the Earth*. New York, Grove Press.
 25. Ferguson K (2003) Silence: A Politics. *Contemporary Political Theory*, 2: 49–65.
 26. Flannery MC (2001) Quilting: A Feminist Metaphor for Scientific Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 7(5): 628–645.
 27. Foucault M (1978) *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. New York, Pantheon.
 28. Foucault M (2002) *The Archaeology of Knowledge*. London, Routledge.
 29. Foucault M (2003) *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975-1976*. New York, Picador.
 30. Gal S (1989) Between Speech and Silence: The Problematics of Research on Language and Gender. *IPrA Papers in Pragmatics*, 3(1): 1–38.
 31. Gal S (1995) Review: Language and the 'Arts of Resistance'. *Cultural Anthropology*, 10(3): 407–424.
 32. Gilligan C (1982) *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Harvard University Press.
 33. Gilmore P (1985) Silence and Sulking: Emotional Displays in the Classroom. In: Tannen D and Saville-Troike M (eds) (1985) *Perspectives on Silence*. Norwood, Ablex Publishing.
 34. Glenn Ch (2004) *Unspoken: A Rhetoric of Silence*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
 35. Grijalva M (1997) Teaching American Indian Students: Interpreting the Rhetorics of Silence. In: Severino C, Guerra JC and Butler JE (eds) (1997) *Writing in Multicultural Settings*. New York, MLA.
 36. Hegde RS (1996) Narratives of silence: Rethinking Gender, Agency, and Power from the Communication Experiences of Battered Women in India. *Communication Studies*, 47(4): 303–317.
 37. Hotline for Migrant Workers NGO (2005), личная беседа.
 38. Jaworski A (1993) *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspective*. Newbury Park, Sage Publications.
 39. Kama A (2003) *Ha'iton Veha'aron* (иврит, The Newspaper and the Closet). Tel Aviv, Hakibutz Hameuhad.
 40. Kama A (2005) Israeli Gay Men's Ontological Duality and Its Discontent. *Journal of Men's Studies*, 13(2): 169–184.
 41. Kaplan C (1996) *The Erotics of Talk: Women's Writing and Feminist Paradigms*. Oxford, Oxford University Press.
 42. Katz JD (1999) John Cage's Queer Silence; Or, How to Avoid Making Matters Worse, *GLQ*, 5(2): 231–252.
 43. Lacan J (1988) *The Seminar of Jacques Lacan: Book II*. New York, W.W. Norton & Co.
 44. Lacan J (2005) *Des Noms-du-Père*. Paris, Seuil.
 45. Lacan J (2006) *Ecrits, the first complete edition in English*. New York, W.W. Norton.
 46. Laurence P (1994) Women's Silence as a Ritual of Truth: A Study of Literary

- Expressions in Austen, Brönte and Woolf. In: Hedges E and Fishkin SF (eds) (1994) *Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism*. Oxford, Oxford University Press.
47. Lewis MG (1993) *Without a Word: Teaching beyond Women's Silence*. New York, Routledge.
 48. MacLure M, Holmes R, Jones L and MacRae C (2010) Silence as Resistance to Analysis. Or, on not Opening One's Mouth Properly. *Qualitative Inquiry*, 16: 492–500.
 49. Mahoney MA (1996) The Problem of Silence in Feminist Psychology. *Feminist Studies*, 22(3): 603–625.
 50. Montoya ME (2000) Silence and Silencing: Their Centripetal and Centrifugal Forces in Legal Communication, Pedagogy and Discourse. *University of Michigan Journal of Law Reform*, 33(3): 263–327.
 51. Ophir A and Azoulay A (2009) The Order of Violence. In: Ophir A, Givoni M and Hanafi S (eds) (2009) *The Power of Inclusive Exclusion*. New York, Zone Books.
 52. Parry B (1987) Problems in Current Theories of Colonial Discourse. *Oxford Literary Review*, 9(1-2): 27–58.
 53. Patterson PM (2000) The Talking Cure and The Silent Treatment: Some Limits Of 'Discourse' As Speech". *Administrative Theory & Praxis*, 22(4): 663–695.
 54. Roberts DE (2000) The Paradox of Silence: Some Questions about Silence as Resistance. *University of Michigan Journal of Law Reform*, 33(3): 343–357.
 55. Sa'ar A (2004) Письмо с Горячей линии для рабочих-мигрантов Берти Охайон, главе Иммиграционной администрации. 22 апреля, 2004 (иврит).
 56. Sabbadini A (1991) Listening to Silence. *British Journal of Psychotherapy* 7(4): 406–415.
 57. Saldaña-Portillo MJ (2002) Reading a Silence: The 'Indian' in the Era of Zapatismo. *Nepantla: Views from South*, 3(2): 287–314.
 58. Sattel JW (1983) Men, Inexpressiveness, and Power. In: Thorne B, Kramarae C and Henley N (eds) (1983) *Language, Gender, and Society*. Rowley, Newbury House.
 59. Sharpe J (1989) Figures of Colonial Resistance. *Modern Fiction Studies*, 35(1): 137–155.
 60. Spivak GC (1988) Can the Subaltern Speak?. In: Nelson C and Grossberg L (eds) (1988) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, University of Illinois Press.
 61. Taylor JM, Gilligan C and Sullivan AM (1995) *Between Voice and Silence: Women and Girls, Race and Relationship*. Cambridge, Harvard University Press.
 62. Wagner R (2010) Women Migrant Workers. *Maffe'akh 1e*, URL <http://maffeakh.fau.ac.il/en/2010-01/06/> (просмотрено: февраль 2011 г.) (в ноябре 2022 г. ссылка не открывается. — Прим. пер.).
 63. Wagner R (forthcoming) *Mobility and Visibility Regimes in Israel/*

- Palestine, and how to Cross through them.*
64. Yelem (2005) *Gay glossary* (иврит), URL (проверено, март 2010 г.): <http://www.yelem.org.il/yelem/article.asp?articleid=611&catid=35> (в ноябре 2022 г. ссылка ведет на несуществующую страницу. — Прим. пер.).
 65. Zelig MA (1961) The Psychology of Silence — Its Role in Transference, Countertransference and the Psychoanalytic Process. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 9: 7–43.

Об авторе

Рой Вагнер — профессор истории и философии математических наук в Швейцарской высшей технической школе Цюриха. Его преподавательские и исследовательские интересы также включают семиотику и критическую теорию. Живя в Израиле/Палестине, Рой занимался активизмом в сфере труда, миграции и оккупации. Среди его прошлых публикаций — «Трансцендентализация государства» (2016), «О (не)выборе между мобильностью и видимостью: пересечение сексуальных и национальных границ в Израиле/Палестине» (2013) и «Похоронные обряды, квир-политика» (2006).

О переводчике

Петр Бавин — историк, социолог, переводчик. После окончания Исторического факультета МГУ и попыток написать диссертацию об исторической памяти французского дворянства XIX века переключился на изучение российского массового сознания. Переводами научных и научно-популярных книг занимается с 1998 года, преимущественно с английского и французского языков. Погружение в тему постколониализма начал с перевода книги «Русский ориентализм» Давида Схиммельпеннинка ван дер Ойе. В 2021 году перевел для серии «Современная критическая мысль» издательства «Гараж» две значимые работы пост/деколониалистского направления: «Провинциализируя Европу» Дипеша Чакрабарти и «Культура и империализм» Эдварда Саида. С марта 2022 года в духе торжествующего постколониализма живет в Бишкеке.

Committing Thoughtcrime: A Step-by-Step Tutorial (2021)

An artist from Belarus

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: An artist from Belarus (2023) Committing Thoughtcrime: A Step-by-Step Tutorial (2021). *The February Journal*, 01-02: 59-62.
DOI: 10.35074/FJ.2023.24.50.003

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.24.50.003>

Published: 28 February 2023

Committing Thoughtcrime: A Step-by-Step Tutorial (2021)

An artist from Belarus

The 2020 Belarusian presidential elections provoked a severe political crisis that continues to this day. The Belarusian political regime has always treated its opponents harshly, but over the past two years, Belarusians have faced unprecedented brutality from the authorities including purges, persecution, and repression. Moreover, with each new round of arrests, the cruelty of repression and the absurdity of the charges against protesters increase. Tens or even hundreds of thousands of people have fled the country, making it more and more difficult for the regime to find enemies among those who remain.

A year after the elections, people could be arrested not only for attending protests, but also for merely showing solidarity with prisoners, for expressing any thought that differed from the official narrative. During 2021 graduation ceremonies at Belarusian State University, one graduate gave a speech thanking her law teachers—including Maxim Znak, who by that time had been convicted of 'attempting to seize power through elections.' A few days later, this young woman, Ekaterina Vinnikova, was arrested for 15 days.

The repressive machine's writings speak for themselves. In the twenty-first century, smartphones make it impossible for the state to keep its terror completely hushed up; the state may try nonetheless to make its actions appear legal and official, but this only increases their absurdity. Take this extract from the police report on the above-mentioned case: 'While monitoring the Internet, I found a video showing that Vinnikova, speaking onstage, expressed her gratitude to Maxim Znak, thereby violating the rules for organizing public events. She was also wearing a white dress with a red belt.'

This wording reveals a practice of silencing, albeit through indirect allusion: the real reasons for detention, arrests, and sentences are left unsaid, but in such a highly bureaucratic state as contemporary Belarus, at least something has to be presented as evidence.

This performance, in which I gaze silently into the camera, was an emotional reaction to the news of Vinnikova's detention as well as a number of other similar cases. The stronger the oppression, the more I wanted to respond. At the same time, it is becoming more and more obvious that it is not safe to do this and that there are no means left for expressing one's disagreement, since disagreement in itself—in any form—is punishable. This performance is an attempt to test how far the repressive machine can go:

Will I be arrested for this? It is flirting with the system, first and foremost an attempt to convince myself that I have done at least something.

The use of YouTube as a platform reflects the state of Belarus today: protest on the streets is impossible, while protest on the Internet is possible (?), but only in the form of silence. The title simultaneously refers to Orwell's *1984* and to various similar YouTube tutorial videos.

- 00:00 Warm-up
- 00:09 thinking about hundreds of political prisoners in Belarus
- 00:30 repeating 'Zhyve Belarus' ['Long Live Belarus'] twenty times in a row
- 00:59 thinking about the kidnapping of Maria Kalesnikava by Belarusian special forces
- 01:20 thinking about police torturing people in the Akrestsina Detention Center
- 01:48 thinking about thousands of Belarusians who had to leave the country
- 02:17 thinking about KGB threatening activists
- 02:39 thinking about the destruction of the independent press in Belarus
- 03:01 thinking about riot police killing people in Belarus
- 03:15 repeating 'Zhyve Belarus!' ten times in a row
- 03:34 thinking about ugly state propaganda
- 04:00 thinking about the falsified 2020 Belarusian presidential elections
- 04:17 thinking about Raman Bandarenka, killed almost on camera
- 04:33 thinking about the refugee crisis provoked by Belarus
- 04:57 thinking about rewriting history in Belarus
- 05:11 thinking about Maxim Znak
- 05:29 thinking about arrests for white-red-white stickers
- 05:59 repeating 'Zhyve Belarus!' twenty times in a row
- 06:22 thinking about rewriting history in Belarus
- 06:48 thinking about the provocation against Siarhej Tsikhanouski
- 07:03 thinking about Vitold Ashurak
- 07:21 thinking about long, politically motivated sentences for students
- 07:36 thinking about the mass strike of workers in Belarus
- 07:50 repeating 'Zhyve Belarus!' thirteen times in a row

Artist's bio

An artist from Belarus (the author of this article chose to remain anonymous) is a documentary photographer and visual artist. A foreign language teacher by education and a polyglot, he works with photography, video, and modern digital archives. His projects focus on national and personal identities, collective memory, global issues, and the media's impact on the world. After the events of 2020 in Belarus, he has been working on a series of projects on propaganda and violence in the region from a historical perspective.

'Great, Great Sorrow and Eternal Silence': An Experiment in Sociological Dream Interpretation after the 24th of February 2022

Karolina Nugumanova
Independent researcher, Florence

Anonymous Author

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Nugumanova K, Anonymous Author (2023) 'Great, Great Sorrow and Eternal Silence': An Experiment in Sociological Dream Interpretation after the 24th of February 2022. *The February Journal*, 01-02: 63-82. DOI: 10.35074/FJ.2023.35.28.004

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.35.28.004>

Published: 28 February 2023

ISSN-2940-5181
thefebbruaryjournal.org
Berlin, Tabor Collective

'Great, Great Sorrow and Eternal Silence': An Experiment in Sociological Dream Interpretation after the 24th of February 2022

Karolina Nugumanova, Anonymous Author

The article is devoted to reflecting on silence and speaking in the dreams of Russians after the 24th of February 2022. Our two-stage analysis of dream narratives and dreamers' comments on them

uncovers several key topics related to speaking and silence. Interpreting them with the apparatus of sociology, we conclude that these dreams provide a space for restoring agency that had been lost in real life.

Keywords: imaginary, silence, sociology of dreams, speaking

The 24th of February 2022 was a watershed moment in Russian history that led, among other things, to large-scale political and economic transformation. Russian military action in Ukraine has changed the daily lives of Russians, even if they are thousands of kilometers away from the war zone. The withdrawal of international companies from the Russian market, rising prices of consumer goods, disruptions in the supply of electronics and medicines, forced migration and separation from loved ones, and increased pressure on activists and NGOs are only a small part of how people's lives have changed in recent months. Each Russian citizen has felt the influence of February's events in his or her own way: some have been more affected, while for others the events remain virtually unnoticed. Poll numbers, despite all their limitations, show that this political crisis did not go unnoticed: at the end of March 2022, one third of Russians felt anxious and depressed, and one in five had quarreled or argued with loved ones about political issues (Chronicles Report 2022a: 5). At the end of September, support for the government's 'special operation' in Ukraine as reported by official pollsters reached a historic minimum (Chronicles Report 2022b: 5). Regardless of their attitude to the military action in Ukraine, millions of Russians now have a daily media intake marked by destruction, death, and a growing sentiment that you are either with us or against us.

Arguably one of the biggest problems for protest in today's Russia is the almost total legal impossibility of resisting the state's actions and decisions. On the 4th of March 2022, a nearly military-grade censorship program was introduced in Russia carrying sentences of up to 15 years for anti-war statements. In the years leading up to Russian intervention in Ukraine, many independent media outlets had already been declared 'foreign agents' and 'undesirable organizations,' which led to their legal disbandment and

blocking of their websites. This resulted in tens of millions of Russians today having no access to sources of information other than those controlled by the state.

This is how the Russian government is trying to establish total control over the way people speak about and view the ongoing war in Ukraine. New administrative and criminal laws have been passed, increasing the number of cases of repression and persecution of political activists. The authorities are trying to create a single, exclusive language for speaking about the new reality that the silent majority has been dragged into. The growing polarization of a society in which everyone is required to answer the question 'Do you support it or oppose it?' creates a situation of forced silence. People confine their worlds to the individual level, becoming alienated from one another. This makes polls and surveys ineffective for the task of studying public opinion; this traditional sociological issue urgently requires a new approach.

Such an approach can be found in the sociology of dreams (Bastide 1966; Lahire 2020). At the end of February, we, a group of sociologists, launched a research project in which we collect and analyze the dreams of Russians after the 24th of February 2022. Our goal was to systematically collect accounts of current events and, through dream narratives, allow people to talk about their emotional experiences. The 'collective unconscious' can find its direct or metaphorical expression in dreams. In turn, giving images from dreams a verbal form can be seen as a way of overcoming the forced silence into which a large part of the Russian population has been thrust.

From the launch of our study to October 2022, we received 844 dream stories. Silence and speaking are a significant part of many of the dreams we have received. In the pages of this article, we want to discuss how dreamers speak and keep silence in their dreams, and what meanings they attribute to their experiences. We see dreams as a symbolic representation of an existing or invented social reality, a way of making sense of new experiences in the absence of language. Studying dreams provides an effective tool both for understanding emotional experiences—even those that the dreamers themselves have not reflected on—and for understanding how people represent their situations symbolically. Our data complement existing and potential future research on the attitudes of the Russian population toward the protracted military conflict.

Dreams as a Subject of Sociological Interpretation

The sociology of dreams is not yet an institutionalized field of research, with no specialized journals, departments, or educational programs to its name. However, attempts to bring dreams to the attention of sociology have been underway since at least 1966 (see Bastide 1966). One of the most important works in this field is a recent book by French sociologist Bernard Lahire, *The Sociological Interpretation of Dreams* (Lahire 2020). Lahire looks at dreams

as socially constructed experiences conditioned by the human's capacity to narrate, and form visual metaphors for feelings, situations, relationships and sequences of socially significant actions' (Lahire 2020: 78). Dreams usually relate to experiences encountered in reality while living in society and interacting with other socialized individuals. Analyzing the problems that disturb dreamers can uncover socially conditioned types of relationships, ways of acting, seeing, and feeling. Finally, dreams are only available to sociologists in the form of dream narratives, which are constructed utilizing language skills acquired by the individual in the process of socialization into a given society. These social characteristics of dreams allow us to map out a way to understand them as a form of a social experience rather than simply as reflections of the activities of individual unconscious structures.

This perspective on dreams is particularly relevant today when many Russians find themselves in a situation where 'older ways of feeling and thinking have collapsed and that newer beginnings are ambiguous to the point of moral stasis' (Mills 1959/2000: 4). Dream narratives can provide access to experiences that are not actualized during interviews or surveys due to a lack of suitable verbal means for expressing them.

Russians in 2022 were not the first to face the inability to speak publicly about experiences that do not conform to the official discourse of joy, support, and unity around the actions of the government. History is replete with examples in which the authorities successfully excised expressions of dissent from public discourse by creating a semblance of national unity. However, even in the case of totalitarian states, there was still room for other voices, evidence of which we can find in diaries, letters, and other ego documents. Dream narratives have been one such form of historical evidence.

The most prominent studies on totalitarianism that utilize dreams as a data source are the works of Charlotte Beradt, Reinhart Koselleck, and Irina Paperno. Despite all their differences, they are united by their partial borrowing from psychoanalytical approach, their understanding of dreams as a representation of emotional experiences that dreamers encounter while awake, and their subject: dreams from times of terror.

Charlotte Beradt was a German journalist and publicist, a pioneer in collecting and interpreting dreams in a totalitarian society, and the creator of the archive published as *The Third Reich of Dreams* (Beradt 1966/1985). As a resident of Germany from 1933 to 1939, Beradt questioned acquaintances about their dreams and stored these narratives in the form of coded notes, which she published after she emigrated to the United States. Her collection includes only those dream narratives that have clear political overtones. Beradt did not adhere to a specific methodology for analyzing dreams, but she provided her interpretation of them (Paperno 2012). For Beradt, dreams were a symbolic reflection of real-life experiences, and the archive she collected tells of everyday fears, feelings of guilt, a desire for conformity, and even a subconscious premonition of future atrocities against Jews (Beradt 1966/1985). Notably, this collection of Third Reich dreams, much like our archive, includes dreams in which the need for silence is experienced and

problematized. Beradt's archive (1966/1985) has not only been the source for the subsequent analysis of her collected dreams from a historical (Stein 2010) and psychological (Bulkeley 1994) perspective but has also inspired other studies of traumatic experience based on the study of dreams (on the experience of the Holocaust, see for example Engelking 2013).

The distinguished historian Reinhart Koselleck (1985) was one of the first to draw attention to the potential of the study of dreams (pp. 213–230). He undertook the task of formulating methodological principles for the analysis of dreams as a historical data source. Importantly, these principles also apply for sociologists. He views dreams as texts, testimonies about a person's historical experience and past, that capture reality better than other sources, including diaries and memoirs. The experience of dreamers in today's Russia is also a historical phenomenon: based on their past experiences and acquired knowledge, people experience current events and feel themselves in the space of history. Defending the right to a political interpretation of dreams, Koselleck points out that dreams characterize society rather than the individual. Thus, dreams are prelinguistic stories, revealing an anthropological dimension that transcends written sources (Koselleck 1985). For both Beradt and Koselleck, dreams are not only retellings of stories of terror, but also the tools of terror itself: they isolate individuals and have a strong emotional impact on them (Koselleck 1985). The sleeper no longer rests in his or her sleep but undergoes an intense emotional experience. This has led other researchers to suggest that totalitarian regimes also affect human physiology by disrupting the restorative function of sleep (Curtisa 2017). Koselleck (1985) additionally attributes a prognostic function to the dreams of the beginning of the Third Reich, as they contain a reflection of the future in the present moment. This prognostic function does not imply prophecy; the historian sees dreams as psychological facts, indicating that the subject, often unknowingly, understands the historical potential of experienced events and traces inner changes in himself. Thus, dream narratives not only relate to the past and present but also reflect the empirical possibility of future events: 'it is precisely as fiction that they [dreams] are elements of historical reality' (Koselleck 1985: 220).

In sum, although dreams are fictional stories, they—as can be clearly traced with the Third Reich dreams—can also be tools of terror. First, the dreamer is terrorized by the fear he or she experiences in the dream. Second, their very knowledge of terror comes from dreams, meaning that those who have not experienced physical violence in reality may feel it in their dreams, making their dreams not only correlate with reality but also anticipate it. By studying such dreams, we can learn about historical reality. However, not all dreams can serve as evidence of past or current events. For example, Jean Cayrol's analysis of the dreams collected from concentration camp inmates, i.e. those who directly experienced physical violence, showed that the content of their dreams were disconnected from what they directly experienced. Real terror could no longer be dreamt, as imagined horror was trumped by reality; these were survival dreams based on symbolism that is extra-historical, non-political, and cannot be analyzed as a poetic text

indicating what was happening (Koselleck 1985: 225).

One of the first studies to address Russian material of the Stalinist era was the work of American cultural and literary historian Irina Paperno. In her work (2012), dream narratives are part of a large corpus of data that includes personal diaries and memoirs of the Soviet period. In this way, the hermeneutic analysis of dreams is supplemented by the subjective interpretation of dreamers and the general biographical context of their lives. The study of dreams from the 1930s allows the researcher to access 'the intimate spaces of the life experience of the era of terror' and to explore those experiences that remain inexplicable to the narrator (Paperno 2012). Many of the dreams that Paperno (2012) analyzed were filled with fear. Others seemed to represent an attempt to find explanations for things that could not be understood in real life. Yet other dreams manifested a person's ability to resist the terror, highlighting a boundary they were not ready to cross. Dreamers themselves, when reflecting on their dreams, often attributed to them the function of prophecy and historical significance. Some reflect on the potential of dreams as historical evidence. For example, Lidia Chukovskaya (2007) writes, 'My accounts of the Age of Terror are remarkable, by the way, for the fact that they reproduce entirely dreams alone. Reality did not lend itself to my description; moreover, I did not attempt to describe it in my diary. It was impossible to describe it in a diary, and was it even conceivable to keep a real diary at that time?' (Chukovskaya 2007).

At present many people are again faced with the impossibility of describing the reality around them, so we again turn to dreams as a source of information about the unfiltered experience of life in contemporary Russia. We approach analyzing of dreams within a general interdisciplinary framework that sees dreams as material for studying sociohistorical human experience. We call this socio-historical hermeneutics. On the one hand, Russians today are experiencing historical events in their dreams. On the other hand, the symbolic representation of these events in dreams can be examined in the sociological categories of power and agency. We have also supplemented our interpretations with an analysis of the sociodemographic characteristics of the participants in our study. Taking the fact that dreams reflect something for which there is no language in real life as our point of departure, we search the texts sent to us for glimpses of dreamers' relationships with our new reality, relationships that they themselves may not fully understand.

Method

In our project, unlike Beradt (1966/1985), we collect and publish all dreams, regardless of whether they have clear political connotations. Russian culture has a rich history of separating 'personal life' from politics, and Russians may subjectively perceive many aspects of the everyday as unrelated to politics. But the personal *is* political, as second-wave feminists proclaimed (Hanisch 1970), so we collect all dreams, regardless of their content. Nor do we require

those who send us their stories to have (or report) an explicit political position or to be for or against the Russian military actions in Ukraine. We feel that this dichotomy would only exacerbate societal divisions and crowd out intermediate opinions. Our archive collects the dreams of those who do not have time to reflect on their changing everyday life and, for whatever reason, feel that dreams tell us something important about us and our world.

Dream narratives were collected using a Google form distributed in small media outlets, Telegram feeds, and personal channels. In addition to containing fields for writing down the dream and its interpretation, the form had several optional questions on the socio-demographic characteristics of the storytellers. From the end of February 2022 to the time of writing (October 2022), we were successful in collecting 844 dreams.

It is important to note that our study does not claim to be representative: no matter how many dreams we collect, we cannot speak about what all Russians (or even most of them) dream about. Our goal was to characterize the range of possible themes and images that appear in dreams, rather than to quantify the observed patterns. Nevertheless, we can say that the majority of our narrators were women (81%) living in the Northwestern (51%) or Central (33%) Federal Districts of the Russian Federation at the time of the survey, and between the ages of 20 and 35 on average.

Our empirical material—dream narratives—is a special form of silence as speaking. On the one hand, these narratives are a communicative act through which dreamers tell us something about themselves, their experiences, and their feelings. On the other hand, storytellers do not have full control over the content of the narrative when they claim authenticity in describing their dreams: they tell us about images that appeared independent of their will, sometimes as a result of experiences' displacement from the verbal sphere. One might say that all of the stories sent to us straddle the boundary between silence and speaking—when sending in a dream, people can interpret or speculate about it, but at the same time, remain in a relatively safer position, since they are not expressing their opinions, but recounting what they have dreamt. Of the dreams submitted, we selected texts that met the following criteria:

- 1) the act of speaking performed by the dreamer is central to the dream narrative (or one of its sequences, if the dream is long);
- 2) the dreamer's silence or inability to speak is central to the dream narrative (or one of its sequences, if the dream is long);
- 3) the silence of others is central to the dream narrative (or one of its sequences, if the dream is long).

The exclusion criterion was that acts of silence or speaking were not significant in the context of the dream (could be discarded without prejudice to its plot). A total of 156 dreams were selected.

Our approach to the study of dreams is largely inspired by Paperno's (2012) method of dream analysis, the historical hermeneutics of dreams. We

view dreams as texts that can be interpreted through immersion in their context—in our case, in the life and culture of contemporary Russia. The texts that we obtained by collecting dreams are products of the narrators' interpretations and thus a form of self-representation. In analyzing the dreams, we attempted to interpret the texts by interpreting the stories and images they contain in terms of the categories of agency and power. Reading dreams from the point of view of sociology, we try to dive into the world of Russian citizens' symbolic representation of their social-historical and emotional experiences, to understand their unconscious attitude to the reality around them, and to identify common trends—here, that means stories that stage acts of silence and speaking.

Dreams were analyzed in two steps. First, using the method of thematic coding (Braun and Clarke 2006), we divided the dream narratives into sequences and identified common themes that appeared in different texts. We then interpreted each theme by locating it in the broader context of contemporary Russia, supplementing our understanding with the narrator's comments. These comments comprised the author's interpretations of the dreams, their biographical context (events with which sleepers associate their dreams), characteristics of the dreams themselves (how often the narrator dreams similar stories), and the emotions experienced both in the dream and upon awakening. Interpretation is an integral part of dreams (Paperno 2012), so the meaning the dreamers themselves assigned to the dream as well as the dream itself is a source of data.

The opposition between silence and speaking is one of the most noticeable themes in our archive. In this article, we will attempt to answer questions about the place this binary occupies in the dreams sent to us and what it says about the agency of the dreamers. Who speaks and who is silent in their dreams, what meaning is given to these acts, what consequences does this entail in the dream, and how are such dreams interpreted by the narrators themselves?

Results

In this part of the article, the conclusions drawn from the analysis of dreams will be divided into two parts representing two major topics: silence and speaking. The stories we have studied contrast these two behaviors, but regard neither of them with blanket approval or condemnation. Below we consider the main functions that the acts of silence and speaking perform, as well as the contexts in which they manifest themselves.

Silence

Our analysis revealed several functions that silence plays in the dream narrative. One of the most interesting insights is that antagonists—those institutions or individuals who oppose the narrator—and their allies are usually silent in the dream narratives we analyze. Silence reproduces the

distance between the dreamer and the one who is silent and increases the dreamer's vulnerability to those who have more power, including the power to be silent. The following passage describes a dream in which the narrator encounters a threat in the form of strange men (see Fig. 1) trying to break into her apartment:

'I dreamed that I was in my old apartment. The front door is closed but unlocked. I close it with a latch, and suddenly, through the crack, I notice that there is someone behind it. At first, I think it's my mother, and she is about to come inside. But time passes, and the person just stands silently outside the door. I still can't see who it is, and then the door becomes almost transparent, and I realize that four guys are standing behind it. Standing silently, looking right at me. I hold the latch with my hand just in case. At first, I shout for them to go away, but I'm too scared and my voice is trembling. They don't move. Then I start asking what they want, and the guys suddenly spring to life: still silent, they come up close and stare right at me' (03/06/2022, F, age 20).

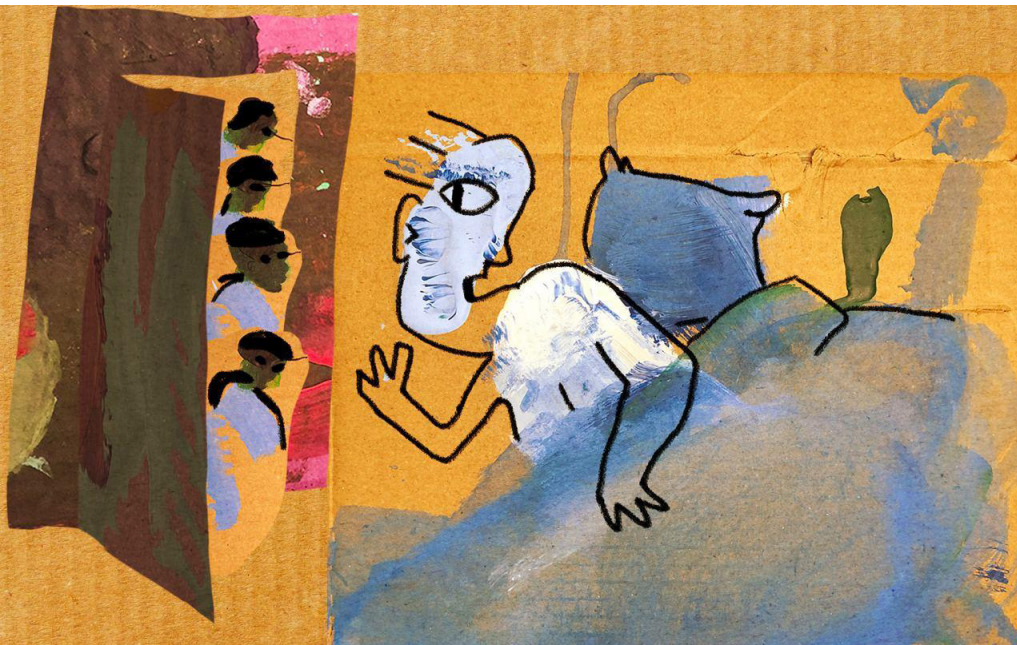


Figure 1. Visualization of the dream, 2022. © Sonya Nikitina, all rights reserved, used with permission.

The men's silence frightens the dreamer and prevents her from interpreting the situation during the dream. She seeks to protect herself by locking the door more securely, but cannot find the key because she cannot tear her gaze away from the door. In this situation of silence, eye contact is the only thing that allows her to control her interaction with threatening strangers in the absence of resources for self-defense. Interestingly, the dream has no political connotations plot-wise, but the narrator herself describes her dream as representing her current mental state. In the commentary field, she writes the following:

'I've now been sick for a month and can't seem to get better. Being sick alone is very hard emotionally, I miss getting care and affection (especially from my parents) + mental health problems + a very difficult exam session + the you-know-what [Russian military actions in Ukraine]. This is probably what fed into in that strange image. It's not like aggression nor violence, just endless anxiety and fear. That feeling that someone wants something from you, but you can't tell what. And you also don't know how to stop it. You want to hide from it, but at the same time, you are afraid to let it out of your sight for even a second' (03/06/2022, F, age 20).

The most widespread antagonists in dream narratives are images of a silent crowd or the government (including representations of both the impersonal state machine and famous officials). In both cases, their silence is a symbol of being deaf to the voice of the dreamer, a denial of the possibility of interaction. Just as it is impossible to change the mind of a silent crowd, it is impossible to communicate with the state and its repressive apparatus on equal footing. At the same time, the silences of the state and the crowd function differently in the dream. Thus, the silence of the crowd is an expression of apathy, as in this excerpt:

'I dreamt of a beautiful cast-iron bridge and a crowd of people around it. It didn't look like anything was going to happen, but suddenly a provocateur emerged from the crowd. Out of the blue, he started smashing everything around him, while people stood there and kept quiet. This made me very angry, and I responded very sharply, addressing the silent crowd and the destroyer while simultaneously trying to save fragile things from falling. The dream was abruptly cut short, and I woke up shattered with a sense of acute injustice over everything that was happening in this country where I no longer had a voice' (25/03/2022, F, age 30).

The crowd is unable or unwilling to confront the provocateur; it only observes the destruction taking place and is not an active participant. The act of speaking in the dream represents a response to both the destroyer and the crowd, but it is unclear whether this resistance is successful. The narrator of this dream interprets it as a metaphor for her real-life situation, linking her opposition to the silent crowd and the 'provocateur' to the experience of not being able to express her opinion in real life due to legal restrictions and censorship.

In contrast, the silence of the state in general or its personified incarnations can be interpreted as a symbolic representation of its position of power. In several dream accounts, the state is in a situation of unilateral, unequal communication with the narrator. For example, in the following record, another dreamer represents herself as a soldier engaged in combat operations against an unspecified enemy. An attempt to enter into dialogue with the state as represented by a well-known contemporary official fails, and the dream is cut short:

'I'm sitting in a trench, I'm a soldier, and I'm talking to another girl who's sitting in the trench next to me. It's some kind of war. I don't know whose side I'm fighting on. At some point, we look up and saw that on a big hill in front of the trench there are soldiers, all dressed in black, our enemies. We decide

to run away from them and run through a pine forest behind our trench. We run to a wooden house (the kind you see in World War II movies, usually as a military headquarters). In my dream, this wooden house is a headquarters, too. It's crowded with men in these sheepskin coats, waiting in line to sign up for something. I'm standing in line, too, and my turn comes: I enter [a room] and sit down on a chair. At the desk in front of me is Peskov, with a mustache and in military uniform. He asks if I'm going to sign up. I ask, 'Sign up for what?' He says nothing, I ask him again, and I wake up' (25/04/2022, F, age 24).

The war in which the dreamer participates has no subjective meaning for her: its causes are unclear, the belligerents and their goals are unknown ('it's some kind of war,' 'I don't know whose side I'm fighting on'). It is experienced on a sensual, individual, non-ideological level. The dreamer does not make decisions (or does not perceive them as her own). All of her actions are performed automatically and together with everyone else: everyone ran away from the enemies, everyone stood in line. Her attempt to find out what is happening within the dream—an appeal to a government representative—fails, as her question remains unanswered. Here, silence can be seen as the privilege of the one in authority, the one who does not have to explain or convince, and who demands the instinctive submission of others. The narrator's question disrupts the status quo—her consent is no longer implied, and the official's silence interrupts their communication, cutting off the dream.

Dreamers themselves rarely keep silent in their dreams. Their silence is problematic, needing an explanation and/or justification. It is experienced as a lack of voice and may be caused by feelings of shame, grief, or fear. It is the silence of the oppressed, frightened, and grieving; of those experiencing the fragility of their situation. In the following excerpt, the dreamer sees dead people from a photograph (that she had been viewing in reality) come to life. The silence acts as a symbol of sorrow for the dead (see Fig. 2). In the explanation of her dream, the narrator wrote that the day before, she had read news about tragic events in Ukraine. Her dream was based on a picture showing the burned bodies of one family:

'I dreamed that these people were in the space of the photograph, getting up from under the garbage that they tried to cover their bodies with, half-burnt, half-black, opening their eyes and walking around [...] I thought I saw them walk around the photograph, walk out of it, and come to my window and look at me. It was scary, but mostly sad. This great, great sorrow and eternal silence' (05/04/2022, F, age 30).

As Lahire argued, dreams are not random—they are autobiographical in a sense, and it is impossible to deeply understand a dream if one interprets it exclusively in terms of personal experience or the immediate context, taking into account only the text itself and the current existential situation in which the dreamer finds himself (Lahire 2020).

As many studies show, since ancient times, dreams have been associated with the dreamer's life: his or her experiences, concerns, obsessions, tensions and conflicts, fears, and desires (Lahire 2020). These feelings and knowledge are actualized before the dream, usually on the



Figure 2. 'Great, great sorrow and eternal silence.' Visualization of the dream (generated by the neural network DALL-E, 2022). © Karolina Nugumanova, Anonymous Author, all rights reserved, published with permission.

same day, and can manifest in symbolic form in the dream. It is interesting that this narrator, based on her experience studying folklore, interpreted her dream as a reflection of a common plot in village culture (probably the story of the dead rising). 'Lawyers dream that they are pleading cases and drafting contracts; generals that they are fighting battles; mariners that they are continuing to wage war with the winds; and I that I am tackling my task of constantly investigating the nature of things and expounding my discoveries in my native tongue,' writes Bernard Lahire (Lahire 2020: 74).

All the characters in the dream, both the dreamer and the people she sees, are silent, but their silence belongs to different worlds. The risen ones are silent like the dead, and they are separated from the dreamer by a window—a symbol of the impenetrability of the border between the worlds of the living and the dead. The dreamer is silent like a witness, performing a symbolic ritual of remembrance for those who have passed away. None of the characters in the dream can break this heavy silence, and their inability to restore communication reflects the irrevocable loss of those who have crossed the border to the world of the dead. They are all powerless in this dream situation. However, the very presence of the risen dead, however silent, becomes a symbol of the memory of what cannot be concealed or forgotten: they reappear from under the rubble and become visible, a relentless reminder of a monstrous tragedy.

Thus, we may note that silence in dreams emphasizes the relationship between power and subordination. Narrators rarely occupy the position of the powerful, the one who can leave questions unanswered or

demand submission. Their agency is restored through the act of speaking. Dreamers initiate communication (or want to), but more often than not, they remain unanswered. In the following section, we discuss dreams in which speaking helps dreamers to overcome the power dynamics set out in the dream.

Speaking

In the dream narratives we have examined, speaking is at the core of several main plots, which can be designated as persuasion, warning, resisting, and seeking allies. In all of these types of narratives, the main characters are the dreamers themselves, who interact with others: acquaintances, relatives, or even celebrities. In general, as Lahire points out, the people who appear in our dreams are often those with whom we are emotionally connected: parents and friends, spouses and partners, brothers and sisters, grandparents, classmates, and colleagues. These are not necessarily people with whom the dreamer interacts frequently, but also those with whom the dreamer may have tense relationships and conflicts in which they invest a lot of emotional resources in waking life (Lahire 2020). In the stories we analyzed, each plot is characterized by a different set of actors.

In the first plot, the sleepers are engaged in a dispute with those who disagree with them—often their relatives. The subject of the dispute may vary, but the most common debate is about Russia's actions in Ukraine. Dreamers see themselves as eloquent, having persuasive arguments, rational, and consistent. It is noteworthy that their interlocutor's change of heart—presumably the goal of every dispute—often remains incomplete in the dream narratives we analyzed. Instead, the dreamer goes unheard or ignored. For example, the narrator of the following excerpt commented that she rarely speaks to her mother, who has a different view on the issue of Russia's 'special military operation'. She feels that in their real-life conversations, she lacks arguments, which she tends to think through in advance, running through potential scenarios in her head. In the dream, in contrast, she saw herself as persuasive and eloquent:

'This is not the first time I've dreamt about trying to change my mother's mind. I offer arguments, I show her news from independent sources, and show her [opposition politician and blogger] Maxim Katz's videos. For each of her arguments for the war, I look for a counterargument, and this search looks very logical and rational for a dream. It is as if everything I think about during the day is visualized at night. In the dream, my mother still stands her ground, which saddens me, but I don't reach the point of despair, because there is still something to say, ways to convince her, and the conversation doesn't end' (03/05/2022, F, age 20).

In the dream, the narrator imagines herself in the situation of a well-reasoned argument with her mother, and the rationality of the evidence she gathers surprises her. Although she does not manage to change her interlocutor's mind by the end of the dream, she feels that the conversation is not over, and after she wakes, the dream does not inspire any negative

emotions in her. Such 'mundane' plots represent a fantasy of a constructive conversation in which rationality, i.e. the dreamer's position, wins. As the PS Lab¹ report shows, however, in reality many people have stopped communicating with relatives who do not share their views on the military action in Ukraine (Erpyleva and Saveleva 2022).

In the second plot, the sleeping subject acts as a bearer of some vital knowledge that the people around him or her do not possess. The act of speaking is carried out in an attempt to warn the uninformed about something. The following excerpt describes a dream in which the dreamer finds herself in the past, during World War II (which is generally typical for this plot). Such a temporal perspective tilts the balance of knowledge/power to the side of the dreamer, who literally knows the future. The dreamer seeks to warn her loved ones of the danger that threatens them, but is met with incomprehension:

'I dreamed that I was in some village surrounded by woods, and I woke up early in the morning to explosions. I go out on the porch, see that planes are bombing us, and realize that this is 1941, and I've been stranded in that time and know everything that is going to happen later. My father comes up to me. I tell him we have to leave. He says to me, "It's okay. This will all be over by the 2nd of July" (for some reason that's the date). "If it's not over by then, we'll think about moving." And I start sobbing, because I'm overwhelmed by the full unfathomable horror of knowing the future, and I tell him, "It won't end, it will go on for four years and tens of millions will die." And he smiles and looks at me pityingly, like I'm a fool. Right then, I wake up' (26/03/2022, F, age 30).

The narrator did not provide an interpretation of her text but explained that the dream was atypically vivid. We suspect that this dream metaphorically represents an inability to communicate one's experiences and premonitions to loved ones, who are in ignorance of the terrible future that will inevitably come—at least in the dreamers' perception.

Interestingly, World War II is one of the most frequently encountered images in this context. On the one hand, its popularity can be explained by the high symbolic significance attributed to the 'Great Patriotic War' (1941–1945) in official discourse, as well as the symbolic parallels this discourse draws between this historical event and the 'special operation.' On the other hand, this may indicate that the dreamers see themselves as an object of history, that is, they experience today's events as historical.

Those whom the dreamer wants to warn also belong to the world of the past: they may be parents in their youth, deceased relatives, or strangers from bygone eras. For example, the narrator of the following dream attributes its occurrence to the events in Ukraine himself:

'I dreamed that it was World War II, and Hitler had ordered the capture of "Lower Samara"²—which meant (in the dream, no one says that IRL) the part of the city that slopes down to the Volga river, so the embankments and the surrounding streets. When he gets it, Hitler declares, "Now Kuybyshev³ is left without legs!" Then it turned out that this was all sort of someone else's story. And my grandmother and her sister and their friend appeared as if out of from the past. And I was excited, thinking that

now I could ask them about their lives, and I got my tape recorder ready to record. But first I asked the friend if that story about Samara during the war was true. And she told me that it was. I didn't have time to ask my grandmother, but I did start explaining to my guests from the past what the Internet and Wi-Fi are' (10/04/2022, M, age 37).

The dream unfolds in two temporal dimensions: in the past, known from the stories of someone nameless, and in a parallel, postwar dimension (it is unclear to what extent this is the same as the present). This appears to be a projection of his situation in real life: the dream poses the question of what today's future looks like. It is likely that while awake, the dreamer also feels that he knows more than those around him (especially older relatives, 'people from the past,' who have no access to alternative sources of information). Interestingly, in this dream, the narrator is not the only holder of important knowledge; so too are those he meets. The narrator is excited to see his relatives, perceiving them as a source of information about the past and a way to validate the story he heard about the war. However, despite his initial intention to ask questions of the 'guests from the past,' the dreamer then begins to share his own knowledge of the future with them, now it is related to technological progress. This is an exception for this dream plot in that the author of the dream is seeking not to warn people with his description of the future, but rather to generate surprise and interest.

The dreamer attributes this dream to his current mental state:

"The war part is obviously related to current events. Plus it reflects my overall current state: danger is very close to me, but not quite here, it hasn't completely swallowed me up yet. Although, by the way, my parents' house is in the exact area that Hitler seizes in the dream. And it feels like my beloved grandmother comes to support me, as a symbol of the fact that there is hope."

In the dream, anxiety about the future ('danger is very close to me, but not quite here, it hasn't completely swallowed me up yet') is correlated with a frightening image of Hitler seizing part of the city where the dreamer's parents live. The presence of a relative is perceived as a symbol of hope. We can assume that the grandmother, as a representative of the older generation, is symbolically closely connected with the memory of World War II. Her experience may be the key to survival during wartime, and for the dreamer, her appearance may be a good sign.

The following two plots, resistance and the search for allies, are based on verbal interaction between the dreamers and famous people: politicians, bloggers, scientists, and others. As Lahire suggests, images of celebrities can symbolize certain characteristics and properties (power, beauty, intelligence, kindness, cruelty). Now we will look more closely at how their interaction unfolds in the following plots.

Symbolically, the third plot, resistance, is represented in dreams as an opportunity for equal dialogue with those who are out of reach in real life: politicians, representatives of other countries, and famous scientists and artists, who in both the dream and reality hold different views on current events

than the dreamer. We may assume that such figures represent power, which storytellers cannot take a stand against in real life. In the dream, however, the dreamers engage in arguments, call for a response, or act downright rude. The dream provides them with a unique opportunity to be heard by those who are endowed with greater power to speak in daily life. For instance, one of our narrators saw Vladimir Putin in a dream in a completely ordinary situation — in a crowd on the street:

'I dreamed that Putin stepped on my feet in some crowd on the street. I yell indignantly, 'Mr. Putin, what on Earth are you doing?!' Only after I speak does he realize that I am standing next to him and he is trampling all over my feet. 'Oh, silly me,' he says, not even to me, to no one in particular, and turns and walks away. I follow him, not letting him get away. I ask, "Aren't you going to apologize?" His tone changes completely, from indifferent to caustic and angry. "You'd stoop that low?! Go on, sell your story to the tabloids!" I don't know what to say to him, and I wake up confused' (17/04/22, F, age 27).

Dreams featuring Putin are not unusual for our narrators. Just as the people of the Third Reich saw Adolf Hitler in their dreams and the Soviet people saw Joseph Stalin, the protagonist of this dream also encounters someone who makes historical decisions that change the destinies of millions of people. These are not simply images of political leaders. More importantly, in the presence of these political figures, the subject sees herself as speechless and/or powerless (as was the case with the dreamers of the Hitler and Stalin eras). Unfortunately, the dreamer did not explain her dream, so we must try to interpret it ourselves. In this dream the narrator imagines herself as part of an equal dialogue with Putin: she can object to him, demand an apology, even reprimand him for his misconduct. Putin, however, does not want to take part in the conversation, and the narrator does not believe that he is addressing her at all. (We note that we have already encountered this image in a discussion of stories involving the silence of those in power.) His brusque response leads to a breakdown in communication as it seems to come from a completely different relational context; it aggravates the conflict by making baseless (from the narrator's point of view) accusations. The dream is cut short, leaving her confused.

Finally, the fourth plot, the search for allies, is based on a search for commonality in conversation with other characters in the dream. As a rule, allies are people whose vision of what is happening—at least in the dream—is close to the dreamer's: their friends and relatives, political activists, as well as notable media figures with whom the narrators are hardly familiar in real life (feminist activist Daria Serenko,⁴ political scientist Ekaterina Shulman, the opposition journalist Anna Politkovskaya, and others). Talking with allies creates a sense of community and belonging, not only because of their similar political views, but because their perspectives are literally brought together as they find themselves in the same dream situation. Interestingly, the allies may be passive participants in the dream plot (or the dreamer does not tell us about their actions); they are important simply as an image. Their appearance in the dream is a way of identifying with the qualities that these

people symbolize in reality. Less often, these people, by their actions in the dream, represent a source of unselfish support, someone who simply listens, understands, and shares your experiences. For example, in the following story, the dreamer meets a dead journalist whom she admires in real life, but who is presented in the narrative as completely indifferent:

'i dreamt that i was coming to a hotspot to translate (some kind of negotiations, i think?), but for some reason i got lost there. i found myself all alone. there was terrible shooting, i was panicking and running through the streets looking for people. then i saw anna Politkovskaya. i was super happy, i ran up to her and said something like "it's you, anna! you are so cool..." we climbed into this bunker... i don't remember the plot next, but somehow we find ourselves in a military truck. there are soldiers there, they are trying to tell us something. i know that i am supposed to know this language, but i cannot understand a word... i def remember turning to politkovskaya and saying "anna... anna we're totally [screwed]... i don't understand a thing..." we keep driving, i'm crying and the military men keep playing hard hookah rap..." (20/03/2022, F, age 21).

It is intriguing that no matter who the allies are, dreamers always see themselves as their equals. Thus, in the dream described above, the narrator experiences the adventure together with her new ally, and there is no difference in status (of the famous journalist Politkovskaya versus the anonymous narrator); it is erased by the common situation in which both find themselves. Both of them, as women, are in a vulnerable position in front of a group of armed men (which is symbolically reinforced by their playing 'hookah rap,' a Russian-language genre of rap with Caucasian and Middle Eastern musical influences and, typically, misogynistic and sexualized lyrics).

This dream is notable for its striking metaphor for the lack of understanding between the narrator and the depersonalized male soldiers, who speak a language she is familiar with but does not understand. We can assume that this is how the dream reflects the rejection of the official discourse of the authorities in real life. The ally who appears in the dream may symbolize both the honesty and strength of individual resistance and a possible tragic end to the dream road trip with the military.

However, not all dreams end well with allies present, whether because dreamers are afraid to engage in communication for fear of being rejected, they do not know a language, fear judgment, or some other reason. Because the absence of allies often leaves the dreamer one-on-one with a more powerful aggressor and in a more vulnerable social position, they experience the dream's events as 'enveloping hopelessness.' Such dreams, as Koselleck (1985) argued, are not only narratively related to terror, but are also its tools: they have serious negative impacts on the dreamers' emotional, physical, and psychological state.

Thus, within stories related to speaking, dreams create a space for communication with Others: high-ranking politicians, opponents, deceased relatives, or loved ones with whom a misunderstanding has arisen in real life. The dreamer does not always achieve his or her goal of reassuring or warning by speaking, but does acquire agency and the ability to resist. At the same

time, storytellers do not usually see themselves as aggressors or abusers of the hierarchy of power, as indicated by the way they talk about it and what they do in the dream space. More often, they see themselves as victims of the circumstances, subjectively viewing resistance as heroism or a moral duty. We can assume that this correlates with their experience of their current life situation—a situation where language is constrained, making self-expression impossible, and where public speaking requires courage, determination, and a willingness to accept often life-shattering consequences.

Discussion

In the dream narratives we analyzed, we found a reflection of emotional experiences of the fragility of the world, a sense of external threat, and fear of new circumstances. Dreamers reflected on losing their ability to speak about the world around them, experiencing silence in dreams, whether their own, that imposed on them, or that of others, as problematic. Their dreams created a space for regaining agency through speaking and communicating with meaningful Others out of reach in real life. We have noted how silence can represent the privilege of the powers that be to keep questions unanswered, and how speaking helps to level structurally unequal positions.

One of the main limitations of our study is that it appears that most participants have anti-war sentiments, so the dream narratives we received are predominantly full of anxiety and worry and also have political overtones. We can assume that the dreams of supporters of the Russian military actions in Ukraine will differ both in their emotional subtext and in the narratives they contain.

1. Public Sociology Laboratory (PS Lab) is a research team that studies politics and society in Russia and the post-Soviet space from a comparative perspective. PS Lab emerged in 2011, at which time its members began to study protests and social movements in Russia and later in Ukraine. Since the beginning of the 2022 military conflict in Ukraine, researchers have studied the perceptions of its supporters, opponents, and those undecided: their emotions, hopes, and fears; attitudes toward propaganda, the country, and the state; relationships with loved ones; and visions of the consequences of military action.
2. Samara is a city in the Middle Volga region of Russia, the center of the Volga economic district and the Samara region.
3. Samara was known as Kuybyshev from 1935 to 1991.
4. Daria Serenko is one of the founders and coordinators of the Feminist Anti-War Resistance (FAR), organized after the 24th of February 2022 to campaign against the war, protect the rights of vulnerable groups, and provide material, informational, and psychological assistance to political prisoners and protesters.

Bibliography

1. Bastide R (1966) The sociology of the dream. In: Von Grunebaum GE and Callois R (eds), *The dream and human societies*. Los Angeles, University of California Press: 200–214.
2. Beradt C (1985) *The Third Reich of Dreams: The Nightmares of a Nation, 1933-1939* trans. Wellingborough, Aquarian Press. Originally published (1966) as *Das Dritte Reich des Traumes*. Munich, Nymphenburger Verlag.
3. Braun V and Clarke V (2006) Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2): 77–101.
4. Bulkeley K (1994) Dreaming in a totalitarian society: A reading of Charlotte Beradt's *The Third Reich of Dreams*. *Dreaming*, 4(2): 115.
5. Chronicles Report (2022a, May 18) Khroniki 3.0: Tref'ia volna obshcherossiiskogo oprosa grazhdan RF ob otnoshenii k "spetsial'noi voennoi operatsii" Rossii na territorii Ukrainy. Analiticheskii otchet [Chronicles 3.0: The third wave of a nationwide survey of Russian citizens about attitudes toward Russia's 'special military operation' in Ukraine. An analytical report], github.com/dorussianswantwar/research1/blob/main/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%203.0%20-%20%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86%20%D0%BE%D1%82%D1%87%D0%B5%CC%88%D1%82.pdf.
6. Chronicles Report (2022b, October 13) Khroniki 7.0: Mobilizatsiya. Ekspres-opros. Analiticheskii otchet [Chronicles 7.0: Rapid survey on mobilization. An analytical report], [https://github.com/dorussianswantwar/research1/blob/main/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%207.0%20%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86%20%D0%BE%D1%82%D1%87%D0%B5%D1%82%20\(%D0%AD%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%201%20%D0%B8%202%20%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B\).pdf](https://github.com/dorussianswantwar/research1/blob/main/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%207.0%20%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86%20%D0%BE%D1%82%D1%87%D0%B5%D1%82%20(%D0%AD%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%201%20%D0%B8%202%20%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B).pdf).
7. Chukovskaya L (2007) Zapiski ob Anne Akhmatovoi v 3 tomakh [Notes on Anna Akhmatova in 3 volumes]. Moscow, Soglasie Publ, (2), 1952–1962.
8. Curtisa R (2017) Sleep No More: Nightmares in Emerging Nazi Germany. *Sociology*, 7(1): 7–11.
9. Engelking B (2013) Dreams as a Source for Holocaust Research. *Holocaust Studies and Materials*, (3): 223–252.
10. Erpyleva S and Saveleva N (eds) (2022) Dalekaia blizkaia voina: kak rossiiane vosprinimaiut voennye deistviia v Ukraine (fevral'-iun 2022) [War Near and Far: How Russians Perceive Military Action in Ukraine (February–June 2022)]. [drive.google.com/file/d/1I7fKLApAHhDiMp1sz7g bPokCYTCdOC6n \(06/02/2023\)](https://drive.google.com/file/d/1I7fKLApAHhDiMp1sz7g bPokCYTCdOC6n (06/02/2023)).
11. Hanisch C (1970) The personal is the political. In: Firestone S and Morgan R (eds), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. New York, self-published.
12. Koselleck R (1985) *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*,

- Tribe K (trans). Cambridge, MA, MIT Press.
13. Lahire B (2020) *The Sociological Interpretation of Dreams*, Morrison H (trans). Cambridge, Polity Press.
 14. Mills CW (2000) *The Sociological Imagination*. New York, Oxford University Press. Originally published 1959.
 15. Paperno I (2012) Sny terrora (son kak istochnik dlya istorii stalinizma) [Dreams of Terror (Dreams as a Source for the History of Stalinism)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 4: 227–267.
 16. Stein A (2010) Dreams as historical artifacts. *The Journal of Psychohistory*, 38 (2): 125–32.

Acknowledgements

We would like to thank everyone who sent us their dreams and shared our project on social media. We would also like to thank colleagues who wished to remain anonymous, as well as the artists Sonya Nikitina and Agata Gilman. A special thanks to the anonymous reviewers who all believed in us and helped to transform our text from a small reflective essay into a full-fledged scholarly article. We are also grateful to Elias Seidel for his meticulous editing of the English version of this text.

Authors' bios

Karolina Nugumanova is a Sociology MA graduate of the European University at St. Petersburg and a researcher in the field of documentary film. She is one of the participants and organizers of a research project dedicated to the collection and analysis of dreams during the 2022 war in Ukraine. Nugumanova's previous projects address migration, media and critical thinking, and ecology.

Address: 50136, Florence (Italy), Via Masaccio, 5.

E-mail: kar.nugumanova@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-4811-0837.

The second author of this article chose to remain anonymous.

**«Большая, большая скорбь и вечное
молчание»: опыт социологической
интерпретации снов после 24 февраля
2022 года**

Каролина Нугуманова
Независимая исследовательница, Флоренция

Анонимный автор

Этот материал опубликован в номере 01-02 «От имени молчания,
в поисках прибежища», под ред. Шуры Догадаевой и Андрея Завадского.

Цитировать: Нугуманова К, анонимный автор (2023) «Большая, большая
скорбь и вечное молчание»: опыт социологической интерпретации снов
после 24 февраля 2022 года. *The February Journal*, 01-02: 83-103.
DOI: 10.35074/FJ.2023.35.28.004

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.35.28.004>

Дата публикации: 28 февраля 2023 года

«Большая, большая скорбь и вечное молчание»: опыт социологической интерпретации снов после 24 февраля 2022 года

Каролина Нугуманова, анонимный автор

Статья посвящена рефлексии о молчании и говорении в снах россиян после 24 февраля 2022 года. На основе двухэтапного анализа присланных нам повествований о сновидениях и комментариев самих сновидцев мы обнаруживаем несколько

сюжетов, связанных с говорением и молчанием. Интерпретируя их с помощью аппарата социологии, мы делаем вывод о том, что сон представляет собой пространство для восстановления агентности, утраченной в реальной жизни.

Ключевые слова: сны, воображаемое, молчание, говорение

24 февраля 2022 года началась новая веха в истории России, которая, помимо прочего, ознаменовалась масштабными политическими и экономическими трансформациями. В результате начала вооруженного конфликта на территории Украины повседневная жизнь россиян изменилась, даже если они находятся за тысячи километров от зоны боевых действий. Уход международных компаний с российского рынка, рост цен на потребительские товары, перебои с поставками электроники и лекарств, вынужденная миграция и разлука с близкими, усиление давления на активистов и НКО — только малая часть того, как изменилась жизнь людей за последние месяцы. На каждого россиянина февральские события повлияли по-своему: кто-то пострадал больше, для кого-то происходящее остается практически незаметным. Однако цифры опросов, несмотря на все ограничения последних, показывают, что на конец марта 2022 года треть россиян была в тревоге и депрессии, каждый пятый ссорился или спорил с близкими на политические темы (Отчет Хроники 3.0 2022a: 5). На конец сентября заявляемая поддержка «спецоперации» продолжала падать и достигла исторического минимума (Отчет Хроники 7.0 2022b: 5). В целом разрушения, смерть и обострение разделения по принципу «свой/чужой» стали частью повседневного информационного фона для миллионов россиян вне зависимости от их отношения к происходящему конфликту.

Пожалуй, самое проблематичное — это практически полное отсутствие возможности сопротивления, причем не только физического, но и вербального. С 4 марта 2022 года в России введена практически военная цензура, предполагающая, что за антивоенное высказывание можно получить срок до 15 лет. Кроме того, за несколько лет до начала

«спецоперации» многие независимые СМИ были признаны «иноагентами» и «нежелательными организациями» и заблокированы. Это привело к тому, что десятки миллионов россиян сегодня не имеют доступа к источникам информации, кроме подконтрольных государств.

Так правительство РФ пытается установить тотальный контроль над способами говорить и осмыслять военный конфликт в Украине. Были введены новые административные и уголовные статьи, участились случаи репрессий и преследований активистов. Власти страны пытаются создать единственно возможный язык говорения о новой реальности, в которую оказалось втянуто молчаливое большинство. В условиях растущей поляризации общества, когда от каждого человека требуется ответ на вопрос «ты за или против?», возникает ситуация вынужденной немоты, замыкания мира человека на индивидуальном уровне, отчуждения людей друг от друга. Сегодня вопрос об оценке общественного мнения, о субъективном отношении к новым обстоятельствам, традиционный для социологии, остро нуждается в новом подходе.

Такой подход может быть найден в социологии сновидений (Bastide 1966; Lahire 2020). В конце февраля мы, группа социологов, запустили исследовательский проект, в рамках которого мы собираем и анализируем сны россиян после 24 февраля 2022 года. Нашей целью было организовать сбор свидетельств происходящих событий и через нарративы о снах дать людям возможность говорить о своих эмоциональных переживаниях. В снах «коллективное бессознательное» может найти свое прямое или метафорическое выражение. В свою очередь, в придании образам и эмоциям из сновидений словесной формы можно увидеть способ преодоления вынужденного молчания, в которое оказалась погружена значительная часть населения России.

С момента запуска нашего исследования к нам поступило 844 рассказа о снах. Молчание и говорение являются значимой частью многих из присланных снов. На страницах этой статьи мы хотим поговорить о том, как сновидцы говорят и молчат в своих снах и какими смыслами они наделяют свои переживания. Мы рассматриваем сны как символическую репрезентацию существующей или придуманной социальной реальности, способ осмысления нового опыта в ситуации отсутствия языка. Изучение снов предоставляет довольно эффективный инструмент как для понимания эмоциональных переживаний — даже тех, которые не были отрerefлексированы самими сновидцами, — так и для понимания символической репрезентации их положения. Полученные данные могут дополнить существующие и будущие исследования отношения населения России к затянувшемуся военному конфликту.

Сны как объект социологической интерпретации

Социология сновидений — еще совсем не институционализируемая область исследований, внутри нее нет специализированных журналов,

кафедр и образовательных программ. Однако попытки ввести сны в фокус изучения социологии осуществляются как минимум с 1966 года (см. Bastide 1966). Одной из наиболее важных работ для этой области стала недавняя книга французского социолога Бернара Лаира «Социологическая интерпретация снов» (Lahire 2020). Лаир рассматривает сны как социально сконструированный опыт, обусловленный способностью человека рассказывать и создавать визуальные метафоры для чувств, ситуаций, отношений и последовательностей социально значимых действий. Обычно сновидения связаны с переживаниями, с которыми человек сталкивается в реальности во время жизни в обществе и взаимодействия с другими социализированными индивидами. Анализируя проблемы, которые беспокоят сновидцев, можно раскрыть социально обусловленные типы отношений, способы действия, видения, чувствования. Наконец, сны доступны социологам только в форме повествования о них, которое построено с помощью языковых навыков, обретенных человеком в ходе социализации в обществе. Эти социальные характеристики сновидений позволяют наметить дорогу к пониманию их как формы социального опыта, а не просто как отражения деятельности структур индивидуального бессознательного.

Такого рода подход к снам оказывается особенно востребован сегодня, когда многие россияне оказались в ситуации, когда «старые способы чувствовать и мыслить рухнули, а новые начинания неоднозначны вплоть до морального застоя» (Mills 2000 [1959]: 4). Рассказы о снах могут сделать для социолога доступным тот опыт, который не актуализируется во время интервью или опросов в связи с отсутствием подходящих речевых средств для его выражения.

Россияне в 2022 году не были первыми, кто оказался в ситуации невозможности говорить публично о тех переживаниях, которые не вписываются в официальный дискурс радости, поддержки и сплочения вокруг действий правительства. История знает множество примеров, когда власть успешно вытесняла выражения несогласия из публичного пространства, создавая видимость общенародного единства. Однако даже в случае тоталитарных государств оставалась возможность для других голосов, свидетельства чему мы можем обнаружить в дневниках, письмах и других эго-документах, и пересказы снов стали одним из таких исторических свидетельств.

Наиболее известные исследования о тоталитаризме, которые используют сны как источники данных, — это работы Шарлотты Берадт, Рейнхарта Козеллека и Ирины Паперно. При всем различии их объединяет частичное заимствование подходов из психоанализа, понимание сна как репрезентации эмоциональных переживаний, с которыми сталкиваются сновидцы во время бодрствования, а также объект исследования — сны времен террора.

Шарлотта Берадт — немецкая журналистка и публицистка, пионер сбора и толкования снов в тоталитарном обществе, создательница архива «Сны Третьего рейха» (Beradt 1985 [1966]). В 1933–1939 годах, будучи жительницей Германии, Берадт расспрашивала знакомых об их снах

и сохраняла эти сны в виде зашифрованных заметок, которые опубликовала после эмиграции в США. В ее сборник вошли пересказы только тех снов, которые имеют явный политический подтекст. Берадт не придерживалась особой методологии анализа сновидений, но при публикации снабдила их своей интерпретацией (Паперно 2012). Сны для нее были символическим отражением переживаемого в реальной жизни, и собранный ею архив повествует о повседневном страхе, чувстве вины, стремлении к конформизму и даже подсознательному предчувствию будущих зверств по отношению к евреям (Beradt 1985 [1966]). Любопытно, что в этой коллекции снов «Третьего рейха» так же, как и в нашем архиве, есть сны, в которых переживается и проблематизируется необходимость молчать. Архив Берадт (1966) не только стал источником для последующего анализа собранных ею сновидений с исторической (Stein 2010) и психологической (Bulkeley 1994) точек зрения, но и вдохновил другие исследования травматичного опыта, основанные на изучении снов (об опыте переживания холокоста см., например, Engelking 2013).

Основываясь на записях снов из архива, собранного Берадт, выдающийся историк Рейнхарт Козеллек (1985) одним из первых обратил внимание на потенциал изучения сновидений и взял на себя задачу сформулировать методологические принципы работы со снами как историческим источником данных. Важно, что эти принципы приложимы и к подходу социологов. Он рассматривает сны как тексты, свидетельства об историческом опыте и прошлом человека, которые фиксируют реальность лучше других источников, в том числе дневников и мемуаров. Опыт сновидцев сегодняшнего дня — это тоже явление историческое: основываясь на своем прошлом опыте и приобретенных знаниях, люди переживают текущие события и чувствуют себя в пространстве истории. Отстаивая право на политическую интерпретацию снов, Козеллек указывает, что сон характеризует не столько индивида, сколько общество. Сны — это долингвистические истории, раскрывающие антропологическое измерение, выходящее за рамки письменных источников (Koselleck 1985). Важно, что сны у Козеллека и Берадт — не только пересказы историй о терроре, но и его орудие, орудие самого ужаса: они происходят с отдельными людьми и оказывают на них сильное эмоциональное воздействие (Koselleck 1985). Спящий больше не отдыхает во сне, но переживает интенсивный эмоциональный опыт. Это позволяет другим исследователям говорить о том, что тоталитарные режимы воздействуют и на физиологию человека, нарушая восстанавливающую функцию сна (Curtisa 2017). Сам Козеллек (1985) приписывает снам начала Третьего рейха и прогностическую функцию, так как они содержат отражение образа будущего в настоящем моменте. Причем прогностическая функция не подразумевает под собой пророчество; историк рассматривает сны как психологические факты, свидетельствующие о том, что субъект, зачастую не осознавая, понимает потенциал переживаемых событий и изменений в самом себе. Таким образом, нарративы о снах не только соотносятся с прошлым и настоящим, но и содержат в себе эмпирическую вероятность событий,

которые потенциально могут произойти в будущем. «Именно как вымысел они <сны> являются элементами исторической реальности» (Koselleck 1985).

Однако несмотря на то, что сны представляют собой вымышленные истории, они — что хорошо можно отследить на снах времен Третьего рейха — могут являться орудием террора. Во-первых, страх, переживаемый субъектом во сне, терроризирует его. Во-вторых, само знание о терроре приходит из снов. Так, те, кто в реальности не стал жертвой физического насилия, чувствуют его во время сна; их сны не только соотносятся с реальностью, но и предвосхищают ее. Изучая такие сны, мы можем познать историческую реальность. При этом не все сны могут служить свидетельствами прошлой или текущей действительности. Так, анализ сновидений, собранных Жаном Кайролем от узников концлагерей, то есть тех, кто непосредственно столкнулся с физическим насилием, показал, что сюжеты их снов оторваны от того, что они непосредственно переживали. Настоящий террор уже не мог присниться, фантазия ужаса была превзойдена действительностью; это были сны о выживании, основанные на символике, которая внеисторична, неполитична и не может быть проанализирована как поэтический текст, указывающий на происходящее (Koselleck 1985: 225).

На русском материале эпохи сталинизма одним из первых таких исследований стали работы американского историка культуры и литературоведа Ирины Паперно. В ее работе записи снов выступили частью большого корпуса данных, включающего личные дневники и мемуары советской эпохи. Таким образом, герменевтический анализ сновидений дополняется субъективной интерпретацией сновидца и общим биографическим контекстом его жизни. Изучение снов 1930-х годов позволяет исследовательнице проникнуть в «интимные пространства жизненного опыта эпохи террора» и изучить тот опыт, который остается необъяснимым для самого рассказчика (Паперно 2012). Многие сны, которые проанализировала Паперно (2012), были наполнены страхом. Другие представлялись попытками найти объяснение тому, что невозможно было понять в реальной жизни. В третьей группе снов проявляется способность человека сопротивляться террору, подсвечивается та грань, которую он не готов переступить. Сами сновидцы, рефлексирова о своих снах, нередко приписывали им функцию пророчества и историческую значимость. Некоторые из них рефлексируют потенциал снов как исторических свидетельств. Например, Лидия Чуковская (2007) пишет: «Мои записи эпохи террора примечательны, между прочим, тем, что в них воспроизводятся полностью одни только сны. Реальность моему описанию не поддавалась; больше того — в дневнике я и не делала попыток ее описывать. Дневником ее было не взять, да и мыслимо ли было в ту пору вести настоящий дневник?» (Чуковская 2007).

Сегодня многие люди вновь сталкиваются с невозможностью описать реальность вокруг них, и потому мы вновь обращаемся к снам как к источнику сведений о нерексифицируемом опыте жизни в современной России. Наш подход к анализу сновидений находится в общей рамке

интердисциплинарного подхода ко снам как материалу для изучения социально-исторического опыта человека. Назовем его социально-исторической герменевтикой. С одной стороны, сегодня россияне переживают в своих снах исторические события. С другой стороны, символическая репрезентация этих событий в снах может быть рассмотрена в социологических категориях власти и агентности. Мы также дополнили наши интерпретации анализом социодемографических характеристик участников нашего исследования. Отталкиваясь от того, что в снах отражается то, для чего в реальной жизни нет языка, мы ищем в присланных нам текстах осколки отношения к новой реальности — отношения, которое они сами могут понимать не до конца.

Методология

В нашем проекте мы, в отличие от Берадт (1985 [1966]), собираем и публикуем все сны, вне зависимости от того, имеют ли они ясные политические коннотации. Российская культура имеет богатую историю отделения «личной жизни» от политики, и многие аспекты повседневности могут субъективно восприниматься как не связанные с политикой. Но личное, как провозгласили феминистки второй волны, — это политическое (Hanisch 1970), поэтому мы коллекционируем все сны, вне зависимости от их содержания. Мы также не требуем от тех, кто присылает нам свои рассказы, иметь эксплицитную политическую позицию (или сообщать ее), быть «за» или «против». Кажется, сегодня эта дихотомия лишь усугубляет разделение общества и способствует вытеснению промежуточных мнений. В нашем архиве собраны сны тех, кто не успевает рефлексировать меняющуюся повседневность и по какой-то причине чувствует, что сны говорят о нас и о нашем мире что-то важное.

Рассказы о снах были собраны с помощью гугл-формы, распространявшейся в дружественных СМИ, телеграм-каналах, а также по личным каналам. В форме, помимо полей для записи сна и его интерпретации, были несколько необязательных вопросов, посвященных социально-демографическим характеристикам рассказчиков. С конца февраля 2022 года и на момент подготовки текста публикации (октябрь 2022) нам удалось собрать 844 сна.

Важно отметить, что наше исследование не претендует на репрезентативность: сколько бы снов мы ни собрали, мы не можем говорить о том, что снится всем россиянам (или даже их большинству). Нашей задачей было охарактеризовать спектр возможных сюжетов и образов, которые появляются в снах, а не давать наблюдаемым закономерностям количественную оценку. Тем не менее, большинство наших рассказчиков — женщины (81%), в среднем от 20 до 35 лет, проживающие на момент заполнения анкеты в Северо-Западном (51%) или Центральном (33%) федеральных округах Российской Федерации.

Наш эмпирический материал — повествования о снах — представляет собой особую форму молчания-говорения. С одной стороны, эти

повествования являются коммуникативным актом, с помощью которого сновидцы сообщают нам что-то о себе, своем опыте и своих переживаниях. С другой стороны, рассказчицы не обладают всей полнотой контроля над содержанием повествования, когда претендуют на аутентичность описания своего сна: они рассказывают об образах, которые появились вне зависимости от их воли, иногда в результате вытеснения переживаний из сферы вербального. Можно сказать, что все присланные нам рассказы находятся на границе между молчанием и говорением — присылая свой сон, человек может интерпретировать или додумывать его, но в то же время находится в относительно более безопасной позиции, так как не выражает свое мнение, а пересказывает приснившееся ему. Из них мы отобрали те тексты, которые соответствовали следующим критериям:

- 1) в центре повествования (или одной из его секвенций, если сон длинный) — акт говорения, совершаемый спящим;
- 2) в центре повествования (или одной из его секвенций) — молчание спящего, невозможность говорить;
- 3) в центре повествования (или одной из его секвенций) — молчание других.

Критерием исключения было то, что акты молчания или говорения не являлись значимыми в контексте сна (могли быть выброшены без ущерба для его сюжета). Всего было отобрано 156 снов.

Наш подход к изучению снов во многом вдохновлен методом анализа сновидений Паперно (2012) — исторической герменевтикой снов. Мы рассматриваем сны как тексты, которые могут быть проинтерпретированы при помощи погружения в контекст их возникновения — в нашем случае, в жизнь и культуру современной России. Те тексты, которые мы получили в рамках сбора снов, представляют собой продукт интерпретации рассказчиков и элемент самопрезентации. При анализе снов мы попытались истолковать тексты, интерпретируя встречающиеся в них сюжеты и образы с точки зрения категорий агентности и власти. Прочитывая сны с точки зрения социологии, мы пытаемся погрузиться в миры символической репрезентации социального-исторического опыта российских граждан и их эмоциональных переживаний, понять их (нерефлексируемое) отношение к окружающей реальности и выявить общие тенденции: в данной работе — сюжеты, внутри которых разворачиваются акты молчания и говорения.

Сны были проанализированы в два этапа. Сначала с помощью метода тематического кодирования (Braun and Clarke 2006) мы разделили рассказы о снах на секвенции и выделили общие темы, появляющиеся в разных текстах. Затем мы интерпретировали каждую тему с помощью погружения ее в более широкий контекст современной России, дополняя наше понимание комментариями самого рассказчика. Эти комментарии представляли собой авторские интерпретации снов, биографический контекст (события, с которыми спящие связывают свои сны), характеристики

самих снов (насколько часто рассказчику снятся подобные сюжеты) и испытываемые эмоции — как во сне, так и после пробуждения. Интерпретация является неотъемлемой частью сна (Паперно 2012), поэтому смысл, которым сами сновидцы наделяли приснившееся, так же, как и сам сон, является источником данных.

Противостояние молчания и говорения — это один из наиболее заметных сюжетов в нашем архиве. В этой статье мы попытаемся ответить на вопросы о том, какое место эта бинарная оппозиция занимает в присланных нам снах и что она говорит об агентности сновидцев. Кто говорит и кто молчит в их снах, какой смысл придается этим актам, какие последствия во сне это влечет и как такие сновидения интерпретируют сами рассказчики.

Результаты

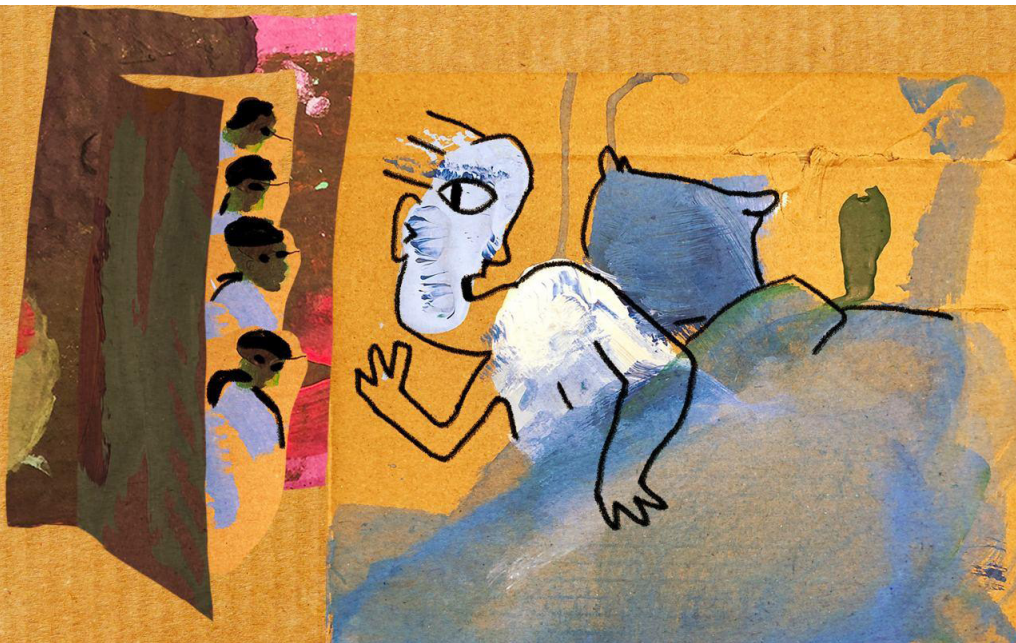
В этой части статьи выводы, сделанные в ходе анализа снов, будут разделены на две части: молчание и говорение. В изученных нами рассказах два этих поведенческих акта связаны отношениями противостояния, но не могут быть однозначно проинтерпретированы как одобряемое или неодобряемое поведение. Ниже мы рассмотрим основные функции, которые выполняют акты молчания и говорения, а также контексты, в которых они проявляются.

Молчание

Чаще всего в снах молчат антагонисты — те общности или конкретные индивиды, которые противопоставляются рассказчику во сне, — или их помощники. Молчание воспроизводит дистанцию между сновидцем и тем, кто молчит, усиливает уязвимость сновидца по отношению к тем, кто имеет больше власти. Так, в следующем отрывке описан сон, в котором рассказчица сталкивается с угрозой в лице незнакомых мужчин (см. ил. 1), пытающихся пробраться в ее квартиру:

«Приснилось: я в своей старой квартире. Входная дверь прикрыта, но не заперта. Я закрываю ее на щеколду, и вдруг в щелку замечаю, что за ней кто-то есть. Сначала мне кажется, что это мама, и она сейчас зайдет внутрь. Но время идет, а некто просто молча стоит за дверью. Я все никак не могу рассмотреть, кто это — а потом дверь становится почти прозрачной, и я понимаю, что за ней стоят четверо парней. Молча стоят и смотрят прямо на меня. Я на всякий случай придерживаю щеколду рукой. Сначала кричу, чтобы они ушли, но я слишком сильно боюсь, у меня дрожит голос. Они не шевелятся. Тогда начинаю спрашивать, что им нужно, и парни внезапно оживают: по-прежнему молча приближаются вплотную и смотрят прямо на меня <...>» (03.06.2022, Ж, 20 лет).

Молчание мужчин пугает спящую и не позволяет ей проинтерпретировать ситуацию внутри сна. Она стремится защитить себя, заперев дверь на более надежный замок, но не может найти ключ, потому что не может



Ил. 1. Визуализация сна, 2022. © Соня Никитина, все права защищены, используется с разрешения автора.

оторвать взгляд от двери. В ситуации молчания зрительный контакт — единственное, что позволяет ей контролировать взаимодействие с угрожающими незнакомцами в отсутствие ресурсов для самозащиты. Интересно, что сюжетно сон не имеет политических коннотаций, но сама рассказчица приписывает своему сновидению функцию репрезентации своего текущего психического состояния. В комментариях она пишет:

«Сейчас уже месяц болею, никак не могу выздороветь, морально очень тяжело выносить это одной, не хватает заботы и тепла (особенно родительского) + проблемы с психикой + очень непростая сессия + сами-знаете-что. Наверное, все это воплотилось в такой странный образ. Вроде бы не агрессия и не насилие, но бесконечная тревога и страх. Ощущение, что кому-то что-то от тебя нужно, но ты не понимаешь, что именно. А еще не знаешь, как это прекратить. Хочется спрятаться от этого, но в то же время страшно выпустить из виду хоть на секунду» (03.06.2022, Ж, 20 лет).

В качестве наиболее распространенных антагонистов выступают образы молчаливой толпы или государства, причем как обобщенно-безликого социального института, так и персонифицированного в лице конкретных чиновников. В обоих случаях их молчание — символ невосприимчивости к голосу сновидца, отрицание возможности взаимодействия. Как невозможно переубедить молчащую толпу, так невозможно вступить в равноправную коммуникацию с государством и его репрессивным аппаратом. В то же время функции, которые молчание государства и толпы выполняет во сне, отличаются. Так, молчание толпы — это выражение безразличия:

«Мне снился красивый литой мост и толпа людей вокруг. Ничего не предвещало беды, но вдруг из толпы возник провокатор. Он ни с того, ни с сего начал крушить все вокруг, а люди стояли и молчали. Меня это очень возмутило, я разозлилась и очень резко ответила, обращаясь к молчащий толпе и разрушителю, одновременно стараясь спасти хрупкие вещи от падения. Сон резко оборвался, я проснулась разбитая с чувством острой несправедливости от всего происходящего в стране, где у меня больше нет голоса» (25.03.2022, Ж, 30 лет).

Толпа не может или не хочет противостоять провокатору, она лишь наблюдает за происходящими разрушениями и не является действующим лицом. Акт говорения в сюжете сна представляет собой ответ одновременно и разрушителю, и толпе — однако непонятно, оказывается ли это сопротивление успешным. Рассказчица этого сновидения истолковывает его как метафору ситуации, в которой она оказалась в реальной жизни, связывая противостояние молчащей толпе и «провокатору» с переживанием невозможности выражать свое мнение в реальной жизни вследствие законодательных ограничений.

Напротив, молчание обобщенного государства или его персонифицированных воплощений может быть проинтерпретировано как символическая репрезентация его властной позиции. В нескольких записях о снах государство находится с рассказчиком в ситуации односторонней, неравноправной коммуникации. Так, в следующей записи другой сновидец представляет себя солдатом, участвующим в боевых действиях против неопределенного врага. Попытка вступить в диалог с государственной властью в лице одного из известных современных чиновников заканчивается провалом, и сон обрывается:

«Я сижу в окопе, я солдат, я разговариваю с девушкой, которая так же сидит в окопе рядом со мной. Какая-то война. Не понятно, на чьей стороне я воюю. В какой-то момент мы поднимаем глаза и видим, что на большом холме перед окопом стоят в ряд военные — все в черном, понимаем, что это — враги. Решаем убежать от них, бежим через какой-то сосновый лес, который был позади нашего окопа. Прибегаем к деревянному дому (такие показывают в фильмах про Вторую мировую, обычно в них находятся военные штабы). В моем сне такой деревянный дом — тоже штаб. Там толпятся мужчины в каких-то дубленках, они стоят в очереди, чтобы куда-то записаться. Я тоже стою в очереди, подходит моя: прохожу и сажусь на стул, а за столом передо мной — Песков, с усами и в военной форме. Спрашивает, буду ли я записываться. Я спрашиваю: „Куда?“. Молчит, переспрашиваю, просыпаюсь» (25.04.2022, Ж, 24 года).

Война, в которой участвует спящая, не имеет для нее субъективного смысла: неясны ее причины, неизвестны воюющие стороны и их цели («какая-то война», «не понятно, на чьей стороне я воюю»). Она переживается на чувственном, индивидуальном, внеидеологическом уровне. Сновидица не принимает решений (или не воспринимает их как самостоятельно принятые), все ее действия совершаются автоматически и вместе со всеми: все убегали от врагов, все встали в очередь. Попытка понять происходящее внутри сна — обращение к представителю власти — оканчивается неудачей, так как вопрос остается без ответа.

Здесь молчание можно рассмотреть как привилегию наделенного властью, того, кто не должен объяснять и убеждать и кто рассчитывает на безотчетное подчинение со стороны других. Вопрос рассказчика разрушает сложившийся статус-кво — согласие с ее стороны больше не подразумевается, и молчание чиновника окончательно прерывает коммуникацию, вместе с которой обрывается сон.

Сами сновидцы редко молчат в своих снах. Собственное молчание проблематизируется, нуждается в объяснении и/или оправдании. Оно переживается как отсутствие голоса и может быть вызвано чувством стыда, скорби или страха. Это молчание угнетенных, напуганных, скорбящих, переживающих хрупкость своего положения. В следующей записи спящая видит, как оживают мертвые люди с фотографии, которую она рассматривала в реальной жизни. Молчание выступает символом скорби по погибшим людям (см. ил. 2). В пояснении к своему сну рассказчица написала, что накануне читала новостные материалы о трагических событиях в Украине. Одна из фотографий, на которой были запечатлены обгоревшие тела членов одной семьи, стала основой ее сна:

«<...> Сегодня мне приснилось, что эти люди на пространстве этой фотографии, встают из-под мусора, которым пытались закидать их тела, полусгоревшие, получерные, открывают глаза и ходят <...> Мне казалось, что они ходят по фотографии, выходят из нее и подходят к моему окну и смотрят. Было страшно, но больше — печально. Большая, большая скорбь и вечное молчание» (05.04.2022, Ж, 30 лет).

Как утверждал Лаир, сны не случайны — они в определенном смысле автобиографичны, и невозможно глубоко понять сон, если интерпретировать его с точки зрения только накопленного опыта или только актуального контекста, принимая во внимание лишь сам текст и текущую экзистенциальную ситуацию, в которой оказался спящий (Lahire 2020).

Как показывают многие исследования, еще с давних времен сны связывали с жизнью сновидца: его переживаниями, озабоченностью, навязчивыми идеями, напряжением и конфликтами, страхами и желаниями (Lahire 2020). Эти чувства и знания актуализируются до сна, обычно в тот же день, и могут в символической форме проявиться во сне. Интересно и то, что сама рассказчица, опираясь на свой опыт в изучении фольклористики, проинтерпретировала свой сон как отражение часто встречающегося сюжета в деревенской культуре (полагаем, что речь идет о сюжете с восставшими мертвецами). «Юристам снится, что они ведут дела и составляют контракты; генералам — что они сражаются; мореплавателям — что они продолжают вести войну с ветрами; а мне — что я решаю свою задачу постоянного исследования природы вещей и изложения своих открытий на родном языке» — пишет Бернارد Лаир (Lahire 2020: 96).

Все персонажи сна — и спящая, и люди, которых она видит, — безмолвны, но их молчание принадлежит разным мирам. Восставшие молчат как мертвецы, и со сновидицей их разделяет окно — как символ



Ил. 2. «Большая, большая скорбь и вечное молчание». Визуализация сна, изображение сгенерировано нейросетью DALL-E, 2022. © Каролина Нугуманова, анонимный автор, все права защищены, используется с разрешения авторов.

непроницаемости границы между миром живых и мертвых. Сновидица молчит как свидетель, исполняющий символический ритуал памяти по ушедшим. Никто из героев сна не пытается и не может прервать это тяжелое молчание, и невозможность восстановить коммуникацию отражает безвозвратную потерю тех, кто перешел границу мира мертвых. Все они — безвластны в этой ситуации сна. Однако само присутствие восставших мертвецов, пусть и молчаливое, становится символом памяти о том, что невозможно скрыть или о чем нельзя забывать: они вновь появляются из-под завалов, становятся видимыми, неотступным напоминанием о чудовищной трагедии.

Итак, можно отметить, что молчание в снах подчеркивает отношения власти и подчинения. Рассказчик редко занимает позицию сильного — того, кто может оставлять вопросы без ответа, требовать подчинения. Его агентность восстанавливается посредством акта говорения, вопрошания. Сновидец выступает (или хочет выступить) инициатором коммуникации, но чаще всего остается без ответа. В следующем параграфе мы рассмотрим сны, в которых говорение помогает преодолеть сложившиеся во сне властные диспозиции.

Говорение

В рассмотренных нами рассказах о сновидениях говорение находится в центре нескольких основных сюжетов, которые можно обозначить как переубеждение, предупреждение, сопротивление и поиск союзников.

Во всех этих сюжетах основным действующим лицом является сам сновидец, который взаимодействует с другими персонажами: знакомыми, родственниками или даже знаменитостями. Вообще, как указывает Лаир, люди, приходящие в наши сны, зачастую являются теми, с кем мы эмоционально связаны: родители и друзья, супруги и партнеры, братья и сестры, дедушки и бабушки, одноклассники и коллеги. Причем, это не обязательно люди, с кем сновидец часто взаимодействует, но также и те, с кем могут возникать напряженные отношения и конфликты, те, в отношении с кем человек в бодрствующей жизни вкладывает много эмоциональных ресурсов (Lahire 2020). В рассказах, которые мы проанализировали, каждому сюжету свойственен свой набор действующих лиц.

В рамках первого сюжета спящие вступают в спор с теми, кто с ними не согласен, — зачастую с родственниками. Предмет спора может быть различным, однако чаще всего встречаются споры о действиях России в Украине. Сновидцы представляют себя красноречивыми, обладающими убедительными аргументами, рациональными и последовательными. Примечательно, что переубеждение зачастую и во сне остается незавершенным: сновидец оказывается неуслышанным или проигнорированным. Например, рассказчица следующего сна в комментариях к форме для отправки снов поделилась, что редко говорит с мамой, которая занимает другую точку зрения по вопросу «спецоперации». По ее ощущениям, ей не хватает аргументов, которые она стремится продумать заранее, прокручивая в голове сценарии разговора. Один из таких моментов стал сюжетом ее сна:

«Не в первый раз снится, как я пытаюсь переубедить маму. Привожу аргументы, показываю новости из независимых источников, показываю видео Максима Каца [оппозиционный политик и блогер]. На каждый ее довод за войну ищущий контраргумент, причем этот поиск выглядит очень логичным и рациональным для сна. Как будто все, о чем я думаю днем, визуализировалось ночью. Мама во сне все равно остается при своем, и это меня печалит, но до точки отчаяния я не дохожу, потому что еще есть что сказать, способы убедить, и разговор не заканчивается» (03.05.2022, Ж, 20 лет).

Во сне рассказчица представляет себя в ситуации аргументированного спора с матерью и будто сама удивляется рациональности доказательств, которые подбирает. Несмотря на то что до конца сна ей не удастся переубедить собеседницу, она чувствует, что разговор не окончен, и в целом сон не приносит ей негативных эмоций. Подобные, на первый взгляд «повседневные», сюжеты представляют собой воплощение фантазии о конструктивном разговоре, в котором победит рациональность, то есть позиция сновидца. На деле, как известно из отчета PS Lab, многие люди прекратили общение с родственниками, которые не разделяют их позицию (Ерпылева, Савельева 2022).

В рамках второго сюжета субъект сна выступает носителем некоего знания, которым не обладают окружающие его люди. В некоторых ситуациях спящие расценивают это знание как жизненно важное. Акт

говорения реализуется в попытке о чем-то предупредить неосведомленное окружение. Так, в следующем тексте описан сон, в котором сновидица оказывается в прошлом, во время Второй мировой войны (что в целом характерно для данного сюжета). Такая временная перспектива склоняет баланс власти-знания на сторону сновидца, который буквально «знает наперед». Спящая стремится предупредить своих близких об опасности, которая им грозит, но сталкивается с непониманием:

«Приснилось, как будто я в какой-то деревне, окруженной лесом, просыпаюсь рано утром от взрывов. Выхожу на крыльцо, вижу, что бомбят с самолетов и четко понимаю, что сейчас 41 год и я заброшена в то время и знаю все, что будет дальше. Ко мне подходит отец. Я ему говорю: надо уезжать. Он мне: „Ничего страшного, все закончится уже ко 2 июля“ (почему-то именно эта дата). „Если тогда не закончится, уже будем думать“. А я начинаю рыдать, потому что меня накрывает всем непостижимым ужасом знаний о будущем, и я говорю ему: „Она не закончится, она будет идти 4 года и погибнут десятки миллионов“. А он улыбается, смотрит на меня, как на дурочку и с сочувствием. На этом я проснулась» (26.03.2022, Ж, 30 лет).

Рассказчица не оставила интерпретации своего текста, но пояснила, что сон был нетипично ярким. Можно предположить, что в этом сне метафорически репрезентируется невозможность донести свои переживания и предчувствия до близких людей, которые пребывают в неведении относительно страшного будущего, которое неизбежно наступит — по крайней мере, по ощущениям сновидцев.

Интересно, что Великая Отечественная война — один из наиболее часто встречающихся образов в этом контексте. С одной стороны, его популярность можно объяснить высокой символической значимостью, которая приписывается ему в официальном дискурсе, а также символическими параллелями, которые этот дискурс проводит между этим историческим событием и «спецоперацией». С другой стороны, это может свидетельствовать о том, что сновидец видит себя объектом истории, творящейся на его глазах, то есть переживает события окружающей действительности как исторические.

Те, кого спящие хотят предупредить, также относятся к миру прошлого: это могут быть родители в юности, умершие родственники или незнакомые люди из былых эпох. К примеру, рассказчик следующего сна сам связывает его появление с переживаниями событий в Украине:

«Приснилось, что идет Вторая Мировая, и Гитлер приказал захватить „Нижнюю Самару“ — это значит (во сне, в реале никто так не говорит) часть города, которая под склоном у Волги, то есть набережные и прилегающие улицы. И когда это произошло, Гитлер заявил: „Теперь Куйбышев остался без ног!“ Потом оказалось, что это все как бы чей-то рассказ. И появились моя бабушка и ее сестра, и их подруга, как будто они пришли из прошлого. И я обрадовался, и подумал, что вот я сейчас смогу расспросить их про их жизнь, и приготовил диктофон записывать. Но сначала спросил подругу, правда ли это про Самару во время войны. И она рассказала, что да. Бабушку я расспросить не успел, зато стал объяснять гостям из прошлого, что такое интернет и вайфай» (10.04.2022, М, 37 лет).

Сон развивается в двух темпоральных измерениях: в прошлом, известном по рассказам кого-то безымянного, и в параллельном, послевоенном (неясно, насколько это относится к настоящему времени). Это представляется проекцией на его положение в реальной жизни: сон ставит вопрос о будущем сегодняшнего дня. Вероятно, и бодрствуя сновидец ощущает себя знающим больше окружающих (особенно старших родственников, «людей из прошлого», не имеющих доступа к альтернативным источникам информации). Интересно, что в этом сне не только рассказчик является носителем важного знания, но и те, кого он встречает. Рассказчик радуется появлению своих родственников, воспринимая их как источник информации о прошлом и способ валидации рассказанной кем-то истории о войне. Однако несмотря на первоначальное намерение расспросить «гостей из прошлого», сновидец сам начинает делиться с ними своими знаниями о будущем, однако теперь оно связано с технологическим прогрессом. Своим рассказом о грядущем автор записи хочет не предупредить, а, скорее, удивить и заинтересовать, и в ряду подобных снов это исключение.

Сновидец объясняет появление этого сна своим текущим психическим состоянием:

«Про войну — очевидно связано с текущими событиями. Ну и, в целом, отражает текущее состояние: вроде опасность очень рядом, но не совсем, целиком еще не поглотила. Хотя, между прочим, мой родительский дом как раз стоит в той области, которую Гитлер во сне захватил. А бабушка любимая ощущается, как будто поддержать пришла, как символ того, что есть надежда».

Тревога за будущее («опасность очень рядом, но не совсем, целиком еще не поглотила») соотносится во сне с пугающим образом Гитлера, захватывающего часть города, где расположен родительский дом. Присутствие родственницы воспринимается как символ надежды. Можно предположить, что бабушка как представитель старшего поколения символически тесно связана с памятью о Великой Отечественной войне. Ее опыт может быть залогом выживания в военное время, и для сновидца ее появление может быть добрым знаком.

Следующие два сюжета — сопротивление и поиск союзников — основаны на речевом взаимодействии сновидцев и известных людей: политиков, блогеров, ученых и других. Как предполагает Лаир, образы знаменитостей могут символизировать определенные характеристики и свойства (власть, красоту, ум, доброту, жестокость и т. д.). Рассмотрим подробнее, как складывается их взаимодействие в следующих сюжетах.

Символически, третий сюжет — сопротивление — представлен в снах в виде возможности равноправного диалога с теми, кто недоступим в реальной жизни: политиками, представителями других стран и знаменитыми деятелями науки и искусства, которые как во сне, так и в реальности занимают позицию, отличную от мнения сновидца. Можно предположить, что подобные фигуры олицетворяют власть, которой рассказчики не могут сопротивляться в реальной жизни. Во сне же спящие вступают в спор,

призывают к ответу, иногда просто грубят. Сон предоставляет им уникальную возможность быть услышанными теми, кто в дневной жизни наделен большей властью говорить. Например, один из рассказчиков увидел во сне Владимира Путина в совершенно обыденной ситуации — в толпе на улице:

«Приснился Путин, который в какой-то толпе на улице отдал мне ноги. Я возмущаюсь: — Да что ж вы делаете-то, Владимир Владимирович?! Он только после этого обращения понимает, что я стою рядом с ним и он топчется по моим ногам. — Ой, как же это я так, — говорит он даже не мне, а как будто в воздух, разворачивается и уходит. Я от него не отстаю и иду следом. Спрашиваю: — А вы не хотите извиниться? У него совершенно меняется тон, с равнодушного на едкий и злобный: — Вы хотите этим мерзко воспользоваться? Раздуть из этого инфоповод?! Не понимаю, что ему на такое ответить, так и просыпаюсь растерянная» (17.04.22, Ж, 27 лет).

Сны с участием Путина — не редкость для наших рассказчиков. Подобно тому, что жители Третьего рейха видели в своих снах Адольфа Гитлера, а советские люди — Иосифа Сталина, героиня данного сна также встречается с тем, кто принимает исторические решения, меняющие судьбы миллионов людей. Это не просто образы политических лидеров, но, что более важно, в присутствии данных политических фигур субъект видит себя безмолвным и/или безвластным (как было и со сновидцами эпохи Гитлера и Сталина). К сожалению, сама сновидица не оставила пояснений к своему рассказу, поэтому мы можем сами попробовать произвести его интерпретацию. В этом сне спящая представляет себя участницей равноправной коммуникации с Путиным: она может возразить ему, требовать извинений, может быть, даже сделать выговор за проступок. Однако тот не хочет вовлекаться в разговор; рассказчице кажется, что он вообще обращается не к ней (отметим, что этот образ уже встречался нам в обсуждении сюжетов, связанных с молчанием наделенных властью). Его резкий ответ приводит к сбою в коммуникации, так как, кажется, относится к совсем другому контексту взаимодействия, обостряет конфликт и создает беспочвенные, с точки зрения рассказчицы, обвинения. Сон обрывается, оставляя ее в растерянных чувствах.

Наконец, четвертый сюжет — поиск союзников — основан на поиске общности в разговоре с другими персонажами сна. Как правило, союзниками выступают люди, чье видение происходящего — по крайней мере, во сне — близко взглядам сновидца: их друзья и близкие, политические активисты, а также значимые медийные фигуры, с которыми рассказчики вряд ли знакомы в реальной жизни (феминистка Дарья Серенко, политологиня Екатерина Шульман, оппозиционная журналистка Анна Политковская и другие). В разговоре с союзниками создается чувство общности и сопричастности — причем не только вследствие близости политических взглядов, но в целом близости точек зрения, вытекающей из схожести ситуации, в которой они оказались во время сна. Интересно, что союзники могут вообще быть пассивными участниками сюжета сновидений (или сновидец нам не рассказывает об их действиях); они важны просто как образ. Их появление в сновидении является способом

идентифицировать себя с теми качествами, которые символизируют эти люди в действительности. Реже эти люди своими действиями во сне представляют собой источник бескорыстной поддержки, являются теми, кто просто выслушает, поймет и разделит с тобой переживания. Например, в следующем рассказе сновидица встречается с погибшей журналисткой, которой, судя по всему, восхищается и в реальной жизни, но та в нарративе представлена абсолютно безучастной:

«Снилось что я приезжаю в горячую точку переводить (какие-то переговоры кажется?), но почему-то я там теряюсь, оказываюсь совершенно одна, там стреляют ужасно, я в панике бегаю по улицам и ищу людей. потом вижу анну политковскую, ужасно рада, подбегаю к ней и говорю что-то вроде „анна это вы!! вы такая крутая...“, мы лезем в какой-то бункер.... дальше сюжет не помню, но мы каким-то образом оказываемся в автозаке, там мужчины-военные, они пытаются нам что-то сказать, я понимаю, что должна знать этот язык, но ни слова разобрать не могу.... оч хорошо помню что я поворачиваюсь к политковской и говорю „аня.... аня это <капец>.... я ничего не понимаю...“], мы продолжаем ехать, я плачу и у мужиков-военных все это время играет жесткий кальянный рэп...» (20.03.2022, Ж, 21 год).

Интересно, что кем бы ни были союзники, сновидцы всегда видят себя равными им. Так, в описанном выше сне рассказчица переживает приключение вместе со своей новой союзницей, и разницы в статусе (известной журналистки Политковской и анонимной рассказчицы) не ощущается — она стирается благодаря общности ситуации, в которой обе оказались. Обе они, будучи женщинами, находятся в уязвимом положении перед группой вооруженных мужчин (что символически усиливается играющим на фоне «жестким кальянным рэпом» — как правило, отличающимся мизогинными и подчеркнута сексуализированными текстами).

Этот сон примечателен яркой метафорой непонимания, существующего между рассказчицей и деперсонализированными мужчинами-военными, которые говорят на знакомом, но непонятном ей языке. Можно предположить, что так во сне отражается неприятие официального дискурса властей в реальной жизни. Союзница, которая появляется во сне, может символизировать как честность и силу индивидуального сопротивления, так и возможный трагический конец поездки с военными во сне.

Однако не все сны заканчиваются успехом в виде присутствия союзников — в силу того что сновидцы боятся вступать в коммуникацию из-за страха быть отвергнутыми, незнания языка, боязни осуждения и т. д. Поскольку часто в отсутствие союзников сновидец остается визави с более властным агрессором и в более уязвимом социальном положении, события во сне переживаются в качестве «обволакивающей безысходности». Такие сны, как утверждал Козеллек (Koselleck 1985), не только сюжетно связаны с террором, но являются его орудием: они накладывают серьезные негативные отпечатки на эмоциональное, физическое и психологическое состояние сновидцев.

Итак, в рамках сюжетов, связанных с говорением, сны создают пространство для коммуникации с Другими: высокопоставленными

политиками, противниками, умершими родственниками или близкими, с которыми возникло недопонимание в реальной жизни. Сновидец не всегда добивается своей цели с помощью говорения — переубеждения или предупреждения, — но обретает агентность и возможность сопротивления. При этом рассказчики обычно не видят себя агрессорами или злоупотребляющими иерархией власти, на что указывает то, как именно об этом говорят сновидцы и что они делают в пространстве сна. Чаще они видят себя жертвами обстоятельств, и сопротивление субъективно воспринимается как героизм или моральный долг. Можно предположить, что это соотносится с переживанием той жизненной ситуации, в которой они оказались — ситуации невозможности самовыражения в условиях ограничений языка, когда публичное высказывание требует смелости, решимости и готовности принять зачастую ломающие жизнь последствия.

Заключительные размышления

В присланных нам рассказах о сновидениях мы обнаружили отражение эмоциональных переживаний хрупкости мира, ощущения внешней угрозы и страха перед новыми обстоятельствами. Сновидцы рефлексировали утраченную возможность говорить об окружающей действительности, и молчание во сне — как собственное (и вынужденное), так и окружающих — было для них проблематичным. В их снах возникало пространство для восстановления агентности посредством говорения и коммуникации со значимыми Другими, недостижимыми в реальной жизни. Мы отметили, как молчание может быть привилегией властей предрержащих оставлять заданные вопросы без ответа, и как говорение помогает уравнивать завидомо неравные позиции.

Одно из главных ограничений исследования состоит в том, что, по-видимому, большинство участников имеют антивоенные настроения, поэтому сны, которые нам прислали, преимущественно полны переживаний и тревог, а также имеют политический подтекст. Можно предположить, что сны сторонников «спецоперации» будут отличаться как по эмоциональной окраске, так и по сюжетам, которые в них возникают.

1. PS Lab — Лаборатория публичной социологии — это исследовательская группа, изучающая политику и общество в России и на постсоветском пространстве в сравнительной перспективе. PS Lab возникла в 2011 году, тогда же ее члены начали изучать протесты и общественные движения в России, а затем и в Украине. С начала военного конфликта в Украине 2022 исследователи изучали восприятие его сторонников, противников и сомневающихся/неопределившихся, их эмоции, надежды и страхи, отношение к пропаганде, стране и государству, отношения с близкими

и видение последствий военных действий.

2. Дарья Серенко — одна из создательниц и координаторок Феминистского антивоенного сопротивления (ФАС), организованного после 24 февраля 2022 года для антивоенной агитации, защиты прав уязвимых групп, материальной, информационной и психологической помощи политическим заключенным и митингующим и т. д.

Библиография

1. Ерпылева С, Савельева Н (2022) Далекая близкая война: как россияне воспринимают военные действия в Украине (февраль-июнь 2022). *Лаборатория публичной социологии*, <https://drive.google.com/file/d/1I7fkLApАНhDiMp1sz7gbPokCYTCdOC6n/edit> (06/02/2023)..
2. Отчет Хроники 3.0 (2022a, 18 мая) Хроники 3.0: Третья волна общероссийского опроса граждан РФ об отношении к «специальной военной операции» России на территории Украины. Аналитический отчет. github.com/dorussianswantwar/research1/blob/main/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%203.0%20-%20%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86%20%D0%BE%D1%82%D1%87%D0%B5%CC%88%D1%82.pdf.
3. Отчет Хроники 3.0 (2022b, 13 октября) Хроники 7.0: Мобилизация: экспресс-опрос. Аналитический отчет. [github.com/dorussianswantwar/research1/blob/main/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%207.0%20%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86%20%D0%BE%D1%82%D1%87%D0%B5%D1%82%20\(%D0%AD%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%201%20%D0%B8%20%20%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B\).pdf](https://github.com/dorussianswantwar/research1/blob/main/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%207.0%20%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86%20%D0%BE%D1%82%D1%87%D0%B5%D1%82%20(%D0%AD%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%201%20%D0%B8%20%20%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B).pdf).
4. Паперно И (2012) Сны террора (сон как источник для истории сталинизма). *Новое литературное обозрение*, 4: 227–267.
5. Чуковская Л (2007) *Записки об Анне Ахматовой в трех томах*. Москва, Согласие (2), 1952–1962.
6. Bastide R (1966) The sociology of the dream. In: Von Grunebaum GE and Callois R (eds), *The dream and human societies*. Los Angeles, University of California Press: 200–214.
7. Beradt C (1985) *The Third Reich of Dreams: The Nightmares of a Nation, 1933-1939* trans. Wellingborough, Aquarian Press. Впервые опубликовано (1966) как *Das Dritte Reich des Traumes*. Munich, Nymphenburger Verlag.
8. Braun V and Clarke V (2006) Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2): 77–101.
9. Bulkeley K (1994) Dreaming in a totalitarian society: A reading of Charlotte Beradt's *The Third Reich of Dreams*. *Dreaming*, 4(2): 115.
10. Curtisa R (2017) Sleep No More: Nightmares in Emerging Nazi Germany. *Sociology*, 7(1): 7–11.

11. Engelking B (2013) Dreams as a Source for Holocaust Research. *Holocaust Studies and Materials*, (3): 223–252.
12. Hanisch C (1970) The personal is the political. In: Firestone S and Morgan R (eds), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. New York, self-published.
13. Koselleck R (1985) *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Tribe K (trans). Cambridge, MA, MIT Press.
14. Lahire B (2020) *The Sociological Interpretation of Dreams*, Morrison H (trans). Cambridge, Polity Press.
15. Mills CW (2000) *The Sociological Imagination*. New York, Oxford University Press. Впервые опубликовано в 1959.
16. Stein A (2010) Dreams as historical artifacts. *The Journal of Psychohistory*, 38 (2): 125–32.

Благодарности

Выражаем благодарность всем, кто присылал нам свои сны и рассказывал о нашем проекте в соцсетях. Мы также хотели бы поблагодарить своих коллег по проекту, пожелавших остаться анонимными, и художниц Соню Никитину и Агату Гилман. Отдельное спасибо анонимным рецензент_кам, которые поверили в нас и помогли превратить наш текст из небольшого рефлексивного эссе в полноценную научную статью.

Об авторах

Каролина Нугуманова — выпускница магистратуры Европейского университета в Санкт-Петербурге (специальность «Социология») и исследовательница в области документального кино. Одна из участниц и организаторок исследовательского проекта, посвященного сбору и анализу сновидений во время войны в Украине 2022. Исполнительница проектов, связанных с миграцией, медиа и критическим мышлением, экологией.

Почтовый адрес: 50136, Флоренция (Италия), ул. Мазаччо, д. 5.
E-mail: kar.nugumanova@gmail.com.
ORCID: 0000-0002-4811-0837.

Второй автор данной статьи предпочел остаться анонимным.

Flag Day

Smith

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Smith (2023) Flag Day. *The February Journal*, 01-02: 104-122.
DOI: 10.35074/FJ.2023.50.83.005

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.50.83.005>

Published: 28 February 2023

Flag Day

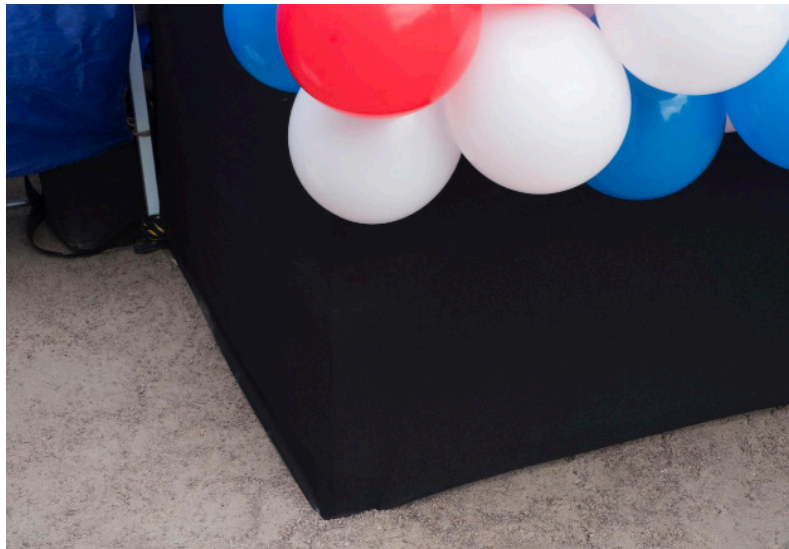
Smith

'Flag Day in Russia is a day of hope. It's a reminder of what's possible when people unite for a cause. [...] There's something about national flags. The sight of them fluttering in the wind can cause emotion in even the most jaded beings' ('Russia National Flag Day...' n.d.).

I noticed the signs advertising Russia's National Flag Day on the Saint Petersburg metro shortly after I arrived in the city at the beginning of August 2022. Although it wasn't easy for me to find out exactly what was happening, in part because my Russian isn't very good, I'm pleased to report that on Flag Day itself, I did eventually manage to find at least two relevant things. The first one was a small stage decorated with red, white, and blue balloons near Palace Square in the center of town. But nothing much was happening there, so I sat on a bench for a while and took some photographs.



The second one was the main event, which took place that evening in Saint Isaac's Square. Here was a much bigger stage, the kind you might see at a rock festival or a big political rally, populated by all kinds of performers: singers, dancers, a couple of glamorous TV-style comperes, and a troupe of young, enthusiastic synchronized flag wavers.



The area directly in front of the stage was cordoned off by a temporary metal perimeter fence. For an ordinary member of the public to access the space, they had to pass through one of the security stations that were dotted intermittently around the fence. But no one, it seems, had either wanted or been able to do that. Apart from the police and some security staff, the area in front of the stage was deserted. It seems the 'people of Saint Petersburg,' most of them, had for whatever reason conspicuously absented themselves from the whole event; had for whatever reason conspicuously absented themselves from the whole event; had met every song and every meticulously choreographed dance routine with silence; had, six months after the 'special military operation' in Ukraine began, resisted the comperes' injunctions to identify with 'our' national story and decided to do something else instead.



The next day I discovered a short news story about the event in Saint Isaac's Square. It consisted of a headline—'National Flag Day celebrated in Saint Petersburg, Russia'; three different photographs, by Irina Motina, with identical captions: 'People participate in the National Flag Day celebrations in Saint Petersburg, Russia, Aug. 22, 2022'; and no body text. The story appeared in the Central Committee for the Chinese Communist Party's *People's Daily Online* (Wu and Liang 2022). Courtesy of *People's Daily*, I discovered that shortly after I'd left Saint Isaac's Square that evening, a giant Russian flag had been unfurled there, under which, according to one of Irina Motina's color photographs, several people do appear to have enjoyed themselves. And to the side of which, according to another one of Motina's photographs, several more people also appear to have enjoyed themselves, waving national flags and, of course, being photographed by Irina Motina.

Bibliography

1. Russia National Flag Day—Aug. 22, 2023 (n.d.) *National Today*, nationaltoday.com/russia-national-flag-day (17/11/2022).
2. Wu C and Liang J (2022, 23 August National Flag Day celebrated in St. Petersburg, Russia. *People's Daily Online*, en.people.cn/n3/2022/0823/c90000-10138349.html (17/11/2022).

Acknowledgements

Thanks to 'Masha,' Zhenya T., Anastasia P., Liza O., Anna M., and Anastasia R.

Author's bio

The author of this visual essay chose to be pseudonymized.

Something exciting happened on National Flag Day this year in Saint Petersburg. There was a big concert in Saint Isaac's Square. I went along. There was a massive stage there, a huge sound system, singers, dancers, flag wavers, and two glamorous comperes. 'This is the story of our country!' they announced. 'Our Russia!' they said. 'Tell your kids!' It was very special. I swear there was almost no one there, in front of the stage. Apart from security. The only ordinary people I saw there were people like me, rubberneckers, peering with phones through holes in the perimeter fence. Not much happened at the end of every song, including the national anthem. Not a clap or a cheer. And it was strange that no one on stage seemed to care very much. They just carried on doing their thing. All very professional. Very well done. A couple of days later I met Masha in a fancy café on Marata Street. We had breakfast together. Scrambled eggs, coffee, and ibuprofen. Masha wanted to know more about what I was planning to do. 'I'm just going to follow you around and take some pictures,' I said. 'Nothing special, no big deal. No face shots either! We'll go to the edge of town, Devyatkiino, Ribatskoye, Primorskaya. Then we'll come back here and hang out in Saint Isaac's Square for a bit, where that big Flag Day concert was.' 'I see,' she said. 'The idea is that you went to the concert.' 'I did?' 'Yes, you did. Well, not you exactly, I don't know if you went to the concert or not. Did you?' 'No, of course not!' 'Right, well I'm talking about the person I want you to play in my photo story. She goes to the concert but she can't stay. She just can't. So she leaves. And goes to Devyatkiino instead.' 'And Ribatskoye and Primorskaya?' said Masha. 'Exactly!' But she has to be seen to be leaving.' 'Believing in what?' 'Seen to be LEAVING!' I said. 'Absenting herself.' 'Oh, I see!' said Masha, cautiously.









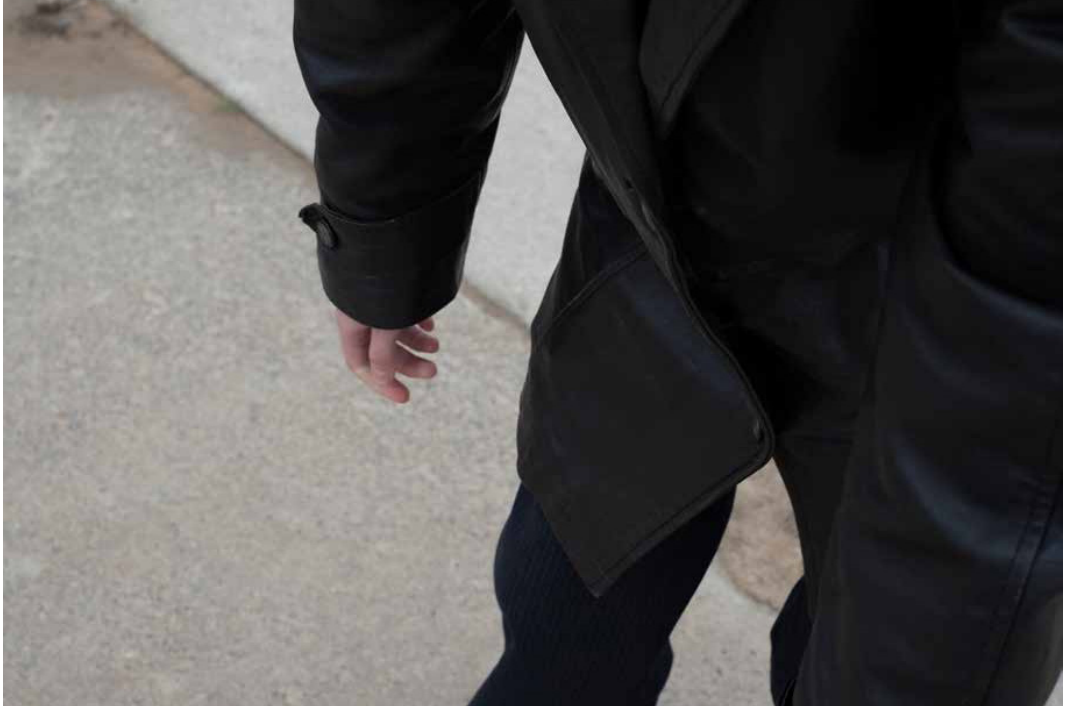
Her name's Bascia. Go Bascia!



















ФИО

ДАТА РОЖДЕНИЯ

ГРАЖДАНСТВО


ТЕЛЕФОН, E-MAIL

СКОЛЬКО ЧАСОВ В НЕДЕЛЮ ВЫ ГОТОВЫ РАБОТАТЬ

40 МЕНЕЕ 40

ОТКУДА УЗНАЛИ О ВАКАНСИИ

ДАТА, ПОДПИСЬ

**МОЖЕМ
УСТРОИТЬ** 
ВКУСНО — И ТОЧКА

Collective Abyss: Social Identities of Silence, Void, and Resistance

Sofya Chibisguleva
Independent researcher, Moscow

Elena Kilina
UNICAMP, São Paulo

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Chibisguleva S, Kilina E (2023) Collective Abyss: Social Identities of Silence, Void, and Resistance. *The February Journal*, 01-02: 123-132. DOI: 10.35074/FJ.2023.83.19.006

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.83.19.006>

Published: 28 February 2023

Collective Abyss: Social Identities of Silence, Void, and Resistance

Sofya Chibisguleva, Elena Kilina

Societies and social policies are defined by myriads of factors. Once set, written down, and enacted, they define those who fall under their rule in turn—assigning a social value to people, processes, and results. Said value is never zero and is never singular; it is fluid, assessed on a scale that fluctuates between a single interpretation and an abyss of possible values. Laws of men and the Universe are the easiest to evaluate and assign a value to, while empty spaces, silences, and idleness are the hardest. Since they are undefined entities, they might as well be entireties. The latter pose maximum threat to the value of non-empty spaces—the pillar of governance and control. Consequently, the social and especially political machine has invented a separate system

of assigning value to voids and silences. The regulatory spectrum of this system tends towards punishment, towards precluding an abyss—a complete plurality of choice and a lack of control. Chaos. This system of punishment is especially ruthless towards the arts, activism, and independent communities. This visual essay analyzes two extremes within the above-mentioned system of evaluating negative spaces: a void and an abyss. The text draws on different case studies to propose the definitions (values) of voids and abysses at different points on this punishment timeline from the perspective of silent, idle, and resting activists and artists who found themselves under the scorching heat of looming gore.

Preface: Absence. See presence

Maurice Blanchot's index to *The Infinite Conversation* (1993, 465) opens with the line 'absence. See presence.' If we were to alter this line to reflect its value for the reader, the full stop should be replaced with a comma (an abyss), and if we were to alter it for an institution, the full stop should be replaced with a dash (a set value, an accusation). Punctuation in a language is the closest relative of policies in a society. Words can be identified, often with the aid of commas, full stops, and exclamation marks, but also on their own. Their meaning can be spotted as early as the preparatory stage—an opened mouth, a blank page, a gesture.

These pre-verbal statements are specimens of silence, the essence

of which lies in the ability to be seen. It is disguised as a question of existence and a means for continuity. Upon perception, absences acquire social identities akin to human ones. Absence is the topos where a void turns into an abyss.

Void: a state of being without something, a pause, a state of intentional lacking

Abyss: a bottomless gulf, pit, or chaos; a state of complete non-being

VOIDS offer temporary vessels for the mind to rest, be idle, or fill itself with conscious deductions, subconscious floods, or trauma responses.

A procrastination, a pause between two acts of a play, elevator music, an empty train platform, next slide, please wait.

The socio-political significance of a void is that of the first breath taken after a contest of 'who can hold their breath the longest.' It is an invaluable tool in all fiction: TV shows, elections, books.

An abyss is a prosecutable offense in all types of dictatorships from abusive relationships to police states. This is because an abyss of space, be it physical or imaginary, offers an abyss of identities to be figured out in their full plurality. This tug of war between potentiality and abandonment moves those on the receiving end of silence—witnesses—to speculate outside of the usual spectrum of logic, pushing organizing bodies into radical censorship of empty spaces.

This censorship is aimed at a usual suspect—the individual singularity, found and manifested through 'the work of meditation' (Blanchot, 1993). Institutional enforcers strongly fear the unanswered question, the empty page; hence, they tend to replace it with a suitable singularity—a tool of oppression, a set value.

An empty plot of land is turned into a shopping mall (a tool), an abandoned building covered in emerald green netting (a tool), a wall decorated with a mural or multi-colored lights (a tool), a page, with the inscription 'Page left intentionally blank' (a tool).

If not occupied by a tool, a void is idle and yet potent. It is a happening in waiting, open to all possible events. Be it the spontaneous environment of São Paulo's Parque Minhocão or Vsevolod Lisovsky's silent play, emptiness invites free and even forbidden speculation—a freedom that is hard to take back once provided. A void occupied by a tool is space free from speculation, and hence safe for the hierarchical lords.

The double lives of silent spaces: scenarios

1. A theater of extraction

You enter a theater space and sit down in the embrace of the red velvet cushions and stale breaths of fellow spectators. The director Vsevolod Lisovsky announces, 'Over the course of 60 minutes, the spectators and the

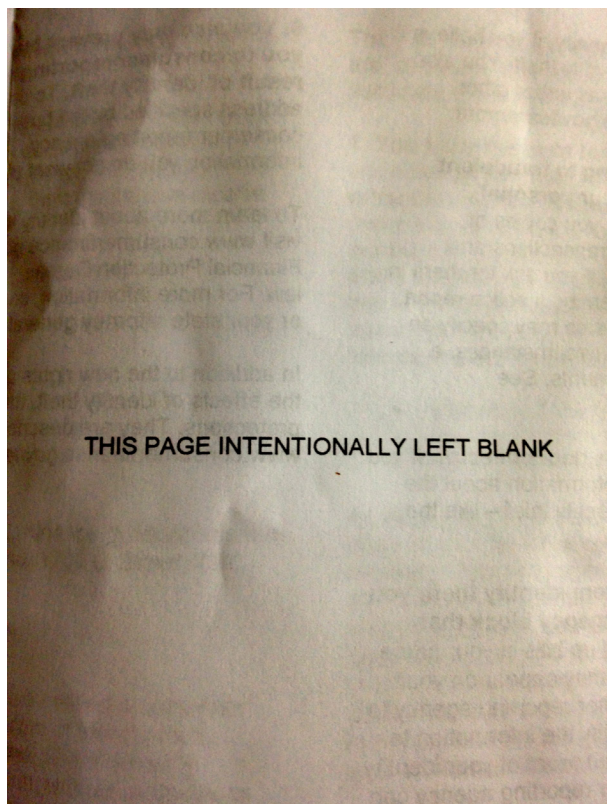


Figure 1. Book page with 'This Page Intentionally Left Blank' inscription, 2022. © Dr. Rob Bell, all rights reserved, used with permission.

performer in the theater will remain silent together. This is not a meditation. It is entertainment, a paid service: we provide the public with that most sought-after item—silence.' After the room goes dark, an actor proceeds to enter the stage and sit down on the chair, as if waiting for a train. The spectators, in turn, wait for the actor to break character, to make a mistake, to fulfill their theatrical duty. The void is filled with anticipation of the familiar, which grows more distant with each minute. The identity of the void here is indeed human. An excitement of waiting for the unexpected

Here, anticipation is not used as a tool, as one would assume, but a trigger for an impulse (collective or personal). The difference between a trigger and a tool is in their continuation. A tool, socially, means death, while a trigger has an afterlife.

This kind of (human) silence, if executed in the presence of a tool, is rooted in expectation management, lazy and predictable in its outcome, hence, often used by governing bodies. When President of Russia Vladimir Putin waited to announce the partial mobilization of Russian residents for the army in September of 2022, he utilized precisely this tactic. He announced a special address and then postponed it time and time again, filling the void of the public mind with anticipation, speculation, anxiety, and economic distress. In short, he executed it.



Figure 2. *A Silence on a Specified Topic*, a play directed by Vsevolod Lisovsky, 2016. © Teatr. post and Teatr.doc, all rights reserved, used with permission.

Tool—a death.

Trigger—a life.

2. The abyss of free will

The abyss launched by a trigger requires a space to develop and grow. However, not just any space can serve this purpose. Such a space must facilitate a collective abyss—the displacement of tools.

The experiment of Minhocão Park (Parque Minhocão) commenced in 1977 with the decision to close this large and busy urban highway from 12 am to 5 am. In the end, thanks to the efforts of a group of urban activists and area residents, it was decided that the overpass will be completely shut to traffic on Sundays. Currently, every weekend, the space is taken over by all manner of social events, festivities, open-air markets, and sporting activities. One of the key voices in the discussion is an NGO, Association of the Friends of Minhocão Park. Its members, all people who live nearby, are keen to turn it into a municipal park that would be open to cyclists as well as pedestrians. In 2019, the city authorities announced that a 900-meter section of the overpass will be permanently closed to traffic, but the fate of the rest of the highway is undecided.

Minhocão residents seized this opening in the discourse of possibility to reclaim and repurpose a piece of city infrastructure into a topos of civilian action. Nowadays, artists use the site for their interventions, children and teens, for sports, and residents, for regular gatherings. This void has evolved into an abyss of self-organized community potency: this case proves that functional dis-purposing allows spaces to become 'clean slates' and cease to be tools.



Figure 3. Parque Minhocão, highway hours, 2020. © Elena Kilina, all rights reserved, used with permission.

Figure 4. Parque Minhocão, pedestrian hours, 2020. © Elena Kilina, all rights reserved, used with permission.



Figure 5. Parque Minhocão, pedestrian hours, 2020. © Elena Kilina, all rights reserved, used with permission.



Figure 6. Photographer Anastasia Nikolaeva holding an empty piece of paper being detained by a police officer, Russia, 28 Feb 2022 (Nu etot ryzhyi via YouTube, 'zaderzhanie Anastasii Nikolaevoi 25.02'). © Aleksandr Chetviortyi, all rights reserved, used with permission.

3. A stage for speculation

Activist Anastasia Nikolaeva was detained by a police officer while holding an empty piece of paper on the 28th of February 2022, four days after the start of Russia's so-called 'special military operation' in Ukraine. Later that year, a group of protestors was arrested for holding 'imaginary posters;' then, journalists were punished for blanking out letters in taboo words (an attempt at avoiding censure). Russian society was already characterized by social inequality and lack of security for those who practice freedom of thought ('Constitution of the Russian Federation' 2020, Article 29), but these cases have proven that even the ideas of silent resistance have been banned altogether. Moreover, such silences have been weaponized and criminalized.

These successful attempts by the Russian Government to turn empty spaces (abysses of interpretations) into clearly identified values of criminal activity have materialized in a set of new articles of the Criminal Code and the Administrative Offences Code of the Russian Federation, such as 'Discrediting the Russian Army' (Federal Law No. 63-FZ, 2022).

To discredit—to cause a loss of belief, credit, or value.

The process of stripping an institution of its value opens the door to the freedom of individual speculation—an abyss of possible meanings. On the contrary, the process of discrediting an individual action implies a 'diagnosis' and a lack of speculation whatsoever. This difference prompts an interesting conclusion: discreditation that is performed by a single member of society

is a process of asserting a personal right to humanity, freedom of thought and of speech (an abyss); discreditation that is performed by an institution or an organization is a process of eliminating humanity (a void). Might discreditation be one of the many social identities of silence, void, and resistance?



Figure 7. Invisible posters with anti-government statements, 6 April 2014. © Vitaly Ragulin, all rights reserved, used with permission.

Afterword (for the unwillingly silent witness): *Under the Scorching Heat of Looming Gore*, a poem by Sofya Chibisguleva

A well is only void
when rain is clear and the soil
lies on the rock of the retired terror
from which the people did inadvertently evolve
yet memory is clear, thoughts are sore

A well is only an abyss
when seeping through the soil are boiling winds
of unavenged injustices and burns
which fill the well, yet do not overflow.
A comfortable shame of future lore

A void turns into an abyss
so slowly yet so swiftly, you can see
its waters pierced with strings of signal colors
unusual for wells, yet home to the chaos of
anything and everything you thought impossible

Under the scorching heat of looming gore

Bibliography

1. Blanchot M (1993) *The Infinite Conversation*. Minnesota, University of Minnesota Press.
2. Gossmann C (2012, 18 May) Finding Relief in the World's Most Congested City: A Sunday Afternoon on São Paulo's Minhocão. *Bloomberg*, citylab.com/design/2012/05/finding-relief-worlds-most-congested-city-sunday-afternoon-minhocao/2040 (13/02/2023).
3. The Constitution of the Russian Federation (2022) *Ofitsial'nyi internet-portal pravovoi informatsii*, pravo.gov.ru (13/02/2023).
4. Federal Law No. 63-FZ (2022) *Konsul'tant Plius*, consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10699/4618fd95c30a6fbe7717ceaebf64f082e735c9ad (13/02/2023).

Authors' bios:

The Mainline Group is an artery that pumps histories of people, machines, spaces, and places between its two lungs: Dr. Elena Kilina and Sofya Chibisguleva. Both separately and together, we create stories about the fusion between people and their cultural past and collective future via contemporary forms of narration: sound, audiobooks, art therapy, and printed media.

Dr. Elena Kilina (PhD, UNICAMP, Brazil) is an anthropologist working in the social sciences with a focus on urbanism, visual anthropology, and Asian studies. Elena is a PhD fellow at Tongji University (Shanghai) affiliated with its College of Design and Innovation's DESIS LAB, as well as the recipient of a fellowship from the Social Science Faculty of Fudan University (Shanghai). She is also an ambassador of World Music School and performing sound artist for the Creative Systemic Research Platform (CSRFP).

Sofya Chibisguleva (MA, Royal College of Art, UK), also known as Sofya Seeree, is a sculptor who works with words and an independent educator. She specializes in site-specific science fiction, political mythology, immigration psycholinguistics, and post-literary discourse. She has been a resident writer and exhibiting artist at FACT Gallery (Liverpool, UK), Science Museum (London, UK), Arthill Gallery (London, UK), Bidston Observatory (Liverpool, UK), Zengården (Finnaker, Sweden), and London Art Book Fair 2018 (Whitechapel Gallery, London).

Белый лист пылает

Оксана Васякина
Писательница, поэтесса, Москва

Анонимный автор

Этот материал опубликован в номере 01-02 «От имени молчания, в поисках прибежища», под ред. Шуры Догадаевой и Андрея Завадского.

Цитировать: Васякина О (2023) Белый лист пылает. *The February Journal*, 01-02: 133-138. DOI: 10.35074/FJ.2023.85.89.007

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.85.89.007>

Дата публикации: 28 февраля 2023

Белый лист пылает

Оксана Васякина

Поэтическое эссе о том, как политика меняет оптику чтения стихов, написанных больше пятидесяти лет назад. Авторка сравнивает

свое ощущение от текста «Молчу / молчи» Всеволода Некрасова до и после событий 24 февраля.

Из всех книг, хранящихся в моей библиотеке, есть только две, на корешках которых напечатаны портреты авторов. Это Лидия Гинзбург и Осип Мандельштам. Теперь мне это кажется символичным. До недавнего времени я не обращала внимания на эти два лица за стеклянной створкой книжного шкафа в съемной квартире. Но теперь, каждый раз, проходя мимо или выбирая книгу, я сталкиваюсь с ними взглядом. Мне нравится думать, что Гинзбург и Мандельштам наблюдают за мной и моей тихой жизнью. Они смотрят на мой сон, мои брожения по комнате и неряшливую одежду. Они слушают мои мысли.

Мне бывает не по себе от змеиного взгляда Гинзбург и ее строгого лица. Иногда мне кажется, что она смотрит на меня с разочарованием. Меня всегда удивляло свойство картины или фотографии, на которой портретируемый смотрит в глаза художника или в объектив. Если поставить такую фотографию в комнате, то с любого места будет казаться, что изображенный наблюдает за тобой. Неосознанно мы вкладываем чувства, испытываемые к себе, в этот пристальный взгляд и — от имени портрета — начинаем относиться к себе с жалостью, гордимся собой или себя презираем. Все чаще я стала себя презирать.

Со времен Литературного института я любила русскоязычную литературу двадцатого века. Под литературой двадцатого века я понимаю и тексты, написанные в 2010-х годах. Не потому, что они осмыслиют и говорят на языке прошлого, но потому, что, например, при чтении стихов Елены Фанайловой или Марии Степановой я чувствовала тяжелый ледяной сквозняк. Все в языке этих стихов мне казалось понятным, но понятным с большим «но», я говорила себе: ты не жила тогда и можешь рассматривать эти стихи исключительно как материал. Я испытывала злую зависть к этим текстам. Наверное, многим людям, занимающимся искусством, присуща эта зависть. Тебе кажется, что ты, родившись на десять, двадцать, тридцать лет позже, пропустила что-то очень важное и тебе недоступное. Прошлое кажется тебе более реальным, чем настоящее. Словно на тебе все закончилось и твой опыт не так близок к реальному, как опыт твоих

предшественников и предшественниц. Теперь, я думаю, дело не в том, что прошлое было чем-то реальным, а в том, что я с этим реальным сталкиваюсь уже сейчас — в тексте, музыке, кино. Искусство, рожденное опытом времени, в котором-тебя-не-было, дарит тебе ощущение реальной реальности. На то оно и искусство. Оно создает отдельное пространство, несущее в себе черты событий, благодаря которым оно появилось.

Я, читая рассказы Шаламова, стихотворения Геннадия Гора, прозу Лидии Гинзбург, стихи Яна Сатуновского, чувствовала укол стыда, смешанный с горькой завистью: меня мучили вопросы. Первый из них был такой: могла бы я, оказавшись на их месте, отказаться от письма? Второй был такой: если бы я не отказалась от письма, хватило ли бы мне мужества писать те тексты, которые писали они? Третий вопрос был самый страшный из всех: какой смысл видела бы я в письме, если бы писала в стол? Одновременно с этими вопросами я хотела невозможного. Я хотела оказаться на месте этих авторов, мне казалось, что оказаться на их месте, стать ими — это единственный способ прикоснуться к реальному. Читая эти тексты, я испытывала возбуждение, близкое к вуайеристскому, — я не могла оторваться и мучилась желанием не смотреть на то, что в них есть. Читая, я проживала их, и мне казалось, что я живу в истории.

Анни Эрно писала: «То, что мы проживаем, еще не имеет смысла в тот миг, когда мы это проживаем». Я всегда это чувствовала. Я всегда знала, что единственный удел настоящего — молчание. Настоящее всегда казалось мне жалким, я спешила прожить все и сразу, даже сейчас, просыпаясь, я спешу лечь спать. Не только потому, что дни этой тяжелой осени невыносимы. Мне необходимо поскорее оказаться там, где нет этого сейчас, чтобы посмотреть, наконец, в сейчас как в собственное прошлое. Наконец описать то, что я проживаю.

Сидя на красной скамейке, я рассматриваю баннер, рекламирующий концерт шестидесятилетия Григория Лепса, дальше, через еле зеленую полосу вымершего газона, по серому Дмитровском проспекту идут машины, и еще дальше — скользит красная электричка. Первое, что я услышала 24 февраля — это был оглушительный хлопок. Он прозвучал в моей голове рано утром. Я была в Екатеринбурге и вышла из подъезда на грязный тротуар. В поисках татарского кладбища я наткнулась на большое православное и, пройдя по центральной аллее, вышла через монументальную арку, похожую на древний мавзолей. На ней было написано: «И мертвые мы будем жить в частице вашего великого счастья — ведь мы вложили в него свою жизнь». Страшный коммунистический лозунг, в нем нет ни капли человечности, подумала я. Только жестокость, обрекающая живых на смерть ради того, что им никогда не будет принадлежать. Но разве не так же живу я сама, отдавая в жертву свое настоящее ради будущих текстов?

Небо было тяжелым и влажным, я шла и смотрела, как дым завода растворяется в чернеющих облаках. В голове не было мыслей, не было даже привычных мыслей о письме. И я, стоя на грязной тропинке, столкнулась с миром. Он оказался тихим, как коричневый желудь в траве.

Вернувшись в Москву, я каждый день бродила по своему району. Мне хотелось рассмотреть лица людей, услышать их голоса. Я хотела ощутить хотя бы крохотную связь с теми, кто присутствует со мной в одном месте и времени. Поднимаясь по железной лестнице над железнодорожными путями, я слышала скрип деревянных досок, скрежет металлических перекрытий, но не слышала голосов. Я слышала шорох гравия и гудение асфальтоукладчика. Я слышала, как ворона глухо стучит своим клювом по гофрированной крыше гаража. Я слышала мир, но в нем, казалось, не было людей. Без человеческих голосов воздух становится густым и время течет иначе. Оно медленное и неповоротливое. Я говорила со своей приятельницей о звуках марта и была удивлена тому, что она испытывает то же самое — какую-то необъяснимую тишину.

В мае я готовила доклад для читательского клуба о детской книге «Звездная карусель» Генриха Сапгира и предложила своему коллеге дополнить материалом наше выступление. Космические стихи для детей мы сопроводили стихами Сапгира и расширили свой доклад до темы космоса в советской официальной и неофициальной поэзии. Пока я искала стихотворение Всеволода Некрасова «И я про космическое», нашла давно забытый мной текст «Молчу/Молчи». Помню, как он меня удивил около десяти лет назад. Но часто так бывает — тебя что-то удивляет, эмоции настолько сильные, что ты тут же забываешь прочтенное. Потому что ты разом проглатываешь и растворяешь в себе текст, по сути, он становится частью тебя. Так бывает с крепко впитанным знанием, например иногда я не могу назвать фамилии Елены Шварц, когда меня спрашивают, кто моя любимая поэтесса. Или, когда меня просят перечислить всех лианозовцев, я впадаю в ступор, хотя знаю некоторые стихи Холина, Некрасова, Сатуновского и Сапгира наизусть. Наверное, такую же реакцию вызовет у меня просьба указать на собственный нос.

Я благодарна этой особенности моей психики, она дарит возможность проживать восторг от встречи с одним и тем же текстом много раз. Наверное, психоаналитики заметили бы, что дело в том, что мой механизм вытеснения силен, а моя психика слаба. И поэтому, когда я испытываю яркие чувства, натренированный аппарат вытеснения бережет меня и тут же прячет от меня текст или событие.

Последние семь месяцев я стараюсь тщательно следить за своей внутренней речью. Но все чаще натываюсь на тишину. Мне кажется, что мне нечего сказать. Я часто думаю о тех книжных корешках с фотографиями Гинзбург и Мандельштама, они тихие и они смотрят. Когда-то в одном из разговоров я услышала, что люди, теряющие возможность использовать один из органов чувств, переживают компенсаторную остроту других органов. Например, человек, потерявший зрение, начинает лучше слышать, а тот, кто потерял слух — видеть. Что-то похожее произошло и со мной. Я словно стала лучше видеть, и мое внимание настолько сконцентрировано на настоящем, что оперативная система слишком перегружена, для того чтобы генерировать речь.

Прочитирую здесь стихотворение Всеволода Некрасова:

«Молчу
Молчи

Молчу
Молчи

Чутьем чутьем

Течем течем

Я думал мы о чем молчим

А мы молчали

Вот о чем»

Раньше, читая стихотворения Некрасова, я размышляла о том, что его тексты — это объекты, расположенные на листе. Мне казалось, что они ближе всего к визуальному искусству, и главное в них — это незаполненное поле смысла. Мне почему-то никак не хотелось их озвучить, мне нравилось смотреть на них, такие стройные столбики и лесенки из слов. Конечно, в своих лекциях о стихах Некрасова я говорила, что ведущую роль в этих текстах берет на себя тишина. Тишина была для меня отсутствием звука. Ведь отсутствие звука — это тоже звук. Но теперь, читая Некрасова, я невольно прихожу к мысли, что отсутствие звука — это не свободное пространство листа. Это, прежде всего, молчание. А молчание подразумевает под собой неразглашенную речь. Речь сложную. Возможно, речь, которую одновременно поймут все и все отвергнут в силу ее непростой структуры. В силу ее страшных смыслов. Когда на голосовании мы воздерживаемся, это значит, что нам есть что сказать, но то, что мы скажем, будет неудобным, неприличным, злым и — возможно — опасным. Порой нам бывает совсем не хочется сталкиваться с последствиями своей речи. От того мы и молчим. Ни да, ни нет. Молчок.

Готовясь к этому эссе, я прочла еще некоторое количество текстов Всеволода Некрасова и подивилась тому, как много в его стихотворениях уделено внимания не-говорению, вынужденному или добровольному молчанию. Молчанию как действию. Теперь пробелы для меня пылают.

Например:

«и что будет

ну
живу

жду

чего

что

я говорю что

я думаю что

я хочу сказать

я молчу»

Я писала о том, что напряженное наблюдение за настоящим не оставляет сил и места речи. Не оставляет места речи и, как в стихотворении Некрасова, «я говорю что / я думаю что / я хочу сказать // я молчу». Молчание становится действием в тот момент, когда речь набухает, молчание становится действием сдерживания речи. Сдерживания-речи-для-будущего. И белый лист пылает. Я думаю о Гинзбург, молчащей на моей книжной полке, пишущей в стол заметки о казенном оптимизме. И думаю о Сапгире, писавшем детские стихи, чтобы прокормить себя. Думаю о Мандельштаме и его образе в рассказе Шаламова «Шерри бренди». Думаю о тетрадке Геннадия Гора. О Сатуновском, который в одном стихотворении заявляет: «Я не поэт. / Не печатаюсь с одна тысяча 938 года / Я вам не нравлюсь». Все они там, на десяти квадратных сантиметрах желтого самиздатского листа после строчек «А мы молчали // Вот о чем».

Пора признать, что то, что мне казалось материалом для изучения и порочного наслаждения, всегда было здесь, рядом со мной. Сквозняк истории тянул из приоткрытой двери всегда, но почему-то нужно было услышать оглушающий хлопок, чтобы почувствовать, что я живу в этом самом материале. Пора признать, что дверь никогда не закрывалась, никогда не было времени-без-времени. Я видела видео на ювелирном ютуб-канале: цепочки плетут из тонких металлических нитей. Время — плотная цепь, и оно никогда не прерывается.

Об авторе

Оксана Васякина — поэтесса, писательница. Лауреатка премий «Лицей» и «Нос», авторка книг стихов «Женская проза» и «Ветер ярости» и романов «Рана» и «Степь».

Shadowing Silence: A Spatial Rewriting of Myths and Fairytales

Aslıhan Şenel
Istanbul Technical University, Istanbul

Ece Yetim
Höweler + Yoon Architecture, Boston

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Şenel A, Yetim E (2023) Shadowing Silence: A Spatial Rewriting of Myths and Fairytales. *The February Journal*, 01-02: 139-160.
DOI: 10.35074/FJ.2023.48.17.008

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.48.17.008>

Published: 28 February 2023

Shadowing Silence: A Spatial Rewriting of Myths and Fairytales

Aslıhan Şenel, Ece Yetim

This paper, through theory and the authors' own pedagogical and critical spatial practice, explores the ways in which myths and fairytales may suggest playful and collective storytelling to create a plurality of meanings and corporeal engagements that are often silenced through the hegemonic structures of society. Referencing feminist philosophers Donna Haraway, Rosi Braidotti, and H el ene Cixoux, the authors take myths and fairytales

as a medium to address individual urban experiences and resistance against the city's gentrification through neoliberal administrations. Their practice, entitled *Spatialized Myths*, includes a collective mapping of historical and contemporary myths and rewriting of them through a shadow performance with students of architecture in a non-functioning synagogue in Gaziantep, a former Roman city in southeastern Turkey.

Keywords: feminist storytelling, Gaziantep, myths, shadow play, urban transformation

Fragments of a city appear and disappear in the pitch dark. At one point, there is a sea of roofs and windows, and then a labyrinth of underground vaults and wells. Colors and lights flicker and move around behind the curtain (Figure 1). Sounds of rustling, crunching, swishing, and scratching are heard from time to time behind the storytellers' voices. While the shadow figures on sticks play on the screen, behind them are a tangling of arms and rushing bodies that try to move from one side of the hexagonal platform to the other throughout the performance (Figure 2). This transformation story of a city and its inhabitants subversively adopts well-known characters, places, and events in myths, fairytales, and history without prioritizing any. Traces of everyday urban experience materialize on the screen and in the darkness surrounding it: the flow of crowds in urban squares, the sound of water within the fountains and wells, and the textures of stone walls and underground caves.

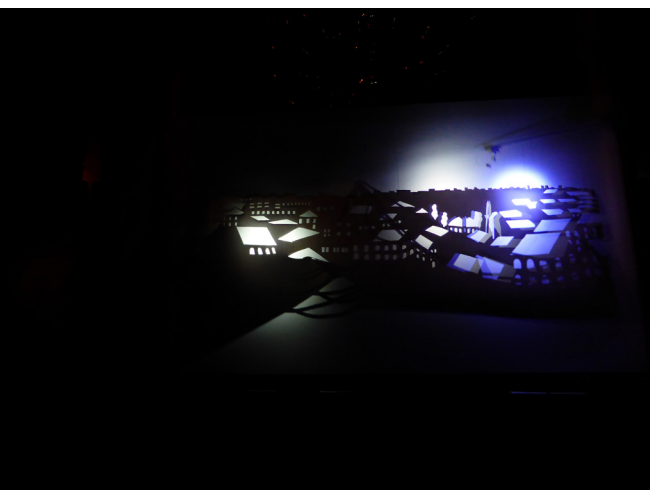
Briefly depicted above is the final performance of a workshop that took place over a week in January 2016 in the city of Gaziantep, Turkey.¹ This workshop and its final performance are, for us, ways of addressing imposed and

adopted silences in the city throughout its conflicted history of displacements and urban transformations. Here, we argue that silence is hardly a mere vulnerability or the dichotomous opposite of the dominating voice; it also offers possibilities for resistance and collaboration with a heightened sense of spatial limits, material qualities, and corporeal abilities. The workshop cultivated these sensibilities with several on-site drawing, painting, and writing exercises and a final shadow theater performance, which were intended to reveal the spatiality and materiality of those silent practices. Through the workshop we manifested a kind of collaboration with silent participants of the city such as ethnic minorities, refugees, and informal inhabitants and workers, and those others who are often excluded from the city for being non-citizens and non-humans. By collaboration, we mean providing the space and time to recognize and appreciate silence and silent practices: drawing and painting to reveal the traces of silent productions in the built environment, rewriting myths and fairytales to draw attention to suppressed and unvoiced collectivities, and appropriating the traditional Turkish art of shadow play as a medium to propose that an alternative narrative should be fragmentary, multiple, and incomplete in order to give silences some space and time.

Belonging to the second and third generation of migrant families from southeastern Turkey, the authors of this article inherit stories of women's suppression on the maternal side, where women's silence and submission were expected. Those stories of silence transferred to us from our mothers and grandmothers give us incentive to explore the city of Gaziantep beyond the tourist's gaze. We wonder how this socially and spatially rich city hides its variety of voices within a singular dominant one of nationalist and touristic

Figure 1. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play (2016) Gaziantep. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

Figure 2. Performers seen behind the scene during the shadow play. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.



tendency. Besides this personal interest, our architectural and academic backgrounds lead us to critically read the ways in which spatial practices, such as building, rebuilding, displacement, and representation, play a significant role in silencing many different voices in this city. Yet, as stated above, while official spatial practices tend to silence the minorities and the marginalized, our intention in this article is to also argue for existing and potential resistant silence practices that participate in the production of space. For this, we first explore the relationship between our own spatial practices and the silent practices that produce the city beyond given orders and fixed conceptions. Drawing on the theories of Henri Lefebvre (1991) and Michel de Certeau (1984), we acknowledge everyday spatial practices (such as routines, seemingly insignificant work-related or leisure activities, and simple acts of living) as part of the production of space. We show that the way we approach the city through certain kinds of drawing, painting, and writing may reveal suppressed spatial and material knowledges in the built environment. This helps us establish that these suppressed knowledges are silenced yet still exist in other forms, and as such they need to be accessed differently.

Here, we will propose certain kinds of drawing, painting, and writing as silent textual practices that pose resistance to authoritarian material and discursive practices of building and mythmaking. As literary and architectural theorist Ann Bergren (1983) reminds us through her study of ancient Greek history and mythology, textual practices of, for example, weaving may be regarded as alternative ways of communication for women who are traditionally silenced. Both literally and metaphorically, weaving with thread to produce textiles and weaving with words to produce poetry make 'silent material speak'; they are 'material representation of audible, immaterial speech' (Bergren 1983: 72). Architectural theorist Jennifer Bloomer (1993) agrees with Bergren with regard to textile/text being more than a substitute for a lack of voice and enabling a resurfacing of the hidden and the repressed. Bloomer (1993) adds that text is hardly 'a transparent medium through which speech or truth is expressed' (p. 10), operating through allegories, cryptic messages, and signs, just like other textual media such as hieroglyphs, collages, etchings, and maps. We regard rewriting myths as another such textual practice that can resist established meanings. To conclude, we illustrate our thesis of resistant silent practices through a depiction of our myth rewriting and shadow performance.

Searching for silent practices through drawing and painting

During the workshop, drawing, painting, and writing were used as forms of participation in the production of urban space, as means of performing those spaces before listening to authoritative stories and repeating established meanings. The participants produced personal and collective knowledges of the city's topography, streets, traditional and informal architecture, everyday life, and ongoing urban transformation. We, as workshop organizers,

conducted collective drawings with different materials and techniques in specific locations, aiming to reveal those resistant knowledges of silent practices. One of these locations was a Roman underground cistern from the thirteenth century, Pisirici Kasteli, which was drawn with charcoal on a fifty-centimeter-wide paper extending along the five-meter length of the cistern's floor (Figure 3). The dim light and cool humid air of the sonorous cistern were transferred onto the paper through a contrasting of the white of the paper and the dark shades of the charcoal, faded and blurred at the edges as it was smudged by the continuously moving hands and arms of the drawers. After a few minutes, participants rotated around the paper clockwise and continued drawing where the previous participant left off. Participants' initial hesitation and insecurity about drawing faded away as they modified an already existing drawing, a similar approach to retelling an existing myth. The rotation repeated a couple of more times, and individual drawings transformed into a collective one, gaining a common language since all the students were involved in every part of the drawing. The print of the floor tiles, the humid air, the pressure of participants' bodies, and the residues of their hands all found their way onto the drawing paper. Reciprocally, the dust of the floor and the charcoal gathered on the participants' hands and clothes. This reminds us that the performance of touch, as feminist and queer theorist Sara Ahmed (2004) points out, is sticky. '[W]hat sticks "shows us" where the object has traveled through what it has gathered onto its surface, gatherings that become a part of the object, and call into question its integrity as an object' (Ahmed 2004: 91). The cistern, the drawing, and



Figure 3. Collective charcoal drawing practice at Pişirici Kasteli. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

our bodies exchanged materials and affected each other; such experiences would be carried over in different forms to the final performance.

Moving on from the underground, participants were brought to the busiest square of the city during rush hour. They were asked to make a blind contour drawing of this place, not looking at what they were drawing while continuously drawing what they saw (which in this case was rapidly moving people and vehicles) (Figure 4). Our standing point overlooking this square was along a wall that acted as a table for another five-meter-long drawing paper. The performance of drawing intrigued pedestrians, who paused what they were doing and started checking out the drawings, even giving participants some feedback. Therefore, the act of drawing became not only a communication medium with the pedestrians but also a bodily intervention into the daily routine of the urban space. For another task, the participants had to use a scratchboard drawing technique where they painted layers of oil pastel and scraped the upper layer to create various textures. They were expected to reflect urban texture from one of the highest points of historical Gaziantep, the Center for Gaziantep Research. As they scratched into the paper, they brought out both the texture of the medium (paper) and the content (site). Therefore, the haptic experience of painting/scratching also added another layer of the information accumulated from the site. Texture painting/scratching was followed by a visit to the Zeugma Mosaic Museum, where the participants collected and drew narratives linking places, objects, and characters that would be used during the performance later on.



Figure 4. Collective blind contour drawing practice at Suburcu Street. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

We believe that these representation techniques respond to the authorities' urban planning strategy. The government's undemocratic urbanization policies are radically transforming the city's vernacular architecture, homogenizing both the urban texture and the city's demography. Moreover, the tension related to the Syrian refugee crisis and the authorities' xenophobic scapegoating create another layer and add another problem to the socio-political setting of the city. The scratchboard drawing technique brings out hidden and unexpected textures both literally and figuratively, whether that be a color underneath many others, several-thousand-year-old Roman mosaics, or even the diversity of ethnicities that exist in the same region (Figure 5). The blind contour continuous line technique challenged the hierarchical approaches in urban planning that result in control, segregation, and destruction of those regarded as inferior. In the drawing, a line follows, links, and superposes the contours of bodies. There is no separation between objects and subjects, living and nonliving, human and non-human, and foreground and background. This kind of drawing suggests a non-hierarchical and dynamic understanding of the environment and allows all to exist together (Figure 6). The charcoal drawing suggests a multiple view of a place. Different perspectives are drawn simultaneously, negotiating space on the surface of the paper and allowing for articulation through the openness of unfinished lines, while the blurry edges of lines and clouds of charcoal smudges foster the viewer's imagination (Figure 7). We suggest this technique as a critique of top-down, unifying urban planning strategies.

In addition to the drawings' techniques, their locations are important for understanding the city and its past and present myths, which are employed to silence multiple cultures, ethnicities, genders, and spatialities. The Roman cistern where we did the charcoal drawing is

Figure 5. Scratchboard drawings showing views of the city of Gaziantep from the terrace of the Center for Gaziantep Research. © The workshop participants, all rights reserved, used with permission.



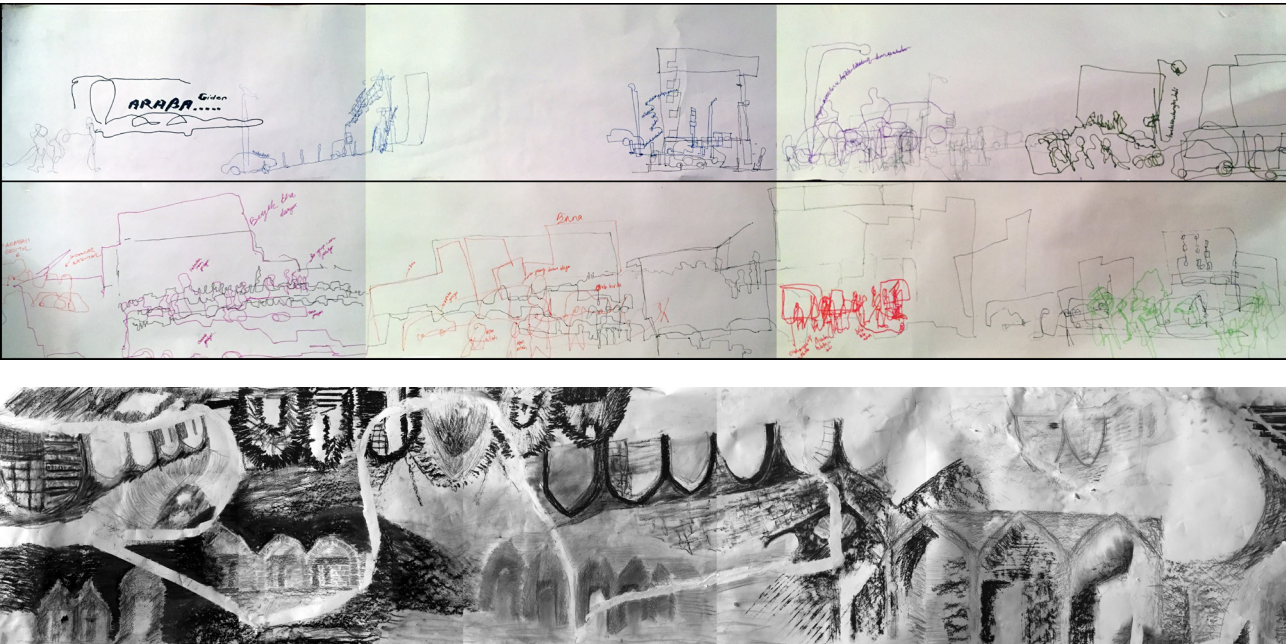


Figure 6. Detail of the collective blind contour drawing. © The workshop participants, all rights reserved, used with permission.



Figure 7. Detail of the collective charcoal drawing. заменить на © The workshop participants, all rights reserved, used with permission.

known as a *kastel*; it is part of a great underground network connected to almost every house through tunnels called *livas* (Yamaç and Eğrikavuk 2013). More than supplying fresh water to every household, it literally creates an underground solidarity for women, where they unite and connect while doing laundry; meanwhile, their kids play in the pools during hot summer days. Modern scholarly myths of the contemporary city, as political scientist Elif Ekin Akşit (2011) suggests in the context of *hammams*, have claimed traditional public baths to be the opposite of healthy, modern, and rational ways of living associated with large open squares for public activities and individual bathrooms at apartment flats. The demeaning of historical public baths in the modern culture of Turkey results in a binary thinking of public and private spaces, conceived as male and female spheres respectively. In the same context, *kastels* are mostly abandoned today and regarded as tourist sights. It may be argued that women's public presence and socializing without consumption (as in contemporary shopping malls) is significantly discouraged through the lack of variety of public spaces. Our charcoal drawing aimed to capture the spatial and material qualities that allowed women a public presence in the old days.

The site of the blind contour drawing was one of the busiest squares in the historical center of Gaziantep. This square is formed at a clearing on Suburcu Street that provides an occasional rest stop on this commercial street leading to the trade center at one end and governmental buildings at the other. This part of the historical city went through an extensive renovation process in the 2000s. This renovation aimed to assert a cosmopolitan urban identity, yet as sociologists Meltem Karadağ and Şenay

Leyla Kuzu (2018) argue, it actually resulted in a social transformation in favor of more elite city dwellers and tourists instead of the inhabitants of surrounding relatively impoverished neighborhoods. As Kuzu (2020) points out, among those who are excluded from the public spaces in the historical city center are mostly Syrian refugees, specifically women, who either chose to stay silent to blend in or have no means of access to those places. Our drawing practice at this small central square allowed us to observe the spatiotemporality of everyday life and the passers-by rushing between official buildings and shops. It also made us question the ways in which exclusion from public space and segregation works by silencing certain voices through a constructed myth of cosmopolitanism.

The Center for Gaziantep Research, at which we completed the scratchboard drawing practice, is located in one of the oldest residential neighborhoods of Gaziantep, *Bey Mahallesi*. Refurbished to commemorate an elite Turkish Gaziantep politician, Ali İhsan Gökçü, the historical house in which the research center resides is one of the many former Armenian houses in this neighborhood. The center is surrounded by other newly restored former minority houses, which are now museums, hotels, and cafes. As Karadağ (2011) reminds us, the restoration process works as an erasure of the former Armenian history. From the terrace of the research center, one can see courtyards behind the high stone walls along the labyrinthine streets; the former Armenian Apostolic Church, which was converted into Kurtuluş Mosque in 1980s; the urban regeneration taking place on the outskirts of the historical city; and new high-rise apartment blocks in the background. The scratchboard process invited participants to slow down and look from a distance at the diversity of spaces that make up this city.

The last location of the workshop was the new Gaziantep Mosaic Museum, which is a large-scale contemporary building on the ring road at the edge of an industrial district. While the museum is advertised as the largest mosaic museum in Europe, conserving the remarkable Roman archaeological heritage, it was built, as urban studies scholar Tahire Eman (2013) reminds us, by demolishing the modern architectural heritage of a state tobacco factory. The contrast between the large, aluminum-clad building of the museum and the surrounding low-rise and weary concrete urban texture is striking. Today, the area is under the pressure of urban regeneration without a proper plan for sustaining its socio-spatial life. The process of collecting and articulating narratives using fragments of archeological findings, the museum's building parts, and the surrounding urban views led us to question the homogenizing urban policies and history-making attempts (contemporary myths) of the authorities.

Rewriting myths and shadow performing as ways of 'listening to' silences

In addition to specific drawing activities and field trips, the third pillar of the workshop consisted in finding out about city myths, fairytales, and hearsay

with the aim of rewriting them. Interestingly, the urban space of Gaziantep is concentrated with such narratives. For example, the Roman underground infrastructure is the source of many mysterious, hilarious, and troubling stories on real and imagined links between places and people. The tombs of Islamic holy figures are plenty within and around the city (Durma 2005). Most of them are associated with stories of certain miraculous events and powers. It is not unlikely that these religiously significant places have been similarly meaningful for the previous societies that lived on these lands. In a recent archeological finding, one of the tombs, the Father Dülük Tomb, was traced back to the temple of Jupiter Dolichenus, which was found at the same location (Winter and Blömer 2018). Father Dülük is associated with the Roman Semitic storm god Hadad, the Hittite Teşup, Jupiter Dolichenus, and Zeus, all of which are believed to give power to young men.

The city reasserted its identity through heroic figures and victorious fights from the time of the 1919–22 Turkish War of Independence, when Gaziantep was occupied by French troops. Firstly, the combinatory name of the city was formed in 1921 with the addition of the word *gazi*, which means ‘veteran’ in Turkish. The traces of gunfire on the former Kendirli Catholic Armenian Church, which was used as a French base during the Independence War, the neighborhoods and streets named after the civil heroes of the war (e.g. Şehitkamil, *Karayılan*), and the city’s war museums (the Museum of Gaziantep Defense And Heroism Panorama, the Şahinbey Museum of National Struggle) are continuous reminders of this victorious past. War memorials are still being constructed, such as the Memorial for the Martyred Women of the War that was erected in 2016. More contemporary myths claim economic growth through tourism and construction industries. For example, a mosaic that is a partial portrait of a ‘Gypsy Girl’ is used to generate mystery, excitement, and interest at the mosaic museum. Reproductions of this incomplete image support the identity of Gaziantep as an archaeological heritage site (Savaş 2019; Tanaka 2015). The unique cuisine of the city and the need for new high-rise apartment blocks are some of the contemporary myths that support authenticity and modernity as new identities produced for the city’s stake in global tourism and the economy.

Myth, with regard to a place, is produced by two specific processes: one by the authorities through dominant representations and selective conservation and construction practices, and the other by people through attaching meanings and emotions to certain places and reproducing them by means of hearsay, fairy tales, folk music, and the like. Here, we include in our work ancient and historical foundational myths about how the city is established the way it is, more recent ideological ones about the urban identity that is adopted in times of conflict and crises in order to provide a collective drive for the society to live and build the city, and everyday material reminders of conflicts and collaborations in urban life found in modern mythical narratives, like those Roland Barthes (1957/1991) has written about. Myths work as an affective infrastructure for society, linking in a supportive manner different times, people, animals, objects, and places.

Cultural geographer Yi-Fu Tuan (1991) defines myths as people's way of giving meaning to places, transforming them into significant presences for a society by naming and storytelling. Myths, as Tuan suggests, have this transformative power because of their foundational character, which seeks to explain the ways in which society operates, and thus strengthen one's bond to a place.

Without forgetting the oppressive agency of myths, which we discuss in detail below, it is worth acknowledging their potential to regard a place as an unchronological, more-than-human assemblage that supports collective life in a place by providing bonds among different cultures and times and imagining other possible bonds. For example, in Gaziantep, water myths bring to mind the more-than-human assemblages that accommodate urban life. In urban space, we continuously come across infrastructures of transportation and distribution of water: drainage, and irrigation systems such as *kastels* in public space; pools and wells in the courtyards of houses; modern-day municipal clean water and sewage systems and their manhole covers visible on the roads. There are many place names that refer to infrastructures that are non-existent today, such as Suburcu (meaning 'water tower' in Turkish) Street and Kastelbaşı (head of a *kastel*/water structure) Street. There are narratives about the efficiency of old infrastructures for separating clean and used water, about children wandering from under one house to another through underground water pipes, and about socialization along the Alleben River and at *kastels* (Erdal 2010: 64–69). While the stories about thriving public space are told like myths, urban regeneration projects transformed those narrated sites into mere touristic consumption. Today, children of the poor neighborhoods of Şehitkamil play at the edge of a 'rehabilitated' riverbed, and the municipal swimming pool provides a structured public practice. There are narratives about earlier urban agricultural practices along the Alleben River. Mythological characters like Oceanus and Tethys, who are the prolific ancestors and guardians of waters on earth, together with other water creatures on the walls of Roman houses and in the mosaics at the museum, are constant reminders of human and non-human collaborations. All these narratives and material reminders of myths in the city, we argue, referring to anthropologist Anna Tsing (2015), remind us of entanglements between human and nonhuman, everyday practices and ideological strategies, and past infrastructures with present habits of living. Our shadow play aimed to refer to these entanglements through performing water in different forms (as wavering or flowing colored lights, as swishing sounds made by ruffling plastic bags between hands, as textures created by shadows of crinkled tracing paper) and with different agencies (moving between scenes as the character of Tethys to disable and enable others in their practices of sustaining urban life, connecting the city's old and contemporary buildings from the underground by being a fixture in different scenes).

Three sources formed the basis of our myth-rewriting for the final shadow play performance: corporeal knowledge produced through our drawing activities and field trips; the myths, fairytales, and hearsay of the city we collected; and our research on socio-spatial urban transformation.

The continuous movement in the final performance between the underworld and the contemporary city reminds us of our visits to underground *kastels* and hearing numerous stories from the locals about the underground infrastructure. The rich textures in the scenes drew on the ones collected from the city through the charcoal drawing and engraving. The heroic characters that Gaziantep's place names continuously reminded us of played a significant role in the process of our myth-rewriting, which questioned existing male national heroes, especially the renowned Karayılan (Blacksnake).² The main character from the city's epic poem about the French occupation in WWI was analyzed and rethought from an antiheroic perspective. In our performance, Karayılan becomes a snake that collaborates with other characters to keep the city floating on the waters, yet forgets its mission while playing in the pool of a *kastel*.

The myth-rewriting during the workshop consisted of a discussion of existing myths and a collective roundtable rewriting following the aforementioned drawing practices, visits, and research. Existing myths were questioned for their hegemonic, nationalistic, and violent content. Each participant proposed a sentence that responded to the previous participant's one. There were some rules for proposing sentences for our attempt to retell the myths of the city: there are going to be no heroes or violence; no hierarchies would be created between genders or species; everyday and insignificant events will be told to acknowledge forgotten stories; and the plot would encourage a more just city for its inhabitants. As organizers, we—when it was our turn to speak—postponed the ending by adding new events and characters, and introduced plot twists to make the participants think further.

The story starts with a scene of a public picnic on the banks of the river, which is a common memory articulated by citizens during our workshop. Today, the area has been transformed into a public park and the river rehabilitated for people to visit in a more structured way at a swimming pool, a shopping mall, and exhibition halls. In the story, a drought drives the citizens to seek help from the national heroes of the Independence War, Şahinbey and Karayılan (Blacksnake), who lose their way and get separated in the underworld, which is ruled by Tethys, the materialization of rivers (Figures 8, 9). Şahinbey then tries to seek help from the citizens by opening up the underground waterways that reach up to and connect all houses in the city. Our myth makes the heroes vulnerable, and victims become agents who act for their rescue. The citizens let their children down into the narrow wells on ropes, which are eventually entangled and must be cut, releasing the children into the waters to get lost in the underworld. The children are claimed by Tethys to swim and play joyfully for the rest of their lives. Syrian refugee children, who want to play along the river despite the administrations' attempts at banning such activities, are implied here. Şahinbey digs his way up to a *kastel* and meets the long-gone minority citizens, who then help him to build winding stairs up to find the Titan partner of Tethys, Oceanus, and to bring them together to solve the ecological crises that caused the drought in the first instance (Figures 10, 11).

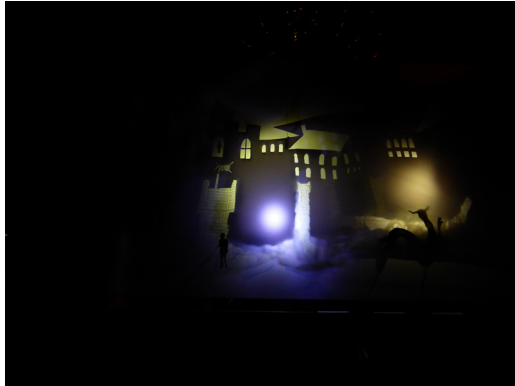


Figure 8. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play showing Şahinbey and Karayılan (Blacksnake) in the underworld. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

Figure 9. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play showing Şahinbey talking to Tethys, Titan of rivers. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.



Figure 10. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play showing Şahinbey talking to the minority citizens. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

Figure 11. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play showing the buildings of Gaziantep. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

Historians often refer to the early twentieth-century displacement of Armenians, who were most of the city's builders and craftspeople, as a great loss in terms of architecture and artifacts in addition to the loss of multiculturalism. The workshop's story presents minorities as builders of stairs who provide the city with a possibility of survival, yet, in reality, that multiplicity of possibilities has already been lost. So, instead of finding a possible solution to the crises, Şahinbey could only reach out to a well-known antihero in fairytales, *Cilalı Çengi* (Glossy Dancer), a queer figure who dances in order to turn people's worries into joy (Figures 12, 13). Şahinbey offers Gaziantep's trademark dessert, *baklava*, to the dancer. The dessert is an important part of the contemporary authentic identity of Gaziantep, as mentioned above. Today, culinary day trips to the city are quite popular, yet because of tourism, the informal residential buildings along the airport road are being demolished to build high-rise apartment blocks (Karadağ 2011: 402).

In the story, the relation between myths and spatial transformation is referred to with a plot twist where the dessert that is said to consist of forty layers metamorphizes into apartment blocks with forty floors. The dancer complicates the conditions rather than solving the problem. The new myths of modern identity are implied in the story to have worsened the

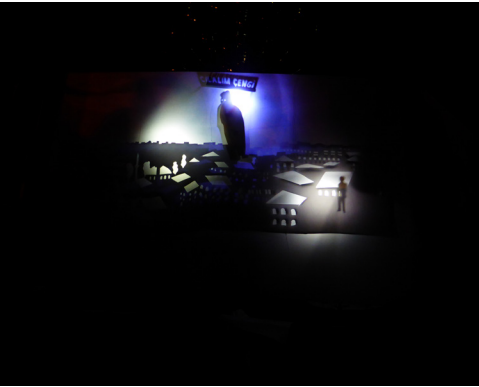


Figure 12. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play showing Şahinbey asking for help from Cilalı Çengi (Glossy Dancer). © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

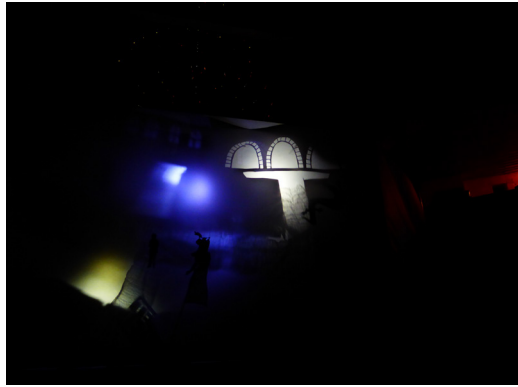


Figure 13. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play showing layers of Gaziantep. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

ecological crises. The last scene depicts Gaziantep's urban sprawl of the last decades using the lengthening shadows cast by blocks (Figures 14, 15). When Oceanus's anger is aroused, the growing blocks and dark clouds, which capture the water that is missing in the first scene, spread over the city. This evokes extreme weather events, which are argued to be a result of imbalances in the urban ecosystem. Our myth is left unfinished, and the ending is unknown, inviting the viewers to complete it with their own multiple speculations, unlike in the didactic and imposing traditional myths (Figures 16, 17).

Our rewriting of myth uses humor to point to those who are silenced in the process of rapid neoliberal urbanization, non-humans, vulnerable people who are deprived of public spaces, and minorities who have had to leave the city. As feminist thinker Helene Cixous (2009) points out, 'The myth poets of Antiquity knew what they were doing: they were putting to fable the socio-political structures of their civilization' (p. 16). Our story used the structure of classical myths to embed poor redevelopment politics, forced evictions, mass housing monopoly (TOKI), and the Syrian refugee problems into the myth retold. The rewriting of myths, we argue, allows us to raise criticism against authoritarian administrations and speculate on other ways of setting up the present.



Figure 14. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play showing Oceanus' anger and the clouds covering the city of Gaziantep. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

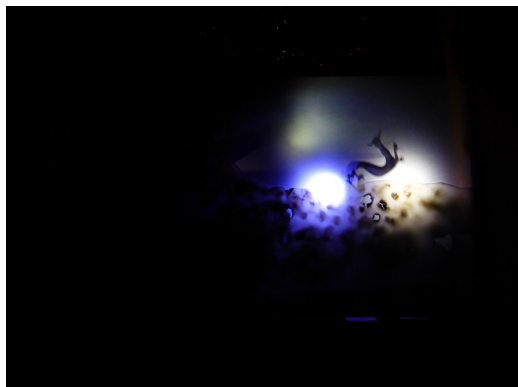


Figure 15. A scene from the *Spatialized Myths* shadow play showing Karayılan (Blacksnake) playing (courtesy of the authors).



Figure 16. Audience watching the *Spatialized Myths* shadow play. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

Figure 17. Audience watching the *Spatialized Myths* shadow play. © Aslıhan Şenel, Ece Yetim, all rights reserved, published with permission.

The contemporary world deems myths and fairytales futile, the opposite of rational thinking. The reason for this, as literary critic Susan Sellers (2001: 21, 23) points out, are the condescending views towards myths as being false, primitive, and pre-scientific in texts dating from classical Greece to the natural sciences of the Enlightenment. Historically, *logos* came to mean truth, reason, meaning, mind, thought, and speech, and to refer to the masculine qualities, while *mythos* refers to something unreal and fantastical—the Other of *logos*. Structuralist studies of the twentieth century, however, tend to regard myths and fairytales as functional keys to analyzing the ideologies that underpin a society's understandings and cultural production. Sellers (2001: 22) points out the ways in which both the narrative content and the operation of myths and fairytales are set in the established binary oppositions that structure patriarchal societies. Those binary oppositions, as widely argued by poststructuralist and feminist thinkers (Grosz 1994; Jay 1981; Prokhovnik 1999), suggest a hierarchy between the two opposites in order to privilege one over the other, which is suppressed, devalued, and even left unmarked, a mere negative of the dominant one. As examples, we may think of the dichotomies of men-women, mind-body, speech-silence, and creation-reproduction. In the content of myths, one may find misogynistic narratives that depend on those binaries, such as the Medusa myth, in which the female is associated with danger and evil; violent and deprecating ones, as in the Odysseus myth, where women are possessions to be gained and discarded with no initiative of their own; and ones silencing women, as in the myth of Philomela, whose tongue is cut to prevent her from saying that she was raped and who still finds a way to express herself through weaving instead of speaking.

Feminist thinkers suggest that the misogyny and deprecating hierarchies of classical myths continue in other forms in knowledge production and societal relationships through the scientific narratives of enlightenment, modernism, and the contemporary world. For example, through a reading of feminist philosopher Elizabeth Potter's critique of enlightenment natural scientist Robert Boyle's studies, feminist philosopher Donna Haraway (2018) reminds us that women were left out of knowledge production in modern science through empirical experiments' implicit construction of the modest,

reliable witness as male. As such, rational scientific knowledge may be regarded as a fiction that we were made to listen to through so many sources that we started to believe it. Yet Haraway (2018) suggests that the only possible way to produce alternatives to the patriarchal totalizing knowledge is still through telling stories: 'There is no way out of stories; but no matter what the One-Eyed Father says, there are many possible structures, not to mention contents, of narration. Changing the stories, in both material and semiotic senses, is a modest intervention worth making' (p. 44–45). Haraway (2016) herself practices such storytelling throughout her works (she calls her stories 'speculative fabulations'), narrating human and non-human entanglements to question traditional human-centric knowledge patterns. However, Haraway does not aim to diminish the world to mere stories and myths; her project is to reveal the ways in which the material and the discursive are simultaneously produced and transformed by each other. The act of mythmaking, for Haraway, is an embodied practice, in which one is aware of one's multiple, fragmented, and situated perspective. This is significantly different from the traditional myths that assume an all-knowing stance.

Like Haraway, feminist philosopher Rosi Braidotti (2002) urges us to consider the embedded and embodied character of myths. According to Braidotti, myths may be transformative when told with ethical responsibility. As Braidotti (2002) points out, mythmaking may challenge both the established facts and fixed subjectivities: 'Narrativity is a crucial binding force here, but I interpret it as a collective, politically-invested process of sharing in and contributing to the making of myths, operational fictions, significant figurations of the kind of subjects we are in the process of becoming' (p. 21–22). Braidotti calls for a collective effort to question the unitary subject positions imposed on us through logos and its rational systems of thought. Braidotti offers instead the myth of a 'nomadic subject' as a non-unitary, dynamically changing position, which takes a political stance 'by injecting affectivity, self-reflexivity and joy in the political exercise' rather than committing to morals of 'decency, social justice and human rights' (p. 61). Braidotti warns us that these values may also be rationalized as beliefs and policies, even though they are initially driven by a desire that cannot be structured and dismissed. Braidotti's nomadic subject allows us to consider the irrationality of myths to take a position against the oppressing logos, thought, and action driven by so-called scientific rationality.

Hélène Cixous (2009), well known for her political project of advocating for a feminine positioning through laughter and irrationality, points to the kind of freedom the myths may provide:

'There's an extraordinary freedom in myth, one can do the impossible: when one is dead, one comes back, one can go back down to hell, etc. [...] Everybody pays, including the gods who are supposed not to pay, that is to say, the main gods, the father gods. It's very "moral," after all: totally immoral, but of an immorality which constantly comes with some sort of ethical retribution. I dare say that when the Greeks and the Romans were living it, it must have helped them a lot, nothing being stable, nothing being irreversible since there can be a return, even if it's very short-lived. The blind see' (p. 17)

The existing potentials of myths, as Cixous points out, may be reversibility, dynamism, and ethical retribution. This optimistic view of myths, however, should not deceive us into thinking Cixous's position passively accepts the myths as they are. On the contrary, Cixous suggests questioning their established dichotomies, and rewriting myths and fairytales in order to inscribe alternative modes of being and relating within the world. For example, in 'Three Steps on the Ladder of Writing,' Cixous (1993/2012: 199–205) rewrites the tale of the king's daughters who are assumed to be passive while kept in their rooms at nights by their father. The daughters wear out their shoes by running away at nights from under their bed. As Cixous argues, wearing out shoes is an act of rebellion against the stability expected of sleeping/dreaming and of women's bodies in general. Cixous's rewriting of the tale suggests that dreaming, a seemingly passive activity, is instead corporeal, something we experience with our bodies. While the fairytale associates the interior with the female and dreaming, the rewriting shatters the way we perceive dichotomies of walking and dreaming (of walking), exterior and interior, and body and mind. Hereby, Cixous claims that, like dreaming, writing is an active production.

Drawing on feminist criticism and practice, we argue that rewriting myths and fairytales may exceed rational binary orders, including the foundation of the totalizing *logos* in contrast to the unreliable, irrational *mythos*. Our interest in rewriting myths and fairytales comes from a desire to address individual urban experiences and resistance to rapid, large-scale transformations of the city under the influence of neoliberal policies and oppressive administrations. We are aware of the limits of our bodies (individual and collective), so we acknowledge the capacities of our bodies in every stage of this project, from the first drawing practices to the rewriting of myths and fairytales and then the performance. Mythmaking, for us, is a material discursive practice that transforms us as subjects during the process. By adding playfulness and wit, we aim to transcend structured patterns of thought.

Since the performative medium of our myth-rewriting was shadow play, the performers disappeared into the dark during the performance, which helped collective participation to emerge. Performers composed each scene together on a makeshift curtain wall. Each performance altered the myth slightly, as the performers improvised lighting, movements, and sound-making in reaction to each other and the audience. The possibility of difference is a necessity for performativity. This difference is created every day in the use of language. For instance, as philosopher of language J. L. Austin (1961: 12) argues, making an utterance is doing something rather than merely saying something. Austin reminds us that speaking activates the words and intentions of the speaker; it puts them in a context, and the cultural codes shared by the speaker and listener take them around the world of meanings. The distinction between performance and performativity is crucial for understanding the ways in which storytelling works in a creative and critical way in our shadow play. Performativity is defined by cultural theorist

and video artist Mieke Bal (2002: 175–212) as the probability of participation of various subjects in a performance. An execution of a performance brings it out from a personal space to an intersubjective space. Performances can only be performative when the embodied memory of the subject is awakened. Performativeness needs to be deliberately sought in this case.

Unlike its precedents in traditional shadow plays, ours was distinctive in form and representation. The form of the stage was circular. Because the workshop space was an abandoned synagogue,³ we transformed the center platform, the *bimah*, into a stage in order to appreciate the memory of the space and its history. The stage's circular form not only enables the storyline to unfold physically on a continuous surface, but also draws the audience into the story by gesturing to them bodily to accompany the story. Therefore, the myth-rewriting transformed into an interactive performance which respects the recollection of the space. In addition, representation became a very essential aspect of the show. The city was revealed in plans and sections through participants' experiences of its topography, historical silhouette, and underground structure network in order to create a site-specific myth. Then, participants designed props with different textures and opacities to create a between contrast the subjects and the background. They used multiple flashlights to produce a depth of shadows and multilayered collection of information on-site.

Silence can be asserted by urban spatial strategies such as naming places, repurposing buildings, structuring what can be done in public space, and demolishing the heterogeneous parts of old neighborhoods to construct unifying large-scale buildings. These material spatial strategies are often paralleled by discursive ones which tell the story of the sovereign by silencing the multiplicity. But silence can also be a spatial resistance tactic for the suppressed, like living at the margins and building in small sizes and with multiple materials while negotiating their surrounding conditions as in the slums. Our practice of rewriting the myths and fairytales of Gaziantep referred to the strategies of silencing through subverting their literary techniques, including by making antiheroes, telling ordinary and forgotten stories, and leaving plots fragmented and unfinished. The retold myth partially achieved this aim, as our process was a constant negotiation within the group. Heroes and big sensational events were still enticing for the group, and their appearance in the play became inevitable. Yet, they were challenged continuously by plot twists and humorous elements. Since this workshop also had a pedagogical aim, it was important for us to allow freedom of voice and possibilities for collective and individual subjectivities to emerge. So, we refrained from imposing our own opinions, but pushed students towards self-exploration. What was more experimental for us was suggesting spatial tactics for the silence to be heard, rather than filling the space of the others with our (academics and students', workshop organizers and participants') voices, which could still find opportunity to be expressed. The performativeness of our drawing practices, rewriting, and shadow play provided an open space for others to participate with multiple voices and interpretations. The drawing

practices and the transferring of our embodied knowledges through shadow play suggested a pre-linguistic acknowledgement of multiplicity and spatiality of voices and silences. This experience showed us that each voice and each silence spatialize in its unique way. We learned that there are different kinds of silences. Not all silences are imposed by the authorities: we may also recognize resistant, partially imposed, and other kinds of silence. Our aim here was hardly to define silences or capture their whole stories, not that we believe these can ever be done. Nor do we suppose it is possible to end the silencing practices of the authorities in the built environment. Rather, we practiced more sensitive ways of understanding silence and suggested giving it a space of expression. As Cixous (1981/2012) says, we 'write to read better' (p. 98). We tell to listen better.

1. The workshop was co-organized with local academic and architect Esra Gürbüz, with the participation of architecture bachelor's students from various universities around Turkey (Asena Gözde Altınel, Asiye Koral, Bartu Karagöz, Cahit Canberk Andaç, Ekin Ünlü, Elif Keser, Emre Günel, Merve Bıyık, Müberra Şen, Sema Şeker, and Tamar Zorlu) organized by UMÖB (National Association of Students of Architecture).
2. Poet Nazım Hikmet (1939–41/2002) tells the story of Karayılan as that of a young person who hides from the French troops until, one day, he witnesses death and revolts against the occupation of the city. He becomes a hero for the citizens, representing inner courage found in desperate times.
3. Gaziantep Synagogue was transformed into a Cultural Center by the government after its restoration in 2012 (Güleryüz 2012). The synagogue had been left to ruin for 40 years after the Jewish population left the city during the 1970s. Due to the nationalist politics and xenophobic regulations of the governments in Turkey, the majority of the Jewish community left the city between 1920s and 1960s (Şanlı 2019: 27–29).

Bibliography

1. Ahmed S (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
2. Aksit EE (2011) The women's quarters in the historical hammam. *Gender, Place and Culture*, 18(2): 277–293.
3. Austin JL (1961) *Philosophical Papers*. Oxford, Oxford University Press.
4. Bal M (2000) *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, University of Toronto Press.
5. Barthes R (1991) *Mythologies*. New York, The Noonday Press.

6. Bloomer J (1993) *Architecture and the Text: The (S)crypts of Joyce and Piranesi*. New Haven, Yale University Press.
7. Braidotti R (2002) *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Polity Press.
8. Bergren A (1983) Language and the Female in the Early Greek Thought, *Arethusa*, 16(1/2): 69-95.
9. Cixous H (2012) *The Helene Cixous Reader*, Sellers S (ed). London, Routledge.
10. Cixous H (2012 [2009]) Paintings. In: Segarra M and Masó J (eds), *Poetry in Painting: Writings on Contemporary Arts and Aesthetics*. Edinburgh, Edinburgh University Press: 7–19.
11. De Certeau M (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, CA, University of California Press.
12. Durma A (2005) *Evlilyar Şehri Gaziantep [Gaziantep, the City of Holy Persons]*. Samsun, self-published.
13. Erdal TI (2010) *Hikayesi ve Efsaneleriyle Gaziantep Semtleri [Gaziantep Districts with Their Story and Myths]*. Istanbul, IQ Kültür Sanat.
14. Erman T (2013) 'Anatolian Tiger' Cities under Global and Local Dynamics. *idealkent*, 8: 50–73.
15. Grosz E (1994) *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis, Indiana University.
16. Gülerüz N A (2012) *Jews of Gaziantep*. Istanbul, Gözlem.
17. Haraway D (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC, Duke University Press.
18. Haraway D (2018) *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*. London, Routledge.
19. Hikmet N (2002) *Poems of Nazım Hikmet*, Konuk M and Blasing R (trans). New York, Persea Books.
20. Jay N (1981) Gender and Dichotomy, *Feminist Studies*. 7(1): 38–56.
21. Karadağ M (2011) Gaziantep'te Kentsel Mekanın ve Kültürel Coğrafyanın Değişimi [Transformation of Urban Space and Cultural Geography in Gaziantep]. In: Gültekin MN (ed), *Antep: Ta Ezelden Taşkındır*. Istanbul, İletişim: 393–412.
22. Karadağ M and Leyla Kuzu Ş (2018) The Cosmopolitan and Entrepreneurial City: Urban reimagining in Gaziantep. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 17 (3): 1107–1115.
23. Lefebvre H (1991) *The Production of Space*. Oxford, Blackwell.
24. Leyla Kuzu Ş (2020) The spatial experiences of Syrian women living in Gaziantep. *International Review of Migration and Refugee Studies*, 1(1): 41–52.
25. Prokhorovnik R (1999) *Rational Woman: Feminist Critique of Dichotomy*. London, Routledge.
26. Şanlı S (2019) *Jews of Turkey: Migration, Culture and Memory*. London, Routledge.
27. Savaş A (2019) Whose Eyes Are These?. *Los Angeles Review of Books*, lareviewofbooks.org/article/whose-eyes-are-these (7/11/2022).

28. Sellers S (2001) *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. New York, Palgrave.
29. Tanaka E (2015) Heritage destruction in context: the case of the Roman mosaics from Zeugma, Turkey. *International Journal of Heritage Studies*, 21(4): 336–353.
30. Tsing A (2015) *Mushroom at the End of the World*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
31. Tuan YF (1991) Language and the Making of Place: A Narrative-Descriptive Approach. *Annals of the Association of American Geographers*, 81(4): 684–696.
32. Winter E and Blömer M (2018) *Doliche*. Gaziantep, Şehitkamil Municipality.
33. Yamaç A and Eğrikavuk M (2013) Yeraltındaki Gaziantep [Underground Gaziantep]. *Obruk*, 6: 34–45.

Authors' bios

Aslıhan Şenel (PhD) is an İstanbul-based architect, researcher, and educator, working with multidisciplinary and collective methods. She is an associate professor at İstanbul Technical University (ITU), where she teaches architectural design and theory. She studied architecture at ITU and completed her PhD at University College London. She has published on critical mapping, performative theories, feminist pedagogies, collective practices of design, and representational theories and practices. Exploring the same topics through making, she has collaborated on critical and creative projects such as *A School of Unknowables* (4th İstanbul Design Biennial, 2018) and *Our Village: A Game* (National Architectural Design Competition for Erenkoy Mental Health Hospital, 2020).

Her publications include 'Critical Spatial Commoning Practices: Mapping the theories of spatial commons in urban studies' in Guido Cimadomo (ed), *Arquitectura y Communes urbanas* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2022), 'Travelling through Guidebooks: Reading and Remembering Imagined Topographies of Nicosia' in *Writingplace Journal for Architecture and Literature* (2018), 'Mapping as Performing Place' in *disClosure: A Journal of Social Theory* (2014), and 'Displacing Topographies: Making and reading İstanbul guidebooks' in Mark Swenarton, Igea Troiani, and Helena Webster (eds), *The Politics of Making* (London: Routledge, 2007).

Address: İTÜ Taşkışla Kampüsü, Harbiye Mh. Taşkışla Cd. No:2 34367 Şişli / İstanbul.

E-mail: senelas@itu.edu.tr.

ORCID: 0000-0002-0471-1833.

Ece Yetim is an architectural designer at Höweler + Yoon Architecture in Boston. She holds a Master of Architecture from Princeton University SoA

and a bachelor's in Architecture from Istanbul Technical University. She uses architectural drawing as a political medium in order to explore the potentials of public spaces. Her master's thesis project was awarded a grant from the Norman D. Kurtz '58 Fund for Innovation in Engineering Education. She was the co-curator of the *Too Fast Too Slow* architecture exhibition at 40 Wooster St, SoHo, NYC. She is also an alumna of Women in Design and Architecture at Princeton SoA.

Her publications include the editorial for *Women in Design and Architecture* (Lina Bo Bardi: Material Ideologies, 2022), *Different Scales of Solidarity* (MONU, 2021), and *Tokyo Little Tokyo: Twin Spaces in Non Identical Times* (Manifold, 2019)

Address: 10 Trowbridge St Cambridge MA 02138.

E-mail: eceytm@gmail.com.

ORCID: 0000-0003-0520-9332.

Santos L (ed) (2023) Cultures of Silence: The Power of Untold Narratives. London and New York, Routledge. ISBN 978-1-032-07170-1

Aleksandr Veselov
Independent researcher, Armenia

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Veselov A (2023) Book review. Santos L (ed) (2023) Cultures of Silence: The Power of Untold Narratives. London and New York, Routledge. *The February Journal*, 01-02: 161-170. DOI: 10.35074/FJ.2023.94.98.009

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.94.98.009>

Published: 28 February 2023

Santos L (ed) (2023) *Cultures of Silence: The Power of Untold Narratives*. London and New York, Routledge. ISBN 978-1-032-07170-1

Aleksandr Veselov

This book is an ambitious attempt to provide insights into and the necessary context for the field of research on cultural practices where silence can be utilized as both a tool of oppression and an instrument of resistance. Such an approach to silence clearly distinguishes this work from earlier ones, in which silence is mostly considered either as a cultural/language practice (Crapanzano 2004; Hall 1959; Merleau-Ponty 1965) or as a consequence of trauma/suffering (Alexander 2004; Edkins 2003; Kidron 2020). By contrast, the volume's contributors examine the political dimension of silence—which first manifested itself in full force in *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (Foucault 1965) and *Writing and Difference* (Derrida 1978)—viewing it through the prism of gender, body, race, nature, and art.

Among the volume's contributors are specialists in contemporary art, mental health, culture studies, queer studies, and gender studies. Each of them looks at the phenomenon of silence through the lens of their own knowledge and expertise. The outcome of this interdisciplinary fusion is presented in the form of 11 chapters organized into three sections: '(Embodied) Silence and memory,' '(Imposed) Silence and identity,' and '(Acts of) Silence and resistance,' with a preface and a conclusion.

In the preface, the book's editor, Luisa Santos, immerses the reader in the context of the study and provides necessary editorial comments on each chapter.

Part I of the book opens with a chapter entitled 'Artistic (self-)decoloniality and artistic (self-)empowerment' by Ana Fabiola Maurício. Through a critique of postcolonialism, the author shows that this well-meaning mode of discourse imposes on an individual from an oppressed group a kind of responsibility to be that group's voice and representative. Continuing this line of thought and building on Edward Said (1994), Maurício argues that an individual is first and foremost a unique human being, and only afterwards is she a representative of a group. As evidence, Maurício provides arguments she develops while analyzing works by the Angolan-Dutch artist Lola Keyezua. The artist's works, according to Maurício, are an important example of how an individual should speak on behalf of herself, overcoming silence, forming her own space of action and expression, and breaking with the imposed images and structures, through which power, culture, and society are only willing to conduct a dialogue by refusing to engage with the individual directly.

This approach allows one to uncover stories that would normally remain silenced, since postcolonialism, by imposing on an individual the

role of a group's representative, does not allow the cosmological world of that individual to open up, leaving it in the shadow of reticence. Maurício believes that by revealing the cosmological worlds and developing new methods of self-decolonialization, individuals will finally be able to go beyond the expectations of others, express themselves independently, and commence creating authentic decolonial art, thought, science, and similar. Working together and breaching silence, people will create a space of pluriversity that will allow them to move forward by breaking down the stereotypes associated with certain groups. Moreover, they will be able to reinvent ways of dealing with trauma that do not stifle it but generate strength to overcome the traumatic experience.

Diana Gonçalves, in her chapter entitled 'The sound of silence in the age of man,' focuses on ecological aspects of silence. Concerned with environmental issues and the loss of sounds important to the planet's ecology, the author invites the reader to focus not on the 'human voices' represented in literature and art, but on voices in the direct sense of the word, that is, on how nature speaks and what it tells people—or rather, what its silence conveys. For this purpose, Gonçalves analyzes how people treat our planet as well as how they relate to each other and to their environment. Examining the documentary *Racing Extinction* (2015) by Louie Psihoyos, Gonçalves argues that nature's seeming silence is deceptive. Nature is not silent, it makes a great number of sounds at any given moment, but in the Anthropocene, humans stopped hearing them. This has been facilitated by the emergence of a 'culture of noise' that muffles the sounds of nature with noise from human activity. This is why people have not only stopped hearing nature but even become tonally deaf to it (Krause 2016). At the same time, with the ever-expanding phenomenon of species extinction, nature itself becomes 'deafeningly silent,' dramatically altering the experience of perceiving the same soundscapes over time. Gonçalves insists that the unwillingness to hear an increasingly silenced nature leads to disastrous consequences in the form of refusing to establish a dialogue with it, hear its cries of despair, and respond to these calls for help. Moreover, the author argues that a similar process is taking place among people: more and more communities and villages disappear; more and more human voices are fading into oblivion.

Hannah Klaubert continues the ecological theme in her chapter called 'Ecocritical perspectives on nuclear silence. Listening across multiple scales,' where she offers a 'nuclear perspective' on silence. Klaubert's approach draws on Haig Khatchadourian's (2015) *How to Do Things with Silence*, in which the author criticizes the existing view on silence as anthropocentric. Khatchadourian insists that silence, according to this view, usually refers to something one cannot hear; it is thus perceived not only as anything that is outside the very limited perception of the human ear, but also as everything that is determined by one's perception and understanding of what silence is. Klaubert analyzes both this anthropocentric understanding of silence and the related politics of listening to what one understands by sound. To this end, she suggests looking at silence as a question, the possibility of listening as such,

which inevitably emerges when a listener discovers the existence of silence. In order to do so, Klaubert examines various artworks and literary texts dealing with nuclear issues, studying expressions of two instances within the chosen theoretical framework, namely: silence as a refusal to speak as well as the possibility of hearing the voices of others, and silence as a problem, in the context of the scale of humanly perceived sound. The author concludes that in order to prevent the world from becoming completely mute, which in the age of nuclear technology can only mean the onset of death, humankind needs to continuously listen to and interpret both the sounds and the silences that accompany them.

Part II, '(Imposed) Silence and identity,' starts with a chapter entitled 'Burning silence in the country house: On colonial torchères at Betlér Manor,' by Rado Ištok. In this text, Ištok examines a pair of torchères in the shape of life-sized African men and other representations of Black people in the former country house of the prosperous Andrassy family. The author investigates the cultural and historical background underlying their creation and analyzes this family's role in Austro-Hungarian society. Ištok notes that manors were traditionally seen as objects of material culture, but in recent years, influenced by what Sally-Anne Huxtable (2020) calls the 'Downton Abbey effect,' the attitude of visitors has changed: they have become increasingly interested in both the personal stories of these houses' residents and the events that took place in them. To break through decades of silence about the representation of the manor's colonial past and to create new narratives that can replace this silence, Ištok offers to examine artifacts through the lens of the 'Downton Abbey effect.' The author claims that since the creation of torchères, their installation in the manor, the theft of one of them in 2020, and the subsequent removal of the remaining torchère, these artefacts have been repeatedly resignified. The change in the position of the torchères in the manor clearly indicates, according to Ištok, that this resignification was carried out in response to changes in the political and social contexts. At the same time, the author insists that the removal of the torchère should by no means become part of the current agenda anchored in a policy of silencing Europe's colonial past: it requires the creation of a narrative that breaks through the silence about how colonialist and racist ideas were domesticated and materialized in the Austro-Hungarian Empire and became part of its history and everyday life.

Vlad Strukov, in his chapter 'Queer silences. Art, sexuality, and acoustic neuroma (the art of Samak Kosem),' argues that the processes of de-colonizing and de-Europeanizing requires an understanding of the presence of other centers of power and silencing. Therefore, to counter them more effectively, it is necessary, Strukov believes, to rethink the resistance project itself. In this regard, the author proposes to use radical contextualization, understood as a place of silence which helps create new varieties of thinking about humanity and freedom. To apply such contextualization, Strukov utilizes two complementary terms: geopolitical scotoma and acoustic neuroma. Geopolitical scotoma he understands as a situation when something

prevents a person from perceiving something else, and the person has no idea that this is the case. In turn, acoustic neuroma is a sudden realization that something is interfering with one's perception. The author uses these concepts to examine Samak Kosem's (2022) artworks set between social sciences and art. Kosem is a part of an (in)visible gay community in Thailand; their artworks are dedicated to studying the experience of being a queer Muslim in a Buddhist polygendered country. Throughout its history, this country has been influenced both by its own ideas of sexuality, formed over the centuries, and by the European colonial binary structure as well as the contemporary Western ideas about LGBTQ+.

To explore this phenomenon, Kosem uses what they call 'non-human ethnography'—looking at something through the eyes of other Others, the role of which the artist gives to stray sheep. Sheep (the unambiguously readable symbol of sacrifice that comes from Abrahamic religions) are both visible and invisible to villagers because they do not belong to anyone, and at the same time they are recognized by farmers as not being their own. More specifically, sheep are simultaneously visible in everyday situations and invisible to villagers because farmers do not care about their existence (geopolitical scotoma) until something has happened (acoustic neuroma). The use of 'non-human ethnography' allows, according to Strukov, to look at and understand human societies beyond the colonial framework of knowledge which, in its turn, helps break the silence around queer communities that otherwise remain entirely in its realm.

Irene Flunser Pimentel's chapter 'Silence as a weapon of power within the context of the Portuguese dictatorship' shows how the systems of censorship and propaganda were evolving during the 48 years of the Portuguese dictatorship. The author demonstrates how, through the imposition of silence, the authorities were able to maintain power for decades. The dictatorship not only paid great attention to direct ideological indoctrination of the population but also tried to remove from the zone of possible discussion those topics and those people with whom the authorities could not cope directly. Silence allowed for the imposition of passivity on Portuguese society and erased from its horizon the appearance of any possible alternative to the ruling regime. Without democratic sources of legitimacy at their disposal, the group that had seized power in the country saw censorship as a tool for legitimizing their actions, being guided, in the author's words, by the principle 'that which seems—is.' Through such 'visibility,' the dictatorship sought to shape for the people the kind of reality that representatives of the dictatorship themselves wished to see.

However, as Flunser Pimentel shows, during all the years of the dictatorship, the authorities failed to do so. Other political ideas and social phenomena constantly seeped into the visible spectrum, and the authorities began to combat them with tools of silence, by forbidding public mentions of certain words, names, and events, as if they simply did not exist. To combat these manifestations, the dictatorship used political police, who also made extensive use of silencing, but in a different sense from the censorship

bodies. The police tried to be proactive and to silence those whom they considered guilty of causing visible social and political problems, and for this purpose they widely used various kinds of repression and torture. Returning home, the representatives of the opposition did not wish to talk about what had happened to them and extended the regime of silence to others. In this hybrid way, through censorship and political police, Flunser Pimentel concludes, the dictatorship imposed silence on the citizens of Portugal.

The next chapter, entitled '[Inaudible]. The politics of silence in the work of Lawrence Abu Hamdan and Gabrielle Goliath,' by Sven Christian, looks at publications of the indicated authors through Edward Said's discussion of the silences of those who cannot represent themselves because they have already been represented by someone else—someone who dares to speak on their behalf. According to Christian, Said's anti-representational logic points to the existence of a space where there is a critical imbalance of power for political agency. The author examines Gabrielle Goliath's (2019) essay 'A different kind of inhabitation: Invocation and the politics of mourning in the performance work of Tracey Rose and Donna Kukama,' pointing out the impossibility of agency construction based on the principle of 'comprehensible trauma,' that is, the idea that traumatic experiences of those who were directly traumatized can be understood as well as taken on and shared by those who did not directly experience them. According to Christian, the 'comprehensible trauma' principle leads to trauma being appropriated, and, as a result, the conditional right to 'speak on behalf of the other' is seized by those who have not had the trauma.

However, Christian says that the incomprehensibility of trauma makes it possible to produce work on the permanent self-construction of subjectivity, which is the necessary basis for the emergence of political agency. At the same time, and this conclusion is reached by the author after examining Abu Hamdan's (2017) PhD thesis entitled *Aural Contract: Investigations at the Threshold of Audibility*, this construction of agency, through forcing the subject to talk about the comprehension of trauma, can itself at any moment become an act of violence. However (here the author returns to the discussion of Said), silence can become a factor that will not incline the subject to violent identification and representation, but itself will become something that speaks about the presence of traumatic experience and thus helps the subject produce work on self-construction of subjectivity.

Part III of the book, entitled '(Acts of) Silence and resistance,' opens with the chapter 'Undoing language. Gender dissent and the disquiet of silence,' where Athena Athanasiou seeks, through the study of politics and performances of Žene u Crnom (ŽuC) (the Serbian wing of the anti-militarist Women in Black movement), to demonstrate how sexual-specific silence can undo the state's political language. Members of ŽuC hold regular actions, silently gathering in public spaces, grieving for the victims of the Serbian state, including the acknowledged external enemies. According to Athanasiou, through these actions they deconstruct mourning, manifested through catachrestic silence and stereotypically associated with women,

family, and nationality, and show that behind silence, there is a huge amount of the unspoken that cannot be expressed in such a familiar but highly politicized language filled with conventional idioms. Athanasiou thus demonstrates that silence has an extremely destructive performative power capable of exposing and revealing what language either tries to hide or simply cannot express.

The next chapter, by Sofia Ana Elise Steinvorth, has the intriguing title 'Rest as resistance. From self-care to decolonial narratives' and offers an unusual perspective on rest. Analyzing Tricia Hersey's art project *The Nap Ministry* (2016—ongoing), in which activists, through the organization of various performances, show that sleep disorders among racialized people in the USA are historically linked to the economic and cultural domination of whites, Steinvorth says that it has formed a generational trauma associated with the attitude to work and rest when sleep began to be associated with idleness. To remedy this situation, the author proposes the concept of self-care as a tool of decolonization and resistance. For this purpose, she invites individuals from racialized groups to take a break and think, in the turbulent flow of days, about themselves and their place in the here and now. The author believes that by depriving marginalized and oppressed groups of time for themselves, contemporary capitalism deprives them of the very possibility of imagining their possible futures, offering them only the path that capitalism itself has chosen for them. Continuing the line of thinking about imagination, Steinvorth examines Daniel Godínez Nivón's art project *Oneiric Propaedeutic* (2015–2017), which aims at refuting the dominant Western narrative of rationality as the only valid type of knowledge. For this, Nivón organizes collective dreaming sessions where participants share their dream experiences, which they then try to combine with the experiences of others in order to incorporate dreams into their daily lives. In her text, Steinvorth tries to combine the ideological messages of both projects and speaks of rest as a tool that not only effectively opposes the dominant Western discourse but also enables the construction of alternative discourses that listen to an individual's internal, subjective world.

The final chapter, entitled 'Gender-based violence and COVID-19 pandemic: Addressing a pervasive public health issue through an upstream multi-systems approach,' is a shortened version of the report on the study that Nazilla Khanlou, Luz Maria Vazquez and Soheila Pashang conducted in 2020. Its focus is gender-based violence (GBV): violence against women, those who feel they belong to them, and those who identify with them. In modern times, the greatest outbreak of GBV occurred during the current COVID-19 pandemic, when many women lost their right to freedom of movement and found themselves forced to spend most of their time at home. Looking at the situation through the lens of intersections of gender, race, socio-cultural factors, nationality, and sexual orientation, which create a unique experience (including a unique experience of oppression) for an individual, the authors designed measures aimed at breaking the veil of silence surrounding this topic and helping the aforementioned vulnerable

group affected by the pandemic and its consequences as well as by the epidemic of gender violence that intensified in the background.

In the conclusion, entitled 'On the subject of silence,' Tânia Ganito provides a brief overview of five topics that are present in the research literature on silence. In 'Silence as a cultural construction,' she considers how silence is deployed to react to different kinds of situations such as communication, body movements, and affect conditions. 'Silence as silencing' examines memory studies literature, focusing on how power authorities, witnesses and participants of historical events, and other memory agents impose silence on their audiences. By doing this, they can control power narratives and prevent the emergence of alternative modes of memory that could potentially challenge dominant narratives. In 'Silence as trauma,' Ganito surveys the Freudian tradition's influence on trauma studies. According to this tradition, trauma, before it manifests itself, has a period of latency when subjects keep their traumatic experiences in silence. This silence is a defensive reaction to trauma; it does not only mark certain memories as unpleasant but also permanently changes the subject's identity by anticipating future manifestations of trauma and the negative mental states associated with it. The examination of the psychological side of silence continues in the next section, 'Silence as mourning.' Here, Ganito focuses on silence as a reaction to the memory of loss or pain, examining how, through silence, one can share one's grief with others and how it might become the basis for developing collective mourning commemorative practices. Finally, in the last section of the text, Ganito examines works dedicated to studying silence in art practices. She finds that silence is used in art not just as a mere pause between compositions, but as an invitation to engage in experiencing artworks. Such experiences may evoke personal and collective memory and trauma that can affect the subject's agency.

By combining different approaches, this book's authors contribute to forming a new interdisciplinary research field where silence is seen as both a tool of oppression and an instrument of resistance. In this regard, the volume will be of interest not only to specialists in cultural, art, queer, or gender studies, but also to philosophers, historians, psychologists, and sociologists, who can find in the texts fresh ideas and new approaches to the study of the phenomenon of silence, which, despite its comprehensive nature, has not yet been adequately reflected in the research literature.

Bibliography

1. Abu HL (2017) *Aural Contract: Investigations at the Threshold of Audibility*. London, Goldsmiths University.
2. Alexander J (ed) (2004) *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, University of California Press.

3. Crapanzano V (2004) *Imaginative Horizons: An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago, Chicago University Press.
4. Derrida J (1978) *Writing and Difference*. Chicago, Chicago University Press.
5. Edkins J (2003) *Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge, Cambridge University Press.
6. Foucault M (1965) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York, Pantheon Books.
7. Godínez ND (2020) 'Propedéutico Onírico/A dream propaedeutic.' *Journal Pedagogy*, <http://psusocialpractice.org/spencer-byrne-seres-with-daniel-godinez-nivon/> (12.02.2023).
8. Goliath G (2019) 'A different kind of inhabitation': Invocation and the politics of mourning in performance work by Tracy Rose and Donna Kukama. In: Boule B and Pather J (eds), *Acts of Transgression: Contemporary Live Art in South Africa*. Johannesburg, Wits University Press: 124–147.
9. Hall E (1959) *The Silent Language*. New York, Doubleday.
10. Huxtable SA (2020) Wealth, power and the global country house. In: *Interim Report on the Connections Between Colonialism and Properties Now in the Care of the National Trust, Including Links with Historic Slavery*. Heelis: National Trust: 7–14.
11. Khatchadourian H (2015) *How to Do Things with Silence*. Berlin, De Gruyter.
12. Kidron C (2010) Silent legacies of trauma: A comparative study of Cambodian Canadian and Israeli Holocaust trauma descendant memory work. In: Argenti N and Schramm K (eds), *Remembering Violence: Anthropological Perspectives on Intergenerational Transmission*. New York, Berghahn Books: 193–228.
13. Krause B (2016) *Wild Soundscapes: Discovering the Voice of the Natural World*. New Haven and London, Yale University Press.
14. Merleau-Ponty M (1965/1974) *Phenomenology of Perception*. Oxon, Routledge.
15. Mignolo WD (2018) Foreword: On pluriversality and multipolarity in constructing the pluriverse. In: Reiter B (ed), *Constructing the Pluriverse: The Geopolitics of Knowledge*. Durham, Duke University Press: 78–216.
16. Muñoz-Reed I (2017) Thoughts on curatorial practices in the decolonial turn. In: Kolb R and Richter D (eds), *OnCurating. Decolonizing Art Institutions*: 99–105.
17. Said E (1994) *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York, Pantheon Books.
18. Simbao R (2020) Geopolitics and the arts of Africa: Creating our art histories on the ground where we stand. In: Kouoh K, Nzewi UC, Barois DC (eds), *On Art History in Africa*. Switzerland, Motto Books.

Author's bio

Aleksandr Veselov is an independent researcher based in Yerevan, Armenia. He holds a Candidate of Sciences degree in Social Philosophy (2012) from

Moscow State Industrial University, with a thesis on 'social engineering,' a concept that he develops to explore how people can change their societies. His MA thesis in Philosophy of Humanity and Culture (2020), from Tilburg University, analyzes how democratic and non-democratic regimes use the Internet to maintain power and how people can resist the authorities in the digital sphere. In his second MA dissertation, in Public History (2022), gained from the Moscow School of Social and Economic Sciences and the University of Manchester, he studies the crisis of legitimacy of the Communist Party of the USSR in the period of Perestroika and the Party's attempts at resolving the crisis through appeals to the image of Lenin. His research interests include power relations in the digital sphere (the Internet, video games, digital media, and similar), public history, anthropology, political/social philosophy, and history.

E-mail: mozg.alexander@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-6521-8890.

The Craft: On the Neo-Surrealist Sanctuary of Russian Feminist Art

Anonymous Author

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Anonymous Author (2023) The Craft: On the Neo-Surrealist Sanctuary of Russian Feminist Art. *The February Journal*, 01-02: 171-191.
DOI: 10.35074/FJ.2023.52.63.010

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.52.63.010>

Published: 28 February 2023

The Craft: On the Neo-Surrealist Sanctuary of Russian Feminist Art

Anonymous Author

This essay observes and analyzes the practices of a new generation of Russian women artists and their regionally unique politicized and feminist engagement with esoterica and the tactics of occultism and mythmaking. By exploring the work of Alisa Gorshenina (Alice Hualice) and Katerina Lukina in particular, this contribution aims to investigate the highly gender- and time-specific conception of artistic and feminist sanctuary that emerges through Gorshenina's and Lukina's neo-Surrealist methods, as well as their relation to the legacies of Western Surrealist and Dada traditions. Drawing on the theories and rhetorical tactics of folk-oriented precursors such as Silvia Federici, and her establishment of the direct

link between the transition to (late) capitalism and the increase in misogynist violence and demonizing othering of women; the Zurich Dada scene, with its deployment of theatricality and mimetic excess to critically mine the depth of performed and performative normativity; as well as others such as Briony Fer, Rosalind Krauss, Michael Taussig, Georges Bataille, and Hal Foster, this text investigates and outlines the way in which the expanded neo-Surrealist practices of Gorshenina and Lukina reflect, and reflect upon, the fragile and complex historical position of the female subject within Russian society of the last decade, as well as attempt to construct a creative sanctuary for its re-affirmation.

Keywords: Dada, feminist art, folk art, gender performativity, occultism, sanctuary, Surrealism

'All this was duly revolting to Murphy, whose experience as a physical and rational being obliged him to call sanctuary what the psychiatrists called exile'

—Samuel Beckett, *Murphy*
(1994: 177–78)

'When positivism fails to protect us, when systems betray our trust, how on earth can we depend on our own collective perspicacity?' inquired the art news website *Artspace* in February of 2019. 'For the Surrealists, the answer was to make flux beautiful, to render the unfamiliar delicious, and to challenge the slow choke of totalitarianism with bright, breaching chaos [...] There are

many factors explaining Surrealism's recent reintroduction to contemporary art [...] but it feels notable that women artists feature heavily on the forefront of this particular upswing' ('The New Surrealism...' 2019).¹ What is of particular interest to me is how, to what extent, and why this new wave of distinctly feminine- and feminist-coded Surrealism has become recently especially widespread among Russian and Russia-based women artists. Not only that: it has also, and most significantly, taken on a valence all of its own, markedly distinct from that of its Western counterparts.

In his 1923 text on Russian political and cultural history's unique defining trajectory, Boris Vysheslavtsov alludes to Fyodor Dostoevsky in defining how 'out of the Russian element of Chaos is created a wonderful Cosmos. In it [Dostoevsky] sees not merely madness [...], but something else too—a certain infinite power, a certain mysterious potential. Indeed, Chaos potentially contains everything—both good and evil, both harmony and dissonance, both beauty and ugliness; in it everything is piled up titanically, wildly confused. So too is the Russian soul, full of improbable contradictions, and it is linked with Russian nature and its mighty contrasts' (Vysheslavtsov 1923: 5). Russia, he concludes, 'can be saved only by the sober practicalness and realism generated by the Russian element' (cit. in Blagova, 1999: 204).

In his more recent examination of Russia's political landscape today, *Between Two Fires*, Joshua Yaffa (2020) cogently sums up its complex nature by centering on the one quality that has come to define existence there through the last century and a half of political upheavals—moral compromise. Yaffa cites the Soviet/Russian sociologist Yuri Levada and his invention, 'the wily man' (*chelovek lukavyy*), as emblematic of the contemporary way of life in Russia. Clever and resourceful, 'the wily man' 'adapts to social reality, looking for oversights and gaps in the ruling system, looking to use the "rules of the game" for his own interest, but at the same time [...] he is constantly trying to circumvent those very same rules' (Yaffa 2020: 10). In recent history, that adaptation-cum-compromise, for the younger urban cohort especially, has taken the form of cynical consumerist abandon and sardonic resignation from the political.

The discussion that follows centers on practices that engage the idioms of the Folk and the Occult as broadly defined aesthetic sensibilities and intermix them with Surrealist story-telling tactics, along with the valence of implied narrative and its simultaneous collapse. That, in fact, is what renders the spaces they carve, or attempt to carve, out of the fabric of the contemporary Russian life so critically charged and epistemologically astute.

The multi-disciplinary artist Alisa Gorshenina, a.k.a. Alice Hualice, emerged from the town of Yakshina in the remote Sverdlovsk Region of Russia some 1,200 miles east of Moscow in the early 2010s, attracting national and soon international attention to her diverse, aesthetically haunting output through an active and voluble presence on Instagram. *Russian Alien (Russkoe Inorodnoe)*, 2017–20, Gorshenina's presentation for the Second Garage Triennial of Russian Contemporary Art, consists of a trio of wooden window frames decorated in an ornately traditional Russian style and installed against



Figure 1. Alisa Gorshenina (Alice Hualice), *Russian Alien* (*Russkoe Inorodnoe*), 2020. Installation view at Garage Museum of Contemporary Art, Moscow. © Alisa Gorshenina (Alice Hualice), all rights reserved, used with permission.

a blacked-out felt backdrop, where each of the openings encircles a torso crafted from a piece of lacy white tablecloth fabric,² with an assortment of decorative, jewel-like elements adumbrating the contours of feminine-coded faces and head styles.

While shop mannequins and figurines in any art practice evoke the historical iconographic baggage of Dada and Surrealism, their deployment here, as elsewhere in Gorshenina's work (such as in her 2018 solo show at VDNKh, more on which below) elicits an uncanny intensity of para-human hybridity. In place of the tangible solidity associated with sculptural form-giving, Gorshenina's figures are hollow and lacking in substance, and are thus deployed as indicators of the void—a canonical trope of Surrealist treatment of femininity.³ The emphatic, aggressively feminized styling of these figures is what, indeed, makes *Russian Alien* interesting, as it does Gorshenina's oeuvre overall, where it is reiterated through the different media of her practice in varying modalities of expression. The absent faces of the *Russian Alien* figures are rendered eerily hyperfeminine with the use of rouge lipstick to suggest lips, pearl earrings, and the traditional Russian *kokoshnik* headdress—the latter a cliché par excellence of the Russianness/Femininity dyad, as well as the reification of a watered down, self-othered national identity (Hellberg-Hirn 1998: 142).⁴

The staged photos, video pieces, and collages that constitute the bulk of Gorshenina's output, acting as vehicles for a core body of costume-sculptures, dolls, and wearable prostheses, invariably center on the artist's hometown: its distinctly forlorn regional fauna and the decaying architecture of a severely economically depressed region that was decimated by the decline of industry and the transition from the Soviet to the neo-Russian socio-economic regime. 'The image of the village,' Gorshenina has observed,

'is not serene [...] The image of the village is of a drunk man [...] of poor women who take everything on, including their drunken husbands, who take care of the livestock, and do all the dirty work, as well as their regular jobs' (Kovalyova 2019). In these staged and occasionally collaged tableaux, Gorshenina herself serves as a model, appearing as a melancholy presence in the landscape in the accoutrements and make-up of generic Slavic pagan and carnivalesque characters, and performing bizarre rituals and gestures.



Figure 2. Alisa Gorshenina (Alice Hualice), *Russian Alienated*, 2018. © Alisa Gorshenina (Alice Hualice), all rights reserved, used with permission.

What is primarily at play here is a technique for which Hal Foster (2015) has coined the term *mimetic exacerbation*—the artistic device that 'seek[s] to trace fractures that already exist within the given order, to pressure them further, to activate them somehow' (pp. 94–95). Specifically, Gorshenina's mobile, adaptable, reverberating re-construction of, and play with, female archetypes continuously harkens back to the gendered condition of 'to-be-looked-at-ness': the way in which women, 'in their traditional exhibitionist role [...] are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact' (Mulvey 1975: 11). At the same time, and crucially for the topic at hand, this hypertrophying of the performatively Feminine corresponds as well to the aesthetics of extreme self-beautification and cosmetic surgery, which are an illuminating mirror of the political body's own self-contortions. Michael Taussig (2012) has observed that 'the aesthetic of cosmetic surgery is today infused with the current political setup, that extravaganza of false faces' (p. 126), so that it seems entirely warranted to see the largest body under the knife as the body of the nation-state, and its individual subjects as hypnotized microcosms reperforming

the political travesty on their own bodies in a delirious last gasp of self-mutilation. If Gorshenina's engagement of the folk and the crude is pervaded by Surrealism and its legacies, with the land-based and the de-sophisticated as its foundational lexicon, it is the Surrealism of George Bataille and *Les Documents* in particular, and its attraction to the primitivist as destructive and de-classifying,⁵ that is her oeuvre's most direct ancestor.



Figure 3. Alisa Gorshenina (Alice Hualice), *What color is the sky? (Kakogo tsveťa nebo?)*, 2020. © Alisa Gorshenina (Alice Hualice), all rights reserved, used with permission.

Gorshenina's performative hyperfeminization of her own image parodies the historical Surrealist view of women and the feminine as a mediating skeleton key between the man of the tangible world and the *Sur-* beyond readily perceivable reality. In this, it is powerfully reminiscent of Susan Suleiman's (1990) concept of deliberate double gendering of form through both narrative and stylistic choice,⁶ enfolding the ghettoization of the 'female' novel into the tropes of the avant-garde. Rosalind Krauss (1999) summarizes this reading's implications for the visual art of the Surrealist canon and its vicinity by observing how, per Suleiman, 'the feminine and the avant-garde will each be seen to function as a trope for each other, each a picture of the other's deconstructive strength, won precisely by the position of each outside of self-blinding occupation of the cultural center with its categorical unities and its assumed truths' (p. 16). Though the female subject is coded as 'worldly' in all cultures, her condition in the West was most

famously articulated by Laura Mulvey (1975) as one who 'stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of a woman still tied to her place as the bearer of meaning, not maker of meaning' (p. 7).

The female subject's peculiar modality within the post-Soviet socio-historical context is unique, as well. Maria Davidenko (2017) concisely outlines the unique quandary of Russian nouveau capitalist, post-Soviet womanhood and its psycho-social economics in her research project 'Searching for Lost Femininity' by pointing out how the economic policies of the 1990s and early 2000s exacerbated the strained femininity of Soviet times, when 'equality-to-a-fault' labor practices had created an unequal support structure that prioritized working- over stay-at-home motherhood, further cementing the separation between the two. At the same time, the rapid and abrupt oversaturation of the cultural and media environment by the tactics and with the trappings of Western-style consumer culture collided with said policy to create an environment where '[t]he possibility for Russian women to regain their "natural" femininity, and hence to break with the obligatory gender equality, has been linked to the availability of means for self-beautification' (Davidenko 2017). Similarly, Beth Holmgren and Helena Gosciolo (1996) have observed how, beginning in the early 1990s, 'a preoccupation with enhancing their looks was virtually Russian women's sole means of self-expression' (p. 107). Since the mid-2000s, this trend has become all the more overwhelming and readily encouraged by the state, whose promotion of the new masculinist, heteronormative, increasingly theocratic, and phallogocentric culture found a happy bedfellow in the luxury industry's sublation of desire (McGowan 2016) and cultivation of expression-by-way-of-consumerism. What Gorshenina's exacerbation of femininity and self-ethnologization engages, then, is the ideologically evacuated space—much like the void shells of her fabric casts—of this presentational mandate.

The Triennial piece's strategies are repeated and multiplied in Gorshenina's solo exhibition *Ural Hide* (*Uralskaya shkura*, 2018) at Pavilion 16 of Moscow's VDNKh amusement park. The show here consisted of two galleries, both densely studded with sculptures. The first room's sculptures came in the shape of a forest of birch trees—again, a Western cliché of Russianness, as well as an evocation of the mythical arboreal—but also allude to the Soviet-era Beryozka import stores that established the notions of consumerism and simplistic luxury still operative to this day in the national vernacular, which makes Gorshenina's favoring of nylon hosiery, one of Beryozka's most prized items, doubly meaningful as well. *Beryozka*, it should be noted, is Russian for 'birch tree.' In the other chamber, a collection of mannequins outfitted in masks, costumes, and misshapen appendages 'representing a distorted perception of the land, the inner faces of people and imaginary animals of the Ural in the shape of tangible garments that anyone could put on, trying on "the other's hide"' (*Kontseptsiya vystavki...* 2017). In the exhibition statement, the organizers of the show underlined



Figure 4. Alisa Gorshenina (Alice Hualice), exhibition view, *Ural Hide (Uralskaya shkura)*, 2018. © Alisa Gorshenina (Alice Hualice), all rights reserved, used with permission.

Gorshenina's 'sense of the influence of the region on her practice, [which is why] the works are born distorted, unpleasant to look at. These designer objects are dedicated to all the residents of the Urals—people who will never try any of them on and will never accept them as an embodiment of their inner states' ('Kontseptsia vystavki...' 2017).⁸ Like other video performance pieces, photographs, and media appearances by Gorshenina, this exhibition deploys self-ethnologizing and self-othering to allegorically exacerbate not only the geographical 'exoticism' and isolation of the Ural region, but also (by way of the reverberating looping of the thematic completion) the feminine 'mystique' as kitsch⁹ and alienated regionalism.

Gorshenina's employment of traditional folk aesthetics as part and parcel of her operation of [quasi-]mimetic hypertrophy also traces back to the tradition of the Russian Eccentrics, an avant-garde cinema and theater performance movement of the 1920s that advocated for a satirically mimetic 'illogical performance style modeled on the physicality of circus stunts' (Nieland 2008: 6; see also Elliot 1986). Walter Benjamin (1991) documents the moment vividly:

'Clown and Natural people—sublation of the inner impulse and the life centers. New unity of clothing, tattooing, and life. Promiscuity of dress of man and woman, arm and leg. Dislocation of shame. Expression of true feelings: despair, displacement. Consequent discovery of expressive capacity: a man who has a chair pulled from under him, remains seated' (p. 133).



Figure 5. Alisa Gorshenina (Alice Hualice), *New old Russia*, in collaboration with Alexander Bozhko, 2020. © Alisa Gorshenina (Alice Hualice), all rights reserved, used with permission.

In this, Gorshenina's practice further bears a deep stylistic and ontological affinity with the Zurich Dada figure of a 'traumatic mime' and its key strategy of 'mimetic adaptation, whereby the [artist] assumes the dire conditions of [her] time [...] and inflates the through hyperbole or "hypertrophy"' (Foster 2003: 169). This is further reiterated throughout her output by the use of masks: round, oversized papier-mâché faces with over-exaggerated grins that read as simultaneously primitive and terrifying, Medusas petrified and petrifying in equal measure, that threaten the male ego into fossilization.¹⁰ To that effect, the decorative pearls that adorn Gorshenina's masks and objects in places play the role of glistening teeth, bringing to mind Rona Podnick and her Kleinian aggression (Nixon 1995: 79) toward the part-object as a site of pivotal psychic struggle—now re-embedded in the feminine coding of luxury consumerism. In other places, the masks in use bear a generalized but distinctly recognizable resemblance to (pagan-derived) Russian folklore's painted faces of Maslenitsa and Petrushka—the fool and the primordial Feminine, interspersed and blended with the signposts of their consumable reincarnation.

Gorshenina's *ostranenie*¹¹ further runs through the technique of exacerbated quasi-self-exposure, with bulbous, Louise-Bourgeois-by-way-of-Hans-Bellmer¹² figurines that reappear attached to the ghostly, bodyless garments of her characters or otherwise frequently figure as disfiguring, hypertrophied prostheses, worn as masks, face shields, or jewelry by the



Figure 6. Alisa Gorshenina (Alice Hualice), *Horovod*, 2019. © Alisa Gorshenina (Alice Hualice), all rights reserved, used with permission.

artist in her many photo collages and self-portraits. Writing on Bourgeois's own bulbous creations, Briony Fer (1999) has observed that 'what seems interesting now is not simply how the body comes to be placed in the work, but how it does so only to expose a fundamental absence in the bits and pieces of subjectivity that seems to get detached in the process' (p. 29). And certainly, the hand-sized, supplemental sculptural shapes that reappear within Gorshenina's oeuvre rarely make for freestanding, signficatory presences as self-sufficient creatures but rather tend to attach themselves to other objects and part-objects as both tumors and companions in the same breath. They are not there as fully sovereign meaning-holders, but rather exist as flourishes that signify dejection and excess, repellant femininity just below the primary register of the gaze. Fer extended that extrapolation further to Yayoi Kusama—and certainly, Gorshenina's dress creations parallel Kusama's as well, in a continuous and coherent lineage. Like shed skins hung on the wall without a body to permanently hold them up, they bear an unmistakable affinity to Kusama's 'negative hallucinations' 'where portions of the field of vision may simply be cut out, scotomized. If we think of the subject in these terms, she is but an imprint or stain within the scopic field' (Fer 1999: 35).

The frequency of domestic violence and violence against women in Russia, already documented in the late 1990s to exceed Western figures

by a terrifying four to five times (Horne 1999), has undergone a further expansion in the years since, spiking through the roof in the near-two years of the COVID-19 fallout. According to recent statistics, as many as 70 percent



Figure 7. Alisa Gorshenina (Alice Hualice), *Untitled*, 2019. © Alisa Gorshenina (Alice Hualice), all rights reserved, used with permission.

of Russian women had at one point been abused by a partner (Chamusco 2017) and about 14,000 die from injuries inflicted by domestic abusers in any given year (Moiseeva 2019). In the meantime, the year 2017 saw the signing into law, with the blessing of the Russian Orthodox Church, of a piece of legislation effectively decriminalizing non-deadly domestic violence by assigning it a misdemeanor status punishable by up to 15 days of imprisonment (Roache 2018). The advent of capitalism, accompanied by a rise in bodily violence against women: this, along with the aforementioned confusion of femininity in post-Soviet culture, is Gorshenina's particular socio-historical and political context. It invites a reading of Gorshenina's work, and her persistent tactical use of the folkloric and the fabulistic,³ through Silvia Federici's Marxist feminist analysis of historical witchcraft narratives.

In her influential text *Caliban and the Witch*, Federici (2004) definitively demonstrated the historical connection between the censorship, condemnation, and ostracizing of witchcraft and pagan ritual, on the one hand, and the Enlightenment, the technologization of society and thought, and the advent of capitalism on the other. In a 'century that saw the triumph of the Copernican Revolution, the birth of modern science, and the development of philosophical and scientific rationalism, witchcraft became one of the favorite subjects of debate,' she observes, 'there can be no doubt, then, that the witch-hunt was a major *political* initiative' (Federici 2004: 168). 'Witch-hunting,' she concludes, 'was instrumental to the construction of a new patriarchal order where women's bodies, their labor, their sexual and reproductive powers were placed under the control of the state and transformed into economic resources' (Federici 2004: 170). In this way, Alisa Gorshenina, as a young Russian woman artist living during the crest of neo-patriarchy and ideological evacuation of political life, subverts this formula by exacerbating its aesthetic

propagandistic imaginary and staging her own exit from the shared socio-political space into an othered sanctuary of self-sufficiency.

This move bears similarity to Taussig's (1987) account of the potential redemptive, healing force of Shamanic practices borne from the culture of terror. In his experience in post-colonial 1970s Colombia, Taussig has observed the way violence and subjugation can fuse their own magic with a folkloric idiom that allows its practitioners to channel the 'othered' and supplemental subjecthood imposed on them into a redemptive, cathartic power. This 'folding of the underworld of the conquering society into the culture of the conquered,' he writes, thus becomes not 'an organic synthesis or "syncretism" [...] but [a] chamber of mirrors reflecting each stream's perception of the other' (Taussig 1987: 218). In the case at hand, it is, of course, not the marginalization of the indigenous identity under colonial rule but rather the active subjugation of the female identity that gives rise to an escape into the sanctuary of the folkloric and the occult.

In Latin, the word *occultus* refers to something that is hidden, covered up, or concealed. In medical terminology, 'occult' symptoms and conditions are those that are undetectable without special inquiry and/or bear an unknown origin. As recent studies¹⁴ have increasingly acknowledged, the aesthetics and underlying concerns of the occult (in the broad sense¹⁵) have played, and continue to play, a meaningful part in the development of modern and contemporary art practices. Marja Lahelma (2018) is one such scholar to observe the way that 'the inward turn, which was one of the essential features of late nineteenth-century art, was facilitated by a wave of popular occultism which broke at the same time. This transformation had a fundamental effect on the way the meaning and significance of the

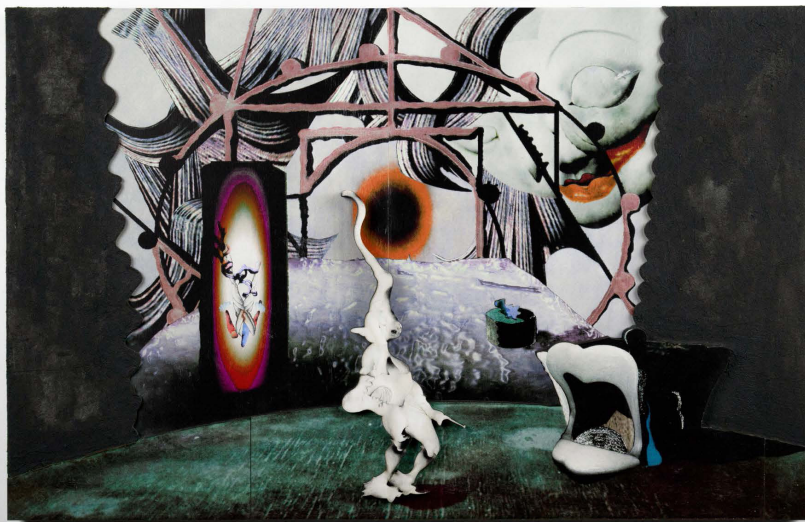


Figure 8. Katerina Lukina, 9th performance: 'greedy séance' from the series 'concert in the seeds club,' 2020. © Katerina Lukina, all rights reserved, used with permission.

work of art was understood [and equally] had a direct bearing on the visual qualities of the artwork' (p. 44), precipitating the transition to Impressionism, and the eventual abstract turn.

Another young Russian artist who readily and notably deploys the tactics of a belatedly encountered Surrealism and the aesthetics of the occult—as well the derisive supra-political warped imagery of Dada and Surrealism—is Katerina Lukina. Lukina's social media avatar shows the artist dressed and made up in a carnivalesque folkloric Russian costume, her cheeks rouged like either the fool Petrushka or a fairytale maiden, her clothing spartan and vaguely monastic. Her art's exit into the occult vernacular, however, in contrast to Gorshenina's, engages an aesthetic and ontological discourse that is still darker and more pointedly abstract.

Lukina notes that *Murashevskiy House*, a series of recent work that exemplifies her oeuvre overall, 'is a book about the inner necessity of going beyond boundaries, outside of which reside many peculiar forms of life and where everything has a particular set order of things' (Lukina 2021, portfolio¹⁶). This makes for an apt description of the vast majority of Lukina's



Figure 9. Katerina Lukina, from *Murashevskiy House* series, 2019. © Katerina Lukina, all rights reserved, used with permission.

work—a series of indescribable, reality-bending tableaux that confuse figure and ground in a style that brings to mind a commingling of David Lynch and Frances Bacon by way of Max Ernst. Ernst, indeed, is an especially appropriate point of comparison, for it was his work that inspired Theodor Adorno (1967) to 'trace the affinity of surrealist technique for psychoanalysis, not to a symbolism of the unconscious, but to the attempt to uncover [...] experiences by blasting them out' (p. 222). What, Adorno (1967) continues,

'surrealism adds to the pictorial rendering of the world of things is what we lost after childhood: when we were children those illustrations, already archaic, must have jumped out at us, just as the surrealist pictures do now. The action of the montage supplies the subjective momentum, and seeks with unmistakable intention [...] to produce perceptions as they must have once been' (p. 222).

Lukina's work reacts to the abstraction of an opaque state that marginalizes femininity by way of the total abstraction of an insular, self-generative vision.¹⁷ The surrealism at play here, in other words, belongs to a visual field that is not simply a cipher for of externally received data, but rather a field that is always already pre-populated by a rhizome of psychic footprints.¹⁸

There is an easy comparison to be made between many of the figures of Lukina's cryptic scenarios and those found in the art of Ernst's early life partner, Leonora Carrington. Carrington's engagement with the occult is well documented,¹⁹ and was indeed once called out by Andre Breton himself for 'THE PROFOUND, THE VERITABLE OCCULTATION OF SURREALISM' (Breton 1969: 178). She had read her first books on alchemy while still a student at Amedée Ozenfant's academy in 1936 and found sources for the symbolic imagery and palette of meanings that appears throughout her paintings in Celtic legends, Gurdjieffian mysticism and Tibetan Buddhism, designing her own Tarot deck in 1955 (incidentally inspired by the teachings of Russian mystics P. D. Ouspensky and G. I. Gurdjieff). At one point, Carrington voiced an aspiration to invent her own divination system (Aberth and Arcq 2021). Perhaps most apposite to the present context are Carrington's 1946 play *Penelope* and the painting *The House Opposite* that followed a year later, both of which center on the motif of a woman's secretive mirror world of liberation that covertly transcends and surpasses patriarchal society by exiting its confines of linear logic. Yet these works also stand in clear contrast to Lukina's engagement of the same thematic. Where Carrington's occult Surrealism is narrative and literary, directly pointing at its own conclusions within the paintings' structure instead of actively performing them as a structural operation—a stylistic tactic also characteristic of Mexican Surrealism's other banner women practitioners of the time such as Leonor Fini, Remedios Varo, and Frida Kahlo—Lukina proposes them through an infinite dispersal of narratives that continuously foreclose all openings for specific linearity.

Lukina's work is, overall, notably hard to describe. In *9th performance: 'greedy séance'* (from the series 'concert in the seeds club') (2020), it is possible to discern a gaping maw-cum-chimney, a looming Méliès-style moonface, and a ghostly anthropomorphic figure, all dispersed around a confined, box-like environment suffused with ambiguous outlines and color gradients. In *11th performance: 'upset piano'* (from the series 'concert in the seeds club') (2021), there are suggestions of women's legs, a chandelier, and the figures of cameo-ed ghostly onlookers. Vaguely familiar but hard to place, Lukina's figuration is purposefully digested into an idiosyncratic



Figure 10. Katerina Lukina, 11th performance: 'upset piano' from the series 'concert in the seeds club,' 2021. © Katerina Lukina, all rights reserved, used with permission.

form, and specifically one that is suspended within the cycle of digestion, absorption, and reconstitution of the psychic circuitry. Here, the imaginary is what Melanie Klein has described in terms of a splitting apart of the ego as an adaptive and protective tactic. The Ego, she explains, 'is incapable of splitting the object—internal and external—without a corresponding splitting taking place within the Ego [...] The more sadism prevails in the process of incorporating the object, and the more the object is felt to be in pieces, the more the Ego is in danger of being split' (Klein 2011: 6). In other words, the scopoc drive within the female experience is in this instance unmasked as a pathological intermixing of pain and pleasure irrevocably enfolded into the act of seeing.²⁰

In comparison and contrast to Gorshenina's folkloric exacerbation of the female-coded contemporary Russian experience of regional decay, Lukina's post-Surrealist, ambiguously occultic scenarios and body-part logic responds to her Moscow context of hyper-capitalization and hyper-connectivity with the tactics of self-concealment and historical acontextuality of a hyper-solipsistic vision. Lukina's work specifically spotlights what Freud (1925) labels as the 'modes of working of the mental apparatus that have been surmounted' and the uncanny effect produced when 'the distinction between imagination and reality is effaced, as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality [in an] over-accentuation of psychical reality in comparison with material reality' (p. 398). Here, visual input is displaced from its initial material and sociopolitical context, morphed, and metastasized to create unstable symbols. Hers is a *synthetic occult* that showcases the distinction and fraction between emotion and affect observed

by Brian Massumi (2002), where 'an emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified [affect], the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized' (p. 28).

The physicality of material is significant to Lukina's oeuvre as well. The works are initially conceived as Photoshop collages, generated by free drawing incorporating digital, independent, and reference-free characters. A second layer of abstracting improvisation then takes place: repetitive layering of laser-cut plywood elements of the original file, thus reengaging



Figure 11. Katerina Lukina, 4th performance: "cute fish skin" from the series "concert in the seeds club", 2020. © Katerina Lukina, all rights reserved, used with permission.

the dis-associated symbolism of the original composition in a reemergence into the physical plane. The resultant physical and symbolic depth, as well as the sheer content saturation, is in this way palimpsestic, an expression-event as a 'system of the inexplicable: emergence, into and against regeneration (the reproduction of structure),' and confirmation of Intensity/Affect as 'the unassimilable' (Massumi 2002: 27).

In this way Lukina, like Gorshenina, carves out spaces of unreality for an alternative and sociologically divorced femininity epitomized and centered in and as concentration of psychic processes whose materiality *manifests*—rather than comes into being as a process of digestion of phenomenological input—its own plane. That is how her work arrives at bearing kinship to Gorshenina's fairy-tale narratives' more overt re-mythologizing of their geographic setting; it also forces a similar situatedness to the viewer. One

here is reminded of Sartre's notion of 'a matter of exploding the world [...] to disintegrate particular objects, that is, to do away with the very structure of objectivity [of] witness-objects' (Sartre 1988: 152). Lukina's indeterminate, vague occultism mirrors the state's political opacity.

We can equally read Lukina's aesthetic affinities with the images of Francis Bacon in this context through a reference to a reading offered by Deleuze (2005) of Bacon's own 'performances,' as Deleuze sees them—ones where 'one discovers [...] an attempt to eliminate every spectator, and consequently every spectacle' (p. 9). Thus, the figurative elements, the personages one finds around the margins of the work, as in Lukina's 4th performance: 'cute fish skin' (from the series 'concert in the seeds club') (2020), or 11th performance... become 'attendants,' or 'spectators,' not as participant in the quiddity of the work itself, but rather employed as 'a constant or point of reference in relation to which a *variation* is assessed' (Deleuze 2005: 10).

With this, then, Lukina stages an exacerbated allegory of the alienated and insular condition of being as a woman-citizen in contemporary Russia.

1. The article goes on to focus specifically on a selection of nine Western women artists. It may be fair to assume that this particular line-up was determined by the website's affiliation with an e-commerce platform. Nevertheless, its observation about the preponderance of Surrealism-tinged figuration and performance among contemporary women artists remains accurate and cogent.
2. The use of domestic materials is instructively commonplace and essential to Gorshenina's practice. Her earlier work is dominated by old bed-sheets, selected for their immediate proximity to the unadulterated body (Kolpinets 2018). The same motivation is behind her more recent pivot towards nylon—the two fabrics form a dyad of corporal proximity and the binary facets of normative feminine dwelling.
3. That treatment is something that feminists have historically associated with the generalized misogyny and patriarchal exclusivity of the Surrealist movement and figures at their peak in the early twentieth century, a critique epitomized by Xavière Gauthier (Gauthier 1971). That the tropes and imagery of Surrealism would precisely for that reason come to recently be widely employed, embraced, and re-appropriated by a whole host of women artists around the world, but especially in Russia, is, I believe, both instructive and directly relevant to my argument about the mimetic redeployment of oppressive rhetorical devices in the service of creating queer artistic sanctuaries.
4. Catherine the Great, for one, had used the kokoshnik strategically to signal and cement her acquired 'Russianness' by reintroducing the headwear to Russian society's higher echelons after its prohibition by Peter

- the Great as a symbol of provinciality. Elena Hellberg-Hirn (1998) traces the current vernacular usage of the kokoshnik as the go-to empty signifier of 'heritage' to that particular change of paradigm (p. 142).
5. Surrealism, Bataille writes, is 'a childhood disease' that can lay the groundwork for 'a crude liberation of human life from the imprisonment and masked pathology of ethics, an appeal to all that is offensive, indestructible, and even despicable, to all that overthrows, perverts, and ridicules spirit' (Bataille and Stoekl: 32).
 6. Suleiman arrives at this concept through her reading of Marguerite Duras's *Ravishing of Lol V. Stein*.
 7. The psyche, Todd McGowan (2016) succinctly observes, 'satisfies itself through the failure to realize its desire, and capitalism allows the subject to perpetuate this failure, all the while believing in the idea that it pursues success' (p. 22).
 8. My own translation.
 9. use the term 'kitsch' here in its colloquial, early twentieth-century definition—but it is especially relevant in the context of Gorshenina's pre-modern aesthetic to also recall kitsch's roots in nineteenth-century Romanticism, and, in Ruth Hoberman's (2005) efficient formulation, its 'emphasis on emotion, on beauty, and on the democratization of aesthetic experience, and [...] the Victorian bourgeoisie[s...] taste for sentiment, clutter, and incongruously conceived objects' (p. 77) that gave root to the aesthetic in the first place.
 10. Writing on the mask in the work of Dora Maar and Hans Bellmer, Rosalind Krauss (2000) has observed that 'the attack on the male ego—on its wholeness, its strength, and its stable center—is the task of the Medusa who, acting against the armoring of the male psyche, works to shatter it. An alliance with the Medusa is thus not an attack on women, but an assault on a viewer assumed to be male and an award to his fantasies of their worst fears' (p. 19). There may be a counterargument to be made for the reclamation of the Medusa as a post-Freudian-patriarchal symbol, but the very essence of Gorshenina's neo-folkloric operation is precisely to reclaim the arch-mythological imaginary and reinsert it into the regressive, patriarchal political space that she finds herself in.
 11. As defined by Viktor Shklovsky in 1917 as a technique to reproduce naturally occurring events and phenomena in a way that renders their nature not immediately clear and their presence newly acute. The purpose of this maneuver, Shklovsky writes, 'is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar," to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself' (Shklovsky 2016: 16).
 12. On the monstrous defamiliarization of the body-part as an autonomous syntagm-cum-anagram, says Bellmer in an interview with Peter Webb: 'the body is like a sentence that invites us to reimagine it, so that its real meaning becomes clear through an endless series of anagrams' (Webb

- and Short 1985: 38).
13. It's important to note here that the folk element in Gorshenina's work is never touristic or quasi-anthropological, à la Picasso, but specifically *self-othering*.
 14. Notable among them: Sixten Ringbom's (1970) *The Sounding Cosmos*, Linda Dalrymple Henderson's (1983) *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, and the spring 1987 special issue of *The Art Bulletin*, as well as the exhibitions *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* at LACMA, *Okkultismus und Avantgarde* at the Schirn Kunsthalle, *Intuition* at the Palazzo Fortuny, *As Above, So Below: Portals, Visions, Spirits & Mystics* at the Irish Museum of Modern Art, and Tony Oursler's *Imponderance* at MoMA.
 15. The term *Occultism* and its derivatives are sometimes used to refer to the specific nineteenth-century movement and set of practices associated with the pursuit of esoteric phenomena and mystic experiences (Hanegraaf and Faivre 2005), but that is not the meaning in which I will be using it throughout this text.
 16. Lukina K (2019) Personal communication, unpublished portfolio of work.
 17. should note that I feel specific confidence in referring to the intent behind Lukian's image-making process based on an interview with the artist that I had the pleasure to conduct in the course of research for this essay. The rest of the theoretical framework and its extrapolations are of my own conclusions.
 18. am borrowing this reading of Max Ernst's Surrealism from Rosalind Krauss (1989): 55–76, 65.
 19. The definitive study is Susan L. Alberth's (2004) *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*. See also Patrick Lepetit's (2014) *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*.
 20. On this subject in much greater depth see Fer (1999): 25–36, 35.

Bibliography

1. Adorno T (1967) Looking Back at Surrealism. In: Howe I (ed), *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York, Horizon Press: 220–224.
2. Aberth S and Arcq T (2021) *The Tarot of Leonora Carrington*. Lopen, Fulgur Limited.
3. Bataille G and Stoekl A (1985) *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

4. Beckett S (1957) *Murphy*. New York, Grove Press.
5. Benjamin W (1991) *Gesammelte Schriften*. 6. *Fragmente, autobiographische Schriften*. Berlin, Suhrkamp.
6. Blagova T (1999) Boris Vyasheslavtsev on the Russian National Character. *New Zealand Slavonic Journal*, 33: 203–216.
7. Breton A, Seaver R, and Lane HR (1969) *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
8. Davidenko M (2019) Searching for lost femininity: Russian middle-aged women's participation in the post-Soviet consumer culture. *Journal of Consumer Culture*, 19(2): 169–188.
9. Deleuze G (2005) *Francis Bacon*. London, Continuum.
10. Elliott D (1986) *New Worlds: Russian Art and Society, 1900-1937*. New York, Random House.
11. Federici S (2004) *Caliban and the Witch*. New York, Autonomedia.
12. Fer B (1999) Objects Beyond Objecthood. *Oxford Art Journal*, 22(2): 25–36.
13. Foster H (2003) Dada Mime. *October*, 105: 167–176.
14. Foster H (2015) *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London, Verso Books.
15. Freud S (1925) *Collected Papers*, Riviere J (ed), Strachey A and Strachey J (trans). London, Hogarth Press/Institute of Psycho-analysis.
16. Gauthier X (1971) *Surréalisme et sexualité*. Paris, Gallimard.
17. Gosילו H and Holmgren B (1996) *Russia—women—culture*. Bloomington, Indiana University Press.
18. Hanegraaff WJ, Faivre A, van den Broek R and Brach JP (2005) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Leiden, Brill.
19. Hellberg-Hirn E (1998) *Soil and Soul: The Symbolic World of Russianness*. Farnham, Ashgate.
20. Hoberman R (2005) Aesthetic Taste, Kitsch, and "The Years." *Woolf Studies Annual*, 11: 77–98.
21. Horne S (1999) Domestic violence in Russia. *American Psychologist*, 54(1): 55–61.
22. Klein M (2011) *Envy And Gratitude and Other Works 1946-1963*. New York, Random House.
23. Kolpinets K (2018) Alisa Gorshenina. *Blueprint*, theblueprint.ru/culture/interview/alisa-gorshenina (06/09/2022).
24. Kontseptsiya vystavki Alisy Gorshenininoi "Uralskaya Shkura" [Concept for Alisa Gorshenina's exhibition "Ural Hide"] (2017). *Russian Art Archive Network*, russianartarchive.net/en/catalogue/document/D10390 (21/02/2023).
25. Kovalyova A (2019, 14 May) Russia's dying villages inspire a rising star of the art world. *NBC News*, nbcnews.com/news/amp/ncna994436 (08/09/2021).
26. Krauss R (1989) The Master's Bedroom. *Representations*, 28: 55–76.
27. Krauss R (2000) *Bachelors*. Cambridge MA, MIT Press.
28. Lahelma M (2018) The Symbolist aesthetic and the impact of occult and

- esoteric ideologies on modern art. *Approaching Religion*, 8(1): 31–47.
29. Massumi B (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC, Duke University Press.
 30. McGowan T (2016) *Capitalism and Desire: The Psychic Cost of Free Markets*. New York, Columbia University Press.
 31. Mulvey L (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3): 6–18.
 32. Nieland J (2008) *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life*. Champaign, University of Illinois Press.
 33. Nixon M (1995) Bad Enough Mother. *October*, 71: 71–92.
 34. Roache M (2018, 11 June) What happened after Russia decriminalised domestic abuse. *New Humanist*, newhumanist.org.uk/articles/5326 (10/02/2023).
 35. Sartre JP (1988) *“What is Literature?” and Other Essays*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
 36. Shklovsky V (2016) *Viktor Shklovsky: A Reader*, Berlina A (ed and trans). London, Bloomsbury Publishing.
 37. Suleiman SR (1990) *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-garde*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
 38. Taussig MT (2012) *Beauty and the Beast*. Chicago, University of Chicago Press.
 39. Taussig MT (1986) *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago, University of Chicago Press.
 40. The New Surrealism: Contemporary Women Artists Against Alternative Facts (2019) *Artspace*, artspace.com/magazine/interviews_features/in_depth/the-new-surrealism-contemporary-women-artists-against-alternative-facts-55944 (10/02/2023).
 41. The silent nightmare of domestic violence in Russia (2013, 1 March) *BBC*, bbc.com/news/world-europe-21474931 (24/08/2022).
 42. Vysheslavtsev BP (1923) *Russkaya Stikhiya u Dostojevskogo* [*Russian Element in Dostoevsky*]. State College, Pennsylvania State University Press.
 43. Webb P and Short R (1985) *Hans Bellmer*. London, Quartet Books.
 44. Yaffa J (2020) *Between Two Fires: Truth, Ambition, and Compromise in Putin’s Russia*. New York, Crown.

Author’s bio

The author of this article chose to remain anonymous.

'Berlin Sees Bizarre Russian Art Show': The Press Coverage of the *Erste Russische Kunstausstellung* (1922) and the Perception of Russia's Modernist Art

Miriam Leimer
Freelance art historian, Zurich

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Leimer M (2023) 'Berlin Sees Bizarre Russian Art Show': The Press Coverage of the *Erste Russische Kunstausstellung* (1922) and the Perception of Russia's Modernist Art. *The February Journal*, 01-02: 192-209. DOI: 10.35074/FJ.2023.86.54.011

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.86.54.011>

Published: 28 February 2023

ISSN-2940-5181
thefebbruaryjournal.org
Berlin, Tabor Collective

'Berlin Sees Bizarre Russian Art Show': The Press Coverage of the *Erste Russische Kunstausstellung* (1922) and the Perception of Russia's Modernist Art

Miriam Leimer

The *Erste Russische Kunstausstellung* (First Russian Art Exhibition) that took place in Berlin in 1922 was an important event for the development of modernism. International artists and patrons visited the show at the Galerie van Diemen that combined paintings from late Tsardom and the pre-revolutionary avant-garde with the recent artistic production of Russia's non-objective art movements. While the role of the Van Diemen show for the progressive international art scene in the early 1920s has long been acknowledged,

little is known about the perception of this 'Russian' labeled modernism among the general public that encountered now-iconic art works by Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodchenko, and Kazimir Malevich. By analyzing the coverage of the exhibition in newspapers and art journals, mostly from the Weimar Republic, this article highlights the Western interpretation of the newly discovered suprematism and constructivism as well as their radical new aesthetics.

Keywords: Constructivism, Erste Russische Kunstausstellung, First Russian Art Exhibition, historical exhibitions, international modernism, non-objective art, press coverage, suprematism

The *Erste Russische Kunstausstellung* (First Russian Art Exhibition) that was held at Berlin's Galerie van Diemen & Co. in 1922 was in many ways an exceptional event. For the first time since the beginning of World War I, a broad international audience had the chance to experience the latest achievements of art from Russia as well as other parts of the decaying tsarist empire. The show, which was installed by the Ukrainian-born artist David Shterenberg with the assistance of Natan Altman and Naum Gabo, consisted of roughly 1,000 artworks (Figures 1, 2).¹ Paintings and sculptures from the last decade, graphic works and political posters, architectural and stage designs as well as examples of applied arts were on display at Berlin's grand boulevard Unter den Linden.

The idea to hold an exhibition of art from post-revolutionary Russia in Germany went back to 1918. In the following years, several protagonists with different intentions tried to realize the show, but due to financial difficulties and political conflicts, both in Germany and Russia, the efforts came to nothing. Things changed in 1922, when the Treaty of Rapallo eased



Figure 1. The Organizers of the *Erste Russische Kunstausstellung* surrounded by sculptures from Naum Gabo and Alexander Archipenko, and paintings by David Shterenberg, Berlin, 1922. From left: David Shterenberg, head of IZO Narkompros; David Maryanov, representative of the Russian secret services; Natan Altman; Naum Gabo; Diemen (photograph by Willy Römer). © bpk/Kai-Annett Becker/ Berlinische Galerie, all rights reserved, used with permission.

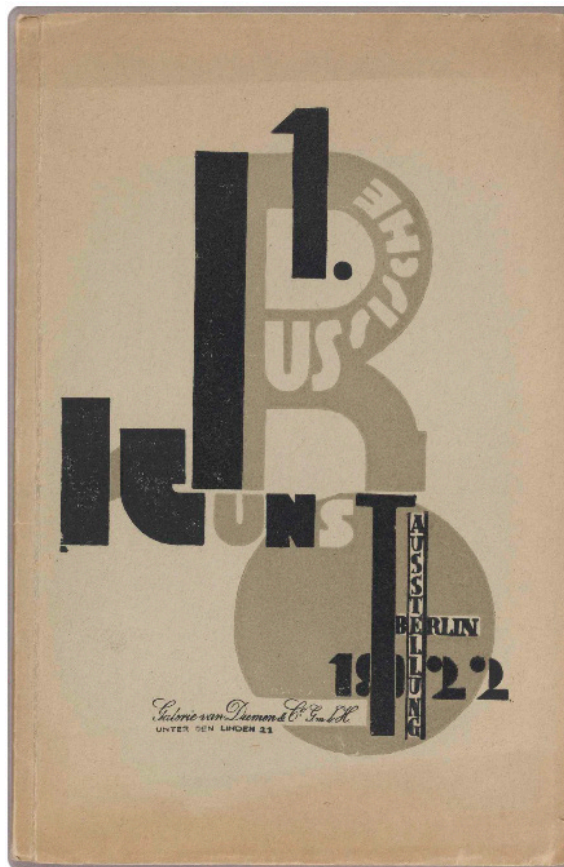


Figure 2. Cover by El Lissitzky for the catalog accompanying the *Erste Russische Kunstausstellung*, Berlin 1922 (public domain).

the political tensions between the Russian Soviet Federative Socialist Republic and the Weimar Republic and paved the way for an official exhibition that was organized by the Soviet People's Commissariat for Enlightenment, headed by Anatoly Lunacharsky.

On October 15, 1922, the *First Russian Art Exhibition* was finally opened with a festive ceremony. The ground floor of the gallery featured rather traditional figurative art that clicked with the viewing habits of a Western audience (Figure 3). Among the exhibits were paintings by the *Peredvizhniki* that followed in the realistic style of the nineteenth century. While the *Mir iskusstva* movement, whose aesthetics and aims corresponded with Western turn-of-the-century art movements such as Art Nouveau, was not reflected adequately, the show gave many examples of Russia's impressionism. Also on the ground floor were works by pre-revolutionary avant-garde movements such as *Knave of Diamonds* that had adapted Western post-impressionist styles. The rooms on the first floor, however, were dedicated to Russian modernism. As the critic Ernst Collin (1922) put it for the newspaper *Berliner Familien-Zeitung*, 'Modernism is on the rampage in the upper halls, where—to no one's surprise—it has already coined some new "isms": suprematism, constructivism.'¹² This yet unknown non-objective art caused a great furor. Suprematist paintings by Kazimir Malevich, originally from Kyiv, and his disciples, spatial constructions made of non-traditional art materials, and works from the laboratories of constructivism provoked surprise, anger, and, last but not least, acknowledgement among the visitors of the *Erste Russische Kunstausstellung* (Figure 4).



Figure 3. Boris Kustodiev, *Merchant's Wife at Tea* (1918), reproduced in *Berliner Illustrierte Zeitung* (1922) to illustrate the novel *Das Geheimnis der Pauline Farland* by Hans von Kahlenberg (public domain).

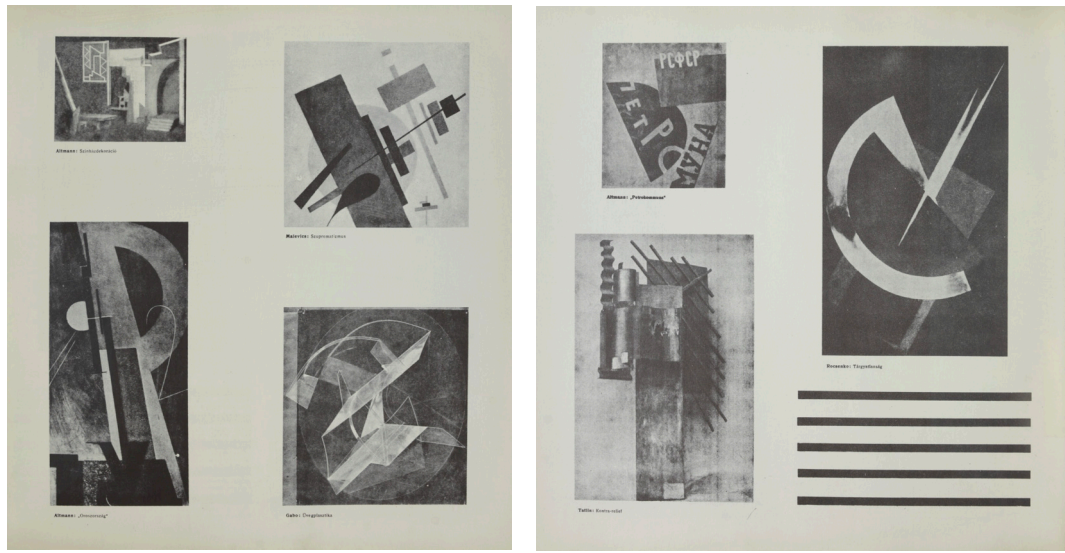


Figure 4. Reproductions of non-objective works from the Van Diemen show by Natan Altman, Naum Gabo, Kazimir Malevich, Aleksandr Rodchenko, and Vladimir Tatlin accompanying Lajos Kassák's article 'A berlini orosz kiállításához' ('The Russian Exhibit in Berlin') in the magazine *MA: Aktivista-Folyóirat* (1922, public domain).

Many key figures of the progressive international art scene crossed paths at the 1922 exhibition. Patron Katherine Sophie Dreier, who had founded the Société Anonyme Inc. in New York together with artists Marcel Duchamp and Man Ray, bought eight works at the exhibition (Wünsche 2021).³ Modern artists such as Kurt Schwitters and Hans Richter visited the Van Diemen show and were deeply impressed by the 'Russian'-labeled non-objectivity (Häßler 2017)—a term also used in the catalog accompanying the exhibition ('*Erste Russische Kunstausstellung...*' 1922: 12).⁴ But as an ambiguous event caught between artistic demands and political claims, the exhibition was not solely meant to serve as an encounter of the Russian and the Western art world.⁵ As an instrument for cultural diplomacy involving elements of political propaganda, the exhibition's aim was to address a much broader public. The acceptance and appreciation of the exhibition among the audience were therefore a decisive factor for the organizers.

While the significance of the Van Diemen show within the international art scene has already been highlighted,⁶ this article sheds light on the public's perception of the exhibition as reflected in the press coverage that accompanied the show in Berlin as well as its second stop in Amsterdam.⁷

An innumerable number of articles in Russia, Germany, the Netherlands, and other European countries were written on the occasion of the *Erste Russische Kunstausstellung*. Even American art journals published reviews of the 'bizarre Russian art show,' as the critic Flora Turkel (1922) entitled her report for *American Art News*. Presenting contemporary coverage of the Van Diemen show that ranged from small announcements in high-circulating newspapers to detailed reviews in short-lived art magazines, this article focuses on the perception of Russian non-objective art by different sub-publics. Using a microhistorical approach, this analysis goes beyond the event itself and indicates that the coverage of the modernist art at the Van

Diemen show challenged the hitherto untouched narrative of the West as the sanctuary of modernism.

Awaited with Curiosity: Unknown Art from the Land of the Soviets

The Van Diemen show was widely covered in the blooming press landscape of the Weimar Republic. Daily newspapers, weekly magazines, and renowned art journals, reflecting various sub-publics from revolutionary leftists to right-wing conservatives, reported about the exhibition. Well-known art critics such as Paul Landau (1922) for *Berliner Börsen-Zeitung* or Paul Fechter (1922) for *Deutsche Allgemeine Zeitung* wrote longer reviews. Party organs like *Vorwärts*, the official newspaper of Germany's socialist party, reported about the exhibition; so did established culture magazines, such as *Deutsche Rundschau*, which was founded back in 1831 (Schikowski 1922; Dresdner 1923). The architect Adolf Behne (1922) reviewed the exhibition for the weekly magazine *Die Weltbühne*, one of the most important voices of the left-wing intellectual milieu in the Weimar Republic, and Paul Westheim wrote a critical article for his art magazine *Das Kunstblatt*, which was among Germany's leading journals on contemporary art of that period.

Even in the run-up to the opening, the Van Diemen show was already highly anticipated among Berlin's art critics. In the bi-monthly art and culture journal *Der Cicerone*, Curt Bauer (1922a) noted, 'A greater thrill is not to be expected in Berlin's exhibition scene until October, [when the Galerie Van Diemen's new exhibition of Russian art] provides a complete overview of the art aspirations of this so far rather closed area.' And Landau (1922) stated that the exhibition will 'now at least satisfy some of our curiosity [and will show] what all these tendencies like dynamism, suprematism, tatlinism, etc. are all about.' Other critics regarded organizing the exhibition to be a considerable achievement in its own right. The art critic Siegfried Lilienthal, who published his article under the pseudonym Fritz Stahl in *Berliner Tageblatt*, explained, 'If the People's Commissariat of Soviet Russia wanted to prove with the exhibition that this Russia has a sense of and means for art, then it has succeeded.' He further doubted 'whether any other state [...] would make such an effort today' (Stahl 1922). Behne (1922) felt the same way. 'It is utterly inconceivable,' he argued, 'that even in a hundred years an official German exhibition would so frankly embrace art, the times, and all that is of current vitality' (p. 545). The mere fact that the exhibition materialized was considered proof of the Bolsheviks' progressiveness. Inevitably the show became promotion—if not propaganda—for the Bolshevik government.

The exhibition was almost unanimously welcomed as an event itself, but the overall impression that the show made on the critics differed widely and was influenced by their respective political leanings. Gertrud Alexander, one of the earliest members of the German communist party and head of the feuilleton of the party's central organ, *Die Rote Fahne*, praised the exhibition as 'overwhelmingly rich.' 'These first recent works of art to reach

Germany from the blockaded Russia,' she continued euphorically, 'prove, in their emphatically life-affirming character, in their colorful and eagerly innovative elements [that] out of Socialist soil new, great art, and a new, creative [...] culture can be created' (Alexander 1922a). And John Schikowski (1922) for *Vorwärts* declared with similar enthusiasm, 'The Russian exhibition offers an inexhaustible wealth of inspiration not only for our artists, but also for the art-loving public.' Their praise for the exhibition was obviously not only determined by the artistic dimension, but by their pro-Soviet attitude. Others were less excited. Alfred Kuhn (1922) made a roundabout statement in *Kunstchronik und Kunstmarkt*, presuming that this exhibition 'was supposed to serve as a kind of propaganda for the high valuation of the intellectual powers on the part of the young Russian rulers' (p. 111) and Collin (1922) stated in his article entitled 'Bolschewistische Kunst' ('Bolshevik Art') that the exhibition 'wants to give something like a communist art manifesto.'

A Task for Apprentice House Painters? The Perception of Non-Objective Painting

The first floor of the Van Diemen gallery was dedicated to the 'association of left-wing groups,' as Shterenberg (1922) had called Russia's cubism, suprematism, and constructivism in the preface of the accompanying catalog (p. 4). The cubist and cubo-futurist paintings hardly caused any sensation among the public—maybe because they were rather similar to the Western examples of this already outdated style. Also, the works by Wassily Kandinsky, Marc Chagall, and Alexander Archipenko, all well-known to the Western audience, provoked little appreciation. On the contrary, art critics like Adolph Donath (1922) for the magazine *Kunstwanderer* became aware that these three artists were 'not the representatives of new Russian art.' 'They too certainly represent Russian art,' he continued, 'but what they brought and bring to us disappears in the mass of Russian art production' (p. 95).

Suprematism, on the other hand, was hardly known outside Russia until 1922. The Berlin exhibition was foreigners' first opportunity to encounter suprematist paintings by Malevich and other representatives of the movement, as well as examples from the Art School of Vitebsk, where Malevich taught his theory of a non-objective art of pure feelings. Even though Malevich had launched his suprematism back in 1915, many critics linked the show's artistic radicalism to the political dynamics of the post-revolutionary era. Collin (1922) claimed that 'the young Russian artists in the land of revolution seem to think it is necessary to also throw out all artistic tradition.' And Turkel (1922) stated: 'Like the Bolsheviks in politics, the "suprematists" make their own rules. They express their revolutionary feelings in painting a great black circle or a red geometrical form on the canvas [...] lacking any reasonable semblance to art.' 'These experiments,' she further argued, 'are interesting documents of a nation striving and struggling for its existence, but have nothing to do with art' (Turkel 1922).

Although the show included suprematist paintings by Ivan Kliun, Aleksandr Drevin, and Olga Rosanova, the art critics clearly identified Malevich as the leading exponent of this yet unknown art movement. He was entitled as 'inventor of this enterprise' (Fechter 1922) as 'father of all newer art theories,' or as 'leader of the Inpremarists [sic!]' (Landau 1922). Among the four suprematist paintings that Malevich presented was one of his *White on White* compositions from the 1918 series.⁸ Westheim (1922) gave an accurate description when he said, 'On a white ground there is nothing but white. Simplification has been taken to such an extreme that nothing remains within the white frame but an empty expanse of white' (p. 494). He called this painting, which marked a—temporary—end to Malevich's easel painting, an 'intellectual experimentation' (p. 494). While Westheim understood or at least acknowledged Malevich's intentions, he gave a clear rebuff to Aleksandr Rodchenko, who exhibited the monochrome red canvas from his series of *Pure Colors* from 1921.⁹ 'Rodchenko paints a small quadrilateral [...] in glowing crimson,' Westheim (1922) drily stated, 'a task of the kind that is set in our craft schools as part of the final examination for apprentice house painters' (p. 498).

In general, the new terms suprematism and constructivism and their aesthetic concepts—not to mention the declared distinctions between them—challenged the art critics. Landau (1922) hence freely admitted, 'Unfortunately, I must confess that the finer differences in the individual abstract directions have not become quite clear to me.' And the critic Huntley Carter (1923), whose impressions were included in the article 'Queer Bolshevist Art in Berlin' for the American magazine *Arts and Decoration*, declared: 'Some of these [works] make no pretense at representing nature, and the Russian artists [...] insist on drawing a distinction between "construction" and "composition" that Mr. Carter was unable to follow.'

Others did not even try to understand the intentions of Russia's modernist styles, but harshly criticized them. For *De Maasbode* from Rotterdam, an anonymous critic wrote a bitter statement on the occasion of his visit to the Stedelijk Museum in Amsterdam, where the second stop of the *First Russian Art Exhibition* opened on April 28, 1923. His judgment on the non-objective art that he called an 'assembly of rags and cut wooden clogs' was devastating. To him, these works of Russian modernism were 'negation! Negation of everything that is good and clean, negation of line and color and image, negation of all human, warm, vivid' ('De Russische tentoonstelling' 1923). Albert Dresdner (1923) in *Deutsche Rundschau* came to a similar conclusion when he claimed that suprematism and constructivism were a representation of the 'terrible abyss of alienation from life on which contemporary art stands, indeed into which it is already threatening to sink' (p. 317). These critics were expressing a general cultural pessimist attitude, turning against any non-objective art that refused to represent visible reality.

A Groping Attempt?

Spatial Constructions and their Reflections in the Press

While the non-objective paintings were hardly understood, this is especially true for the spatial constructions, which formed the majority of the small sections of sculptures. Among the exhibits were recent works by the Latvian artist Karl Ioganson, the brothers Vladimir and Georgy Stenberg, Konstantin Medunetsky, and Rodchenko; they all experimented with volume, materials, and motion. The German public was the most curious about Vladimir Tatlin, about whose 'New Machine Art' and *Monument for the Third International* (1920) rumors already circulated.¹⁰ His representation at the First Russian Art Show, however, did not meet the expectations. Only three works were on display: the small watercolor *Sailor and Chinese* (1910/12),¹¹ a stage design for Mikhail Glinka's opera *A Life for the Tsar* (1836) from 1913,¹² and one counter-relief.¹³ Landau (1922) hence noted disappointedly, 'Tatlin, the creator of "Tatlinism," appears in the exhibition as a shadowy figure.' And in regards to Tatlin's counter-relief, Max Osborn (1922) admitted, 'You can see by him a "Counter-Relief" [...] with which I do not know what to do.' Schikowski (1922) came to a more positive evaluation of the counter-relief and the other spatial constructions made of non-traditional art materials. He perceived them as a 'completely new territory [where] one feels holy seriousness and hot, honest struggle everywhere.' Still, he also acknowledged that much 'remains a doubtful experiment, a groping attempt.' Other critics had problems grasping the spatial constructions in their familiar categories of image and sculpture. Collin (1922) summed up these difficulties in the following way: 'Whether the constructivists are—or were—painters, to whom the smooth surface of the picture no longer gave room to let off steam, or whether they are sculptors to whom the common sculptural material no longer said anything, is difficult to determine, and it also rather does not matter.'

A Successful Press Coup: The Organizers and Their Appreciation in the Press

The spatial works at the Van Diemen show thus caused few positive reactions. Overall, they were perceived more as a group than as individual, stand-alone works. Exceptions were the sculptural works by Gabo. Like his colleagues Shterenberg and Altman, Gabo cleverly used the *Erste Russische Kunstausstellung* to present a wide range of his own artistic production. His extensive presentation at Van Diemen's became the starting point of his career in the West (Lodder 2010)—and the press' reactions testify to the success of this strategy. Indeed, his partially figurative, partially non-objective constructions of interlaced planes became a small sensation (Figure 5). 'Gabo should be emphasized in the sculpture,' explained Kuhn (1922), while Osborn (1922) addressed his sculptures as 'strangely fantasy-stimulating.' And even the critical Collin (1922) mentioned Gabo's 'constructed heads from cardboard,' which were 'not at all clumsily made.'



Figure 5. Naum Gabo, *Constructed Head No. 2* (ca. 1916), reproduced in the catalog of the Berlin exhibition 1922. © Graham and Nina Williams, all rights reserved.

Shterenberg's paintings and graphic works received even more of a response. Landau (1922) noted that 'Shterenberg is a real artist' and the 'finest and most mature painter' who treated his painting with 'extreme delicacy.' 'The most valuable new acquaintance is Shterenberg,' explained Osborn (1922), 'not a stirrer, but a painter of unusual sensitivity.' Bauer (1922b) paid tribute to his 'very fine art form.' Kuhn (1922) raved about Shterenberg's 'fine colorism,' his 'extraordinary skill' and his 'rare sense of proportion.' Fechter (1922) called his works 'very tasteful,' and Behne (1922) found his paintings were 'among the most interesting works.' Furthermore, his paintings and graphic works were reproduced in various magazines and newspapers (Figure 6).



Figure 6. Clockwise: Works by David Shterenberg, Abram Arkhipov, Aleksandr Gerasimov and Natan Altman reproduced in *Zeitbilder* (1922), a supplement to the Berlin newspaper *Vossische Zeitung* (public domain).

Altman, the third organizer of the show (Figure 7), was also widely acclaimed in the press for his diversity of style and technique, ranging from realistic sketches of Lenin to non-objective theater decorations. Landau (1922) regarded him as a ‘very personal and powerful artist’ and Bauer (1922b) called him a ‘spirited painter.’ According to Alexander (1922b), Altman’s art was seeking to ‘influence the consciousness of society in the direction of greater sociality.’ And Collin (1922) considered him to be ‘one of the most talented among these young Russian artists.’

Altman, as well as his fellow organizers, was also perceived through another lens. Like Shterenberg and Gabo, he was of Jewish origin. Several works of him, including his self-portrait *Head of a Young Jew* (1916),¹⁴ dealt with his Jewish heritage (Figure 8). In the Yiddish art and literary émigré magazine *Milgroym*, the Polish artist Henryk Berlewi (1923/2018) commented on the ‘Jewish Artists in Contemporary Russian Art’ at the Van Diemen show, praising Altman as ‘an “encyclopedist” in that sense of the word. His work exhibits the sum of all the forms that have been achieved in recent years.’

However, the appreciation for Gabo, Shterenberg, and Altman was not solely caused by the quality of their works, the diversity of motifs, or their complex artistic identities. As organizers of the show, they made sure to trump the other participants. Their works were displayed at the most prominent spot in the central gallery hall, a separate paragraph in the



Figure 7. Natan Altman in front of his paintings at the *Erste Russische Kunstausstellung* (курсив). © Boris Arvatov, *Natan Altman* (Berlin 1924), all rights reserved.

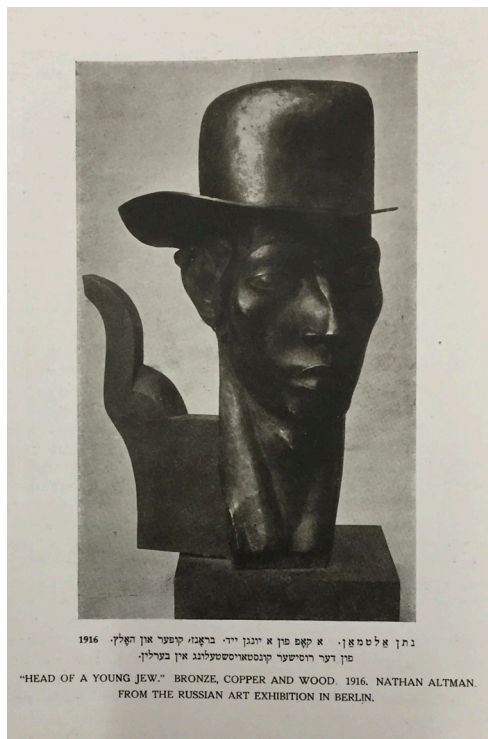


Figure 8. Natan Altman, *Head of a Young Jew* (Self-Portrait), 1916, reproduced in the Yiddish art and literature magazine *Milgroim* (1923) (public domain).

catalog's introduction was devoted to each of them, and several of their works were reproduced in the catalog. Hence the public perception of these three non-canonical approaches to Russian modernism was undoubtedly influenced by their strategic showcasing. It is furthermore likely that their moderate approach to non-objectivism, still including hints of visible reality, was more appealing to the mainstream taste of the time.

A Whole Heap of German Newspapers in Russia

The press coverage of the Van Diemen show is as vivid and diverse as the event itself. If the exhibition served the goal of being an act of cultural diplomacy by the then internationally isolated RSFSR, it can be considered a success for the Soviet organizers. After the news about the Civil War and the Great Famine that had been dominating the press coverage about Russia, the exhibition at Van Diemen's was among the first major events that framed the Bolshevik government in a positive manner. It was intended to convince the Western public that art, culture, and thus life, were flourishing in Soviet Russia after the Revolution of 1917. The environment in which the exhibition took place further served this strategy. Located at a precious urban palace from the eighteenth century, the gallery space of the Galerie van Diemen provided an atmosphere that insulated this official presentation from the RSFSR's ongoing problems.

Critics acknowledged the 'the splendor' and the 'incomparable location' of this 'outstanding new foundation' (Kuhn 1923: 289), but also criticized it saying that the 'luxurious bourgeois environment of Unter den Linden' gave no indication that this exhibition had come from a country going 'through the painful struggle of attaining Communism' (Kállai 1923/2002: 410–411).

How important the public reactions expressed in the press were to the Russian officials is proven by the fact that Anatoly Lunacharsky's own article about the Berlin exhibition dealt extensively with the German press coverage. In fact, Lunacharsky (1924) gave a detailed meta—press review in the Soviet newspaper *Izvestia*, paraphrasing articles by Landau, Stahl, and many others (pp. 176–183). The Russian art critic Jacob Tugendhold also referred to the press coverage for the magazine *Russkoe Iskustvo*. He evaluated the broad public effects of the exhibition in even more detail and stated that

'It aroused great interest among the public [...], and a whole heap of newspaper clippings lying in front of me testifies to the great seriousness with which the foreign press reacted to the exhibition [...]. These impressions, of course, [...] are varied. But there is something in common in them. Above all, the foreign press welcomes the exhibition as the first "bridge" between the culture of Russia and the West.'

Public opinions on Russia's non-objective art were polyphonic. While some connected the radical new art forms to the political changes in post-revolutionary Russia, others mourned their 'alienation from life.' But

in either case, the coverage in the press served to establish new terms like suprematism, spatial construction, and production art, or constructivism, in a broader public discourse. This was also true for the artists, who suddenly appeared on the international stage of modernism. Some, like Shterenberg and Altman, soon disappeared again, while others, like Gabo, used the presentation at the Van Diemen show and the positive press response to launch their careers in the West from fall 1922 onwards.

However, even if many critics did not entirely understand the metaphysical motives of suprematism and the life-designing ambition of constructivism, they acknowledged the fact that the non-objective art from Soviet-Russia presented something new. While Russia's more traditional art and even the pre-revolutionary avant-garde were predominantly dismissed as a 'Paris greenhouse product' (Schikowski 1922) or 'a tragic caricature of Western Europe' (Scheffler 1922), the non-objective art was perceived as independent from the West. Thus, at least parts of the general public acknowledged through press coverage that the artistic production from Soviet Russia provided an impetus, if not a threat, to the Western sanctuary of modernism. From this point of view, the words of the critic from the *Deutsche Wochenzeitung für die Niederlande und Belgien* seem prophetic: 'What is shown here in abstract and constructive objects is likely to shake, if not overturn, Western creative practices' (H 1923).

1. For the newest research on the *First Russian Art Exhibition*, see Wünsche and Leimer 2022.
2. All translations of newspaper reviews are the author's own unless otherwise noted.
3. Dreier bought six works for the Société Anonyme Inc.; she further purchased two gouaches by Popova for her private collection.
4. The Russian word *bespredmetnost'* denotes a lack of physical subject matter, i.e. abstraction, not a lack of objectivity.
5. The limitation of terms like 'Russia' and 'the West' must be taken in consideration given that the First Russian Art Exhibition was frequently visited by artists from different regions, e.g., Central and Eastern Europe, and even more so because many key figures of 'Russian' art, such as Kazimir Malevich and Oleksandra Ekster, were from Ukraine. See Passuth 1983; Forgács 2002; Mudrak 2022.
6. The Berlinische Galerie's exhibition project *Stationen der Moderne (Stations of Modernism)* canonized the Van Diemen show in 1988 as an important step in the development of artistic modernism in the 20th century. See Adkins 1988; Richter 1988.
7. For recent research on the second stop of the First Russian Art Exhibition in the Stedelijk Museum Amsterdam in 1923, see Ostrovskaja 2019.
8. In the catalog of the Van Diemen show, the painting is listed as no. 126 'Weiß auf weiß' (*Erste Russische Kunstausstellung 1922*: 19). It remains

- uncertain if it was the same painting that nowadays belongs to the collection of the Museum of Modern Art, New York (object no. 817.1935).
9. Aleksandr Rodchenko, *Pure Color Red*, 1921, now on permanent loan to the Pushkin State Museum of Fine Art in Moscow. Van Diemen catalog no. 166, 'Rote Farbe.'
 10. See for example the poster *Die Kunst ist tot—Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins* [Art is Dead—Long live Tatlin's New Machine Art] at the First International Dada Fair, Otto Burchard Gallery, Berlin, 1920.
 11. Vladimir Tatlin, *Sailor and Chinese*, 1910–12, now in the collection of the A. N. Radishchev State Art Museum in Saratov. Van Diemen catalog no. 506 'Matrose, A.'
 12. Vladimir Tatlin, *Stage design for Mikhail Glinka's opera A Life for the Tsar (1836)*, 1913, now at the State Tretyakov Gallery, Moscow, inventory no. 9299. Van Diemen catalog no. 507 'Wald, Theaterdekoration, Tem.'
 13. Vladimir Tatlin, *Counter-relief*, c. 1915–16, Van Diemen catalog no. 569 'Contre-Relief.' According to Nakov (1983b: 30), Tatlin's counter-relief was probably destroyed.
 14. Natan Altman, *Head of a Young Jew (Self-Portrait)*, 1916, now at the State Russian Museum, St. Petersburg, inventory no. sk-1195. Van Diemen catalog no. 537 'Kopf eines jungen Juden.'

Bibliography

1. Adkins H (1988) Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922 [First Russian Art Exhibition, Berlin 1922]. In: Bollé M et al. (eds), *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann: 184–214.
2. Alexander G (1922, 17 October) Die Erste Russische Kunstausstellung [The First Russian Art Exhibition]. *Die Rote Fahne: Zentralorgan der Kommunistischen Partei Deutschlands* (462).
3. Alexander G (1922, 3 November) Erste Russische Kunstausstellung [First Russian Art Exhibition]. *Die Rote Fahne: Zentralorgan der Kommunistischen Partei Deutschlands* (486).
4. Bauer C (1922a) Berliner Ausstellungen [Berlin Exhibitions]. *Der Cicerone: Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* (19): 803.
5. Bauer C (1922b) Berliner Ausstellungen [Berlin Exhibitions]. *Der Cicerone: Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* (21): 868.
6. Behne A (1922, November) Der Staatsanwalt schützt das Bild [The Prosecutor Protects the Image]. *Die Weltbühne: Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft* (47): 545–548.
7. Berlewi H (2018, 5 February) Jewish Artists in Contemporary Russian Art, trans Field R. Geveb: *A Journal of Yiddish Studies*. Originally published in 1923 in *Milgroym: A Yiddish Magazine of Art and Letters* (3): 14–18.
8. Carter H (1923, April) Queer Bolshevik Art in Berlin. *Arts and Decoration* (6): 87.

9. Collin E (1922, 31 October) Zur ersten russischen Kunstausstellung in Berlin [Bolshevist Art: On the First Russian Art Exhibition in Berlin]. *Berliner Familien Zeitung* (217).
10. De Russische tentoonstelling [The Russian Exhibition] (1923, June 6) *De Maasbode*
11. Donath A (1922, November) Die Russische Kunstausstellung in Berlin [The Russian Art Exhibition in Berlin]. *Der Kunstwanderer*: 95.
12. Dresdner A (1923, 6 March) Ein Berliner Kunstjahr [A Berlin Year in Art]. *Deutsche Rundschau*: 309–326.
13. Fechter P (1922, 15 October) Russische Kunst: Ausstellung in der Galerie van Diemen [Russian Art: Exhibition at the Galerie van Diemen]. *Deutsche Allgemeine Zeitung: Tägliche Rundschau* (445/46).
14. *Erste Russische Kunstausstellung Berlin 1922* (1922). Berlin, Internationale Arbeiterhilfe.
15. Forgács É (2002) International reaction to the First Russian Exhibition in Berlin. In: Benson TO and Forgács É (eds), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910–1930*. Cambridge, MA, MIT Press: 403–416.
16. H (1923, 12 May). Untitled. *Deutsche Wochenzeitung für die Niederlande und Belgien*.
17. Häßler M (2017) Moscow Merz and Russian Rhythm: Tracking Vestiges of the *Erste Russische Kunstausstellung*, Berlin, 1922. *Experiment: A Journal of Russian Culture* (23): 117–126.
18. Kállai E (2002) The Russian Exhibition in Berlin, Bátki J (trans). In: Benson TO and Forgács É (eds), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910–1930*. Cambridge, MA, MIT Press: 410–412. Originally published in 1923 in *Akasztott Ember*.
19. Kuhn A (1922, November) Die erste russische Kunstausstellung in Berlin [The First Russian Art Exhibition in Berlin]. *Kunstchronik und Kunstmarkt* (6): 111.
20. Landau P (1922, October 23) Die neue russische Kunst: Zur Eröffnung der Galerie van Diemen [The New Russian Art: On the Opening of the Galerie van Diemen]. *Berliner Börsen-Zeitung* (476): 2.
21. Lodder C (2010) Naum Gabo as a Soviet Émigré in Berlin. *Tate Papers* (14), published online first. www.tate.org.uk/research/tate-papers/14/naum-gabo-as-a-soviet-emigre-in-berlin (21/04/2021).
22. Lunacharsky A (1924) *Iskusstvo i revoliutsiia* [Art and Revolution]. Moscow, Novaia Moskva.
23. Mudrak M (2022) Prologue: Berlin 1922 and Ukraine 2022. In: Wünsche I and Leimer M (eds), *100 Years on: Revisiting the First Russian Art Exhibition of 1922*: 15–17.
24. Nakov A (ed) (1983a) *The 1st Russian Show: A Commemoration of the van Diemen Exhibition Berlin 1922*. London, Anneli Juda Fine Art.
25. Nakov A (1983b) This Last Exhibition which was the 'First.' In: Nakov A (ed), *The 1st Russian Show*: 6–47.
26. Nisbet P (1983) Some Facts on the Organizational History of the van Diemen Exhibition. In: Nakov A (ed), *The 1st Russian Show*: 67–72.

27. Osborn M (1922, 16 October) Russische Kunstausstellung [Russian Art Exhibition]. *Vossische Zeitung: Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (490).
28. Ostrovskaja A (2019) Aspects of Organizational History: The First Russian Art Exhibition in Amsterdam. In: Ioffe D and White FH (eds), *The Many Lives of the Russian Avant-garde: Nikolai Khardziev's Legacy; New Contexts*. Amsterdam, Pegasus: 305–318.
29. Passuth K (1983) Contacts between the Hungarian and Russian Avant-Garde in the 1920s. In: Nakov A (ed), *The 1st Russian Show*: 48–66.
30. Richter H (1988) 1. Russische Kunstausstellung, Berlin 1922 [First Russian Art Exhibition, Berlin 1922]. In: Roters E (ed), *Stationen der Moderne: Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland; Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge*. Cologne, König: 95–130.
31. Scheffler K (1923) Erste Russische Kunstausstellung [First Russian Exhibition]. *Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 21: 101–102.
32. Schikowski J (1922, 19 October) Russische Kunst [Russian Art]. *Vorwärts: Berliner Volksblatt: Zentralorgan der Vereinigten Sozialdemokratischen Partei Deutschlands*, 39 (495).
33. Stahl F (1922, 18 October) Russische Kunstausstellung: Galerie van Diemen [Russian Art Exhibition: Galerie van Diemen]. *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* (472).
34. Shterenberg D (1922) Vorwort I [Preface I]. In: *Erste Russische Kunstausstellung*: 3–4.
35. Tugendhold J (1923) Russkaia khudozhestvennaia vystavka v Berline [Russian Art Exhibition in Berlin]. *Russkoe iskusstvo* (1): 102.
36. Turkel F (1922, November 4) Berlin Sees Bizarre Russian Art Show. *American Art News*, 21 (4): 1.
37. Westheim P (1922, November) Die Ausstellung der Russen [The Exhibition of the Russian Artists]. *Das Kunstblatt* (11): 493–498.
38. Wünsche I (2021) Katherine S. Dreier's Promotion of German Modernism and the Russian Avant-garde. *Yale University Art Gallery 2020-21 Bulletin*: 46–55.
39. Wünsche I and Leimer M (eds) (2022), *100 Years on: Revisiting the First Russian Art Exhibition of 1922*. Cologne, Böhlau.

Disclosure Statement

The author is not aware of any conflicting interests.

Funding

The author did not receive any financial support in the form of a grant or similar for the preparation of the submitted article.

Author's bio

Miriam Leimer (née Häßler) studied art history and history at the universities of Münster and Hamburg. In her MA thesis, she examined the political and aesthetic dimensions of the ROSTA windows. Her PhD thesis focuses on the organization, reconstruction, and perception of the First Russian Art Exhibition of 1922. From 2012 to 2014, she was assistant curator at the Bucerius Kunst Forum in Hamburg, where she worked on exhibitions such as *Rodchenko: A New Era* (2013). As a freelance art historian, she contributed to the catalog and the educational program of the 2020/21 exhibition *Impressionism in Russia: Dawn of the Avant-Garde* at the Museum Barberini in Potsdam. Currently she holds a Willy Bretscher Fellowship from the Zentralbibliothek in Zurich.

E-mail: miriam.leimer@bluewin.ch.

ORCID: 0000-0001-8601-5526.

Disentangling from Epistemic Violence: Contemporary Photographers Unfixing the Image of Africa

A. A.

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: A. A. (2023) Disentangling from Epistemic Violence: Contemporary Photographers Unfixing the Image of Africa. *The February Journal*, 01-02: 210-229. DOI: 10.35074/FJ.2023.62.52.012

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.62.52.012>

Published: 28 February 2023

Disentangling from Epistemic Violence: Contemporary Photographers Unfixing the Image of Africa

A. A.

This essay looks at ways of disentangling from epistemic violence in visual production in African urban contexts. Tracing parallels between the colonial intrinsically violent gaze and contemporary attempts to disentangle from epistemic violence, the author seeks to problematize the violence of images of Africa. The essay examines works of photographers who explore urban environments in West Africa by

establishing an intimate relationship with a place, opening avenues for multiple ways of seeing. This contribution shows how this personal dimension allows photographers to transcend objectivity and go beyond epistemic violence based on the opposition of 'right' and 'wrong.' Contemplation of the city occurs both in thoughtful relation with the self and with the surrounding environment.

Keywords: colonial legacies, epistemic violence, photography, visual representation, West Africa

Author's note: This essay was written in 2020 and submitted to *The Garage Journal* in 2021, before the full-scale Russian invasion of Ukraine. During the final editing process, the Russian Federation began its war of aggression against the Ukrainian people. Since then, Russia's army has been killing civilians, raping women and girls, destroying cities and villages, and perpetrating imperial violence. This work, dedicated to epistemic colonial violence, cannot not express support for Ukraine and Ukrainians struggling for their freedom and for their home. Different types of violence—physical and epistemic—are essentially two sides of the same coin. They are perpetrated in order to subjugate and dominate populations and to expand colonial and imperial domains. For this reason, I decided that, in the current context of the ongoing war, it was still important to publish this text and continue the in-depth investigation of colonial and imperial violence.

Can the Subaltern Speak?

In her seminal essay 'Can the Subaltern Speak?', Gayatri Chakravorty Spivak (1988) analyzes the complex relationship between the colonizer and the colonized by looking at the practice of *sati*, Hindu widows' ritual

self-sacrifice. One of the central problems Spivak's essay addresses is the silencing of the voices of subaltern subjects, their inability to speak, their constitution as a group through epistemic violence. Her example is based on the intertwining asymmetry of essentializing 'opposed' categories, such as 'black—white' and 'men—women.' She uses these categories to illustrate the essence of 'epistemic violence' through a specific case of colonial India. Her main point is that women of her country—structurally oppressed by the system—in fact deal with a double subalternity, both in relation to their male counterparts and to the men of the imperial powers who profess to protect them. Spivak sums up the oppressive, imperial relationship that she seeks to deconstruct by paraphrasing Freud: 'White men are saving brown women from brown men.'

The elimination of the Hindu practice was instrumental for the affirmation of British power and 'civilization.' But the widow self-immolation practice, seen by the British as 'a poor victimized woman going to the slaughter is in fact an ideological battle-ground' (Spivak 1988: 302). Spivak sees this British colonial initiative as silencing the subject that has already been silenced by others. Instead of ending oppression, it continues the violence as a vicious circle. As a result, the gendered subject is now doubly muted. Spivak herself states that 'as the discourse of what the British perceive as heathen ritual is sublated into what the British perceive as crime, one diagnosis of female free will is substituted for another' (Spivak 1994: 96). Spivak asserts that she does not at all advocate killing widows in her pointing out the violence of the British colonial gesture. She simply illustrates that the Indian female figure remains obscured by two competing visions of freedom that leave her with neither a voice nor room for agency.

Central to Spivak's essay and thinking is the concept of *epistemic violence*, inspired by Michel Foucault's definition of the term as a 'remotely orchestrated, far-flung, and heterogeneous project to constitute the colonial subject as Other.' (Spivak 1988: 280). Spivak demonstrates a complex structure of domination that takes place under imperial rule in the context of asymmetric power relations. The colonial regime and the British 'benevolent act' of 'the "masculine-imperialist" ideology can be said to produce the need for a masculine-imperialist rescue mission' (Spivak 1988: 296). These solutions neglect 'the alternative histories that might have been written—not as the disclosures of a final truth, but as the assemblages of utterances and interpretations that might have emerged from a different location, namely, the place of the subaltern woman' (Morris 2010: 3).

My own essay looks first at the colonial and imperialist representation pattern that legitimized the conquest and exploitation of colonized non-European populations. Gayatri Spivak's work is also relevant to the imperial practices of domination that nourished the visual representation of the African continent and its inhabitants. The second part of the essay, inspired by Spivak's analysis, discusses how the work of individual photographers creates a new gaze and new images that consciously contrast with epistemic violence.

Visual representation as epistemic violence

The process of colonization created a great divide among world populations: those who had control over the knowledge production of the colonizer versus those who did not (Azoulay 2018: 100). As systems of total domination, colonial systems imposed their knowledge and destroyed or silenced all other possible forms of knowing. The colonizers framed colonized populations, their way of living, and their epistemic systems through their own understanding and interpretations, thus establishing a hierarchical divide between knowledge systems and traditions. Local and indigenous knowledge systems were marginalized and almost inaccessible to European societies. In the colonies, 'official' knowledge promoted by educational institutions and museums was also anchored in colonial knowledge production.¹ At the same time, there were African artists, scholars or photographers who opposed colonial representation patterns, producing their work against the 'colonial canon.'²

Photography was central to creating colonial representational patterns. What medium better imposes views by visual means? Image production was largely based on essentializing and romanticizing African realities: white men inventing the image of Africa and Black men and women. Photography was an instrument used to produce a 'vision' of Africa. It was also visual evidence 'in the theatre of cultural violence against non-Europeans' (Sealy 2019: 109). The portrayal of African life widespread in the West during the colonial period and immediately after was predominantly the work of non-African photographers, though indigenous African photographers lived and worked in the colonies (Enwezor, Oguibe and Zaya 1996: 30, footnote 2). 'Cultures do not exist outside of how they are represented,' as Stuart Hall wrote (cit. in Sealy 2019: 109). As a matter of fact,

'from the inception of the medium, photography has served and continues to serve the interests of the state and of capital, of state-bounded knowledge systems, of disciplinary, racialized regimes embodied in the apparatuses of science, education, and police, of the social control of minorities and the racializing orders of colonialism outside and inside the West' (Holert 2019).

Mainstream representations of the continent center on two opposing poles: on the one hand, the 'pornography of misery' featuring a continent of disaster, ravaged by famines, war and death; on the other hand, exoticization and romanticization. Both poles are oversimplified, essentialized, and inherently violent. Colonial photography modeled its roles after its spectacular and pure landscapes with exotic animals: the photographer was a hunter playing with the African game-like subject waiting to be captured (Enwezor 2006: 14–15). Colonialism produced a vast archive of visual images that still influences the stereotypical idea of 'Africa.' 'Africa has been transformed into a wasteland of the bizarre and outrageous' (Enwezor 2006: 13).³ In particular, this imaginary still dominates the domain of humanitarian photography produced by development and

charitable organizations as well as by international NGOs. The field of 'saving' Africans from themselves continues to draw on the imaginary of disaster and/or exoticization. In this case as well, Spivak's paradigm of 'white men saving brown (wo)men from brown men' holds. The whole salvation operation became an industry based on international activity and supported by the production of images as a testimony to its 'rightness'—images underpinned by the idea of African abnormality. I am interested instead in attempts at disrupting this epistemic violence of visual images through evolving forms of documentary in its wider sense.

Although photography's capacity to capture the world around us is undeniable, whether or not it is 'objective'—and in what sense—is a crucial controversy.

'Photographic images have always been carriers and mediators of claims of knowledge, evidence, and truth, and thereby participate in and are complicit with the constitution of epistemic regimes and their constitutive epistemic violence' (Holert 2019).

In fact, this ambiguity of photographic images makes them oscillate between forms of knowledge and non-knowledge, often manipulated by those producing them. Photography's violence concerns those depicted in photographs, reducing them to an essentialized and objectified representation and at the same time perpetrating the violence of continued power relations and reproductions of the colonial relationship through these images. It is precisely via this double violence that the photographic 'vampire machine' created and diffused the colonial images of Africa that are still suffocating the continent (Enwezor 2006: 15).

Documentary photography is a double-edged sword: it claims to represent the world as it is, *documenting reality*, even while such images may do more harm than good. Take the significant case of Kevin Carter's 1993 image of a dying child watched over by a vulture, documentation intrinsically based on the 'pornography of misery.' Such photographic production is characterized by Enwezor (2006) as turning photographic practice into a mythology factory, thus entering into conflict with the original purpose of documentary photography. The violence produced by such images relates to the contents (represented people) and, at a more macro level, to the overall idea of Africa through the continuation of power relations characteristic of the colonial period.

Searching for ways to disentangle from epistemic violence

In their introduction to the special issue of *Public Culture* dedicated to Johannesburg as a metropolis, Achille Mbembe and Sarah Nutall (2004) discuss some crucial problems related to the conceptualization of 'Africa' and its representation, the two aspects intrinsically linked to one another. As they write,

'Africa as a name, as an idea, and as an object of academic and public discourse has been, and remains, fraught. [...] Africa is not only perpetually caught and imagined within a web of difference and absolute otherness. More radically, the sign is fraught because Africa so often ends up epitomizing the intractable, the mute, the abject, or the other-worldly' (Mbembe and Nutall 2004: 348).

The focal point in this discussion is that different forms of knowledge and knowledge production are all interlinked by their nature, particularly in situations where the idea of 'Africa' overdetermines the outcome of the process. Very often, as rightly underlined by the authors, Africa is described as an object apart from the world, while it needs 'to be open[ed] up to the full spectrum of meanings and implications that other places and other human experiences enjoy, provoke, and inhabit' (Mbembe and Nutall 2004: 348).

Africa's realities are often reduced to several stereotypical ideas and images limited to the colonial past, liberation struggles, and present-day imperial capitalist exploitation of resources. These are undoubtedly true, but only partly so. Not because they modify reality, but because they focus on a limited part of it. They carve out the African world from the history of relationships and interactions that the continent had with European domination, framing the timeline through this relationship.⁴ Thus, they leave aside some crucial, probably less spectacular characteristics of reality that are decisive for understanding (contemporary) Africa. It may be Western self-centeredness that does not allow for 'letting go,' for looking at the continent through a different, clear lens, rather than through the prism of self-condemnation and self-reflection. The question would be: 'How best to overturn these perpetual and predominant imaginings of Africa?' (Mbembe and Nutall 2004: 351). Mbembe and Nutall (2004) suggest one viable option: relying less on difference and more on *sameness-as-worldliness* (p. 351).

As the voices of formerly colonized peoples emerge through photography, poetry, literature, cinema, and visual art, they have significantly shifted the typology of images produced. As Spivak made clear, the crucial point is not representing oneself but having ownership over one's own representation and not being silenced. This opened radically new ways of seeing and telling stories. African photographers who gained global visibility pushed for a more just representation of African peoples and places. This complex process of re-appropriation of knowledge and images began in the years of African independence and is still ongoing, because the 'imperial shutter' (Azoulay 2019) continues shooting violent images and producing epistemic violence.

This essay is not intended as a review of major landmarks in the history of Africa-related photography, but as a more general discussion of epistemic violence and visual representation. It will be based on a subjective selection of works and photographers, including two watershed exhibitions for photographic representation of Africa in the West (co-)curated by Okwui Enwezor. The exhibition *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, organized at the Guggenheim Museum in 1996, presented the work of thirty African photographers working in different genres over the course of the

twentieth century. *In/Sight* stages African visions in order to testify 'against the dominant notions, preconceptions, and normative codings entrenched in modernist iconography' (Enwezor, Oguibe and Zaya 1996: 29). The exhibition presented images exclusively by African photographers and void of representations of war, genocide, dictators, and disasters as a deliberate curatorial choice. The selection of works aimed to celebrate the creativity of modern Africa and, as such, created a form of resistance to the epistemic violence of Western images. In a subsequent curatorial project, *Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography*, organized ten years later, Enwezor wanted

'to direct attention to the multiple ways of representing African life and space, to enunciate forms of visual practice that open us up to the fact that we do not only share the same space, but also the same time. In other words, [...] focused on visual practices that recognize contemporaneity, that reach beyond the stock images that have endured until now and are the iconography of the "abandoned" continent' (Enwezor 2006: 18).

These two exhibitions represent novel thinking around African image production as well as the production of images of Africa. The formation of a new gaze as a response to an overwhelming production of violent images is an ongoing cultural and political process in all spheres: writing, cinema, music. It is linked to a wider process of anti-colonial struggle, decolonization of knowledge, and knowledge production. In these shows, Africa is depicted as a place that may be lived in and not only fled from, that can be a point of arrival and not only of departure. This shift brings Africa towards the lacking 'normality' that was discussed at length by Enwezor.⁵ Enwezor (2006) pointed out the lack of the representation of Africans 'in normal human terms' (p. 19). Normality is opposed to exceptionality, a common representational pattern for Africa. Enwezor (2006) clearly makes his point in the catalog for *Snap Judgements*:

'The paradox is that the images of suffering—which function as a sort of shorthand for neither looking properly nor seeing Africans in normal human terms—do not ameliorate the disasters which they purportedly engage. On the contrary, they have compounded and skewed the photographic imperatives of a mediated fascination with the continent's "abnormality" as the primal scene of global media's masochist pleasure, its unrelenting horror vacui' (p. 19).

In this essay, I would like to look closer in the direction proposed by Enwezor. His solution for disentangling from epistemic violence is through counter-reporting driven by an informed, balanced approach to writing or picturing Africa and a scrupulous attention to images. This would also entail an evolution of photography from a journalistic style, presenting facts, to a tool of observation and contemplation, a method foregrounding the field and object of investigation.⁶ It is related to the process of watching both reality and its observation, using photography as an analytical tool (Enwezor 2006: 25). This approach means entering into dialogue with Western

stereotypical representation of Africa and at the same time leaving it behind. This evolution of the gaze, and of the subject as well, brings to the fore those photographers who deliberately apply anti-photogenic and anti-spectacular lenses as a response to the representation of Africa's abnormality. For instance, they represent daily life through an everyday gaze—as distinguished from that of a tourist, an ethnographer, or an explorer. This critical departure from colonial imagery and the Eurocentric idea of Africa opens different avenues for creative production.

Can explicit attempts to disentangle from epistemic violence bring us to a dead end?

Responding to a call from an Italian online journal, I offered to discuss the epistemic violence of images and to include a short series of photographs that I took in Dakar, Senegal. I wanted to discuss my personal attempt to find ways to show the urban environment of the city in which I live.⁷ The abstract was rejected by the editors because the images were considered 'purely aesthetic and did not contain history and time' which they deemed necessary for any representation of Africa. My deliberate choice not to portray any humans was also considered a form of abuse because it did not grant Africans the role of subjects. The editors could not tolerate images with no reference to colonial violence or postcolonial struggles of West African populations which, for them, are an inextricable part of African reality and consequently of its representation. My choice to disregard this part of history was interpreted as epistemic violence. At the same time, the lack of violence in the images was considered uninteresting and non-political.



non-violent ways to think and subjectively inhabit the urban space around me without any claim of representativity. Although the pictures do not have any political subjects, they are, at the same time, a conscious (political) attempt to disentangle from narratives of poverty, misery, and humanitarianism. This is also a reflection of how an African city can be represented by a person establishing their personal and intimate relationship with it. It is a personal

Figure 1. A. A., selection of images of Dakar shot in 2016–2019. © A. A., all rights reserved, used with permission.

way out of a binary representational scheme based on exoticism and misery, a search for alternative visual paths.

Though respecting the decision of the editors, I saw their feedback as food for thought. While any research may be rejected and all photographs represent a subjective way of seeing, this specific situation appeared to be a good example of the invention of 'Africa' according to the editors' pre-existing ideas of the continent, which, at the end of the day, silences different ways of seeing. This approach creates a sort of epistemic grid: a linear, dichotomic relationship linking categories of people to typologies of produced images. The imposition of limits by non-Africans on viewing and representing the African continent through such kinds of 'ethical' approaches once again encloses the understanding of the African continent within the framework of epistemic violence. This clear-cut limitation on ways of representing 'Africa' is aligned with colonial knowledge production in that it aims to show it from one specific angle. Disentanglement from such imperatives opens up different and non-schematic ways of looking at the continent.

Eva Barois de Caebel points out that contemporary art curators are those who define what contemporary African art should look like (Caebel 2020: 127). In a sense, this observation can also go beyond art and be extended to the image of the continent created by a variety of professionals working on and in 'Africa.' Curators reportedly encourage certain types of artworks and certain types of images to emerge in the international contemporary scene because they somehow conform to their understanding of what 'Africa' should look like. This curatorial practice that imposes a predetermined, established, or desired image of Africa on artists (Caebel: 2020: 127) is another iteration of Spivak's formula of epistemic violence through the imposition of 'good' on the continent (Downey 2019).

Another way to deal with epistemic violence is through the explicit use of violent images as a critique of violence itself. The film *Episode III: Enjoy Poverty* by the Belgian-French filmmaker Renzo Martens (2008) became a crucial work for the debate on violence and viable avenues for its critique.⁸

As the film's official synopsis advertises, 'Dutch artist Renzo Martens traveled around Congo, from the capital of Kinshasa to deep into the interior,' observing 'the poverty-fighting industry in the post-civil war country [and] regularly appearing on screen himself' ('Episode 3'). He focuses on the UN peacekeepers, white aid workers, Western journalists and photographers. The conclusion that Martens arrives at is that poverty is an industry from which the poor themselves do not benefit or benefit very little. The solution that Martens proposes is to teach the Congolese that images of poverty are the most lucrative resource in the country. In the film's ironic finale, 'local photographers start photographing malnourished children instead of wedding parties' ('Episode 3').

⁸Martens' journey can be seen as a parable for the exploitive relations that characterize virtually all Western activity in the Third World, and especially the DRC. He has gone to the country to lift them out of poverty, made a film that he will earn his living from, and given nothing but a meal in return' (Penney 2010).

The controversy around this work can be summed up in the question: can we actually disentangle from the epistemic violence of the documentary by recurring to the same violent means that it criticizes? The movie manages to illustrate the complexity of the situation in the Democratic Republic of Congo and the intricate relationship between different actors, tied together in a situation of interdependence. It also problematizes 'social documentary's conventional production of "empathy" with its represented victims' (Demos 2013: 118).

As Martens himself states, 'So the critique of the film is not so much in the action that the guy Renzo undertakes in the film, the critique of the film is the film as a whole, it's the duplication, it's the copy in a way of existing power relationships' (Penney 2010). While the interpretations of the film are multiple and range from overt critique to praise, the aspect that interests me here is the choice of violent images. Using Spivak's formula, Renzo Martens' cinematic attempt depicts a white man saving black men and women from the activities of other white male 'saviors.' The recursive nature of this operation speaks for itself: such images continue to reaffirm the idea of Africa as an 'abnormal' place that needs help, assistance, or intervention from one group of white men or another.⁹ Images of poverty 'actually operate as commodity objects and are purchased by those who encourage or benefit from the very industries for inequality and exploitation against which concerned documentarians justify their practice' (Demos 2013: 109). Looking at the problem through this lens makes me think that the reproduction of violent images is not the answer. The global paradigm of image production should be addressed using a drastically different approach: totally different images that disentangle from the stereotyped representation of the continent. This does not mean that we must not criticize the exploitation of DRC Congo by multinational corporations, the Western world's support of corrupt and authoritarian regimes that perpetuate colonial power relations, or the UN's role in this business, as Martens does. But this critique need not rely on images of child malnutrition, general suffering, and poverty in order to be efficacious.

It seems that the approaches suggested by the Italian journal and by Renzo Martens threaten to narrow the discursive and visual representation of Africa to a pre-defined set of themes and patterns. If image-making aims to go beyond the reproduction of stereotypical images while producing work at a subtler level, then other ways of knowledge production are needed. As suggested by Mbembe and Nutall (2004), the spectrum of images needs to be open to all possible genres, subjects, and themes.

Transformative ways of seeing African urban environments

In this section, I would like to look at the existing photographic practices dedicated to 'counter-reporting' and visual counter-narratives on urban spaces in Africa. This will allow me to link my own photographic practice and

the debate I invoked above with other photographic works, and thus build my argument on ways of disentangling visual works from epistemic violence.

Urban spaces in West Africa, particularly in big cities such as Dakar, Abidjan, and Lagos, are enriching and visually challenging. Much has been said about slums, underdevelopment, infrastructure, insufficient services for growing populations, and other issues that keep living standards low. Without denying these difficulties—they appear in the images—the photographs chosen here open up room for an expanded dimension of reality, leaving space for different and new narratives to emerge. Only by relying on what we see, seeing the invisible and the beautiful in everyday life, watching and living a place through an evolving, intimate, and meditative contemplation, can we open up different forms of what is seen and how.

The idea of looking at a place as if it were not African emerges in a conversation between François-Xavier Gbré, Emmanuel Iduma, and Brendan Wattenberg (Wattenberg 2015). Gbré speaks of a picture he took: 'The red mud is the only element that says you are in West Africa, in Abidjan. If you don't look at the ground, just at the house, it could be a suburb in Germany or the UK' (Wattenberg 2015: 87). This implies that there is an implicit canon of what an African city looks like or at least how it is imagined and depicted. Here, I would like to look at works that radically modify the existing imagery and build up a new canon, not silenced by anyone and free from colonial imperatives of knowledge production.

Simon Njami writes,

'I believe that the "sense" of the city in Africa cannot be found in geometry or any conventional, verifiable logic or urban planning. The city here is not a physical entity with street names and signs, but an intangible phenomenon' (Njami 2001: 25).

Photographic practice is thus the outcome of photographers' relationship with the intangible, with the not-always-visible. This relationship is cultivated through *practicing the city* (De Certeau 1980). One way of living the city, like walking through it, is photographing it (Magee 2007). This is a very generative approach to the city (or image-making more generally) because the way of seeing is determined by the intimacy of the relationship with a place. This approach, which Magee (2007) calls *elective belonging*, expresses 'an individual's sense of belonging to a community: one may be born into that community, or one may move to it, but in either case, when one chooses to stay, one elects to belong' (p. 110). This understanding of the sense of belonging as a specific form of representation, as an intimate sense of the city is also an instrument that could help to overcome strictly binary forms of belonging and non-belonging. Among photographers who practice African cities this way, Magee names the work of Alioune Ba from Bamako and Zwelethu Mthethwa from Johannesburg.

Another example of a creative way of practicing the city is the curatorial approach of Modou Dieng and Djibril Dramé in their open-air exhibition in Dakar *You Are Beautiful the Way You Are*. The exhibition, opened

in November 2020 in the streets of Médina and Plateau, integrates visual art (painting and photography) into the Dakar cityscape. The project is a way 'to share new Black contemporary art with the local communities of Dakar, Senegal amidst the COVID-19 pandemic' ('Statement' 2020). The artworks smartly embedded in the urban landscape of the city become part of the city and create a vivid interaction between its dwellers and its images. The integration of artwork into the places we live through on a daily basis opens our eyes anew to familiar architecture, environment, and buildings. This form of contemplating and practicing the city also becomes a creative instrument, a photographic technique. Different artists, different people, different life histories make up different ways of connecting and belonging to (their) cities. This is crucial to evolving our view of a place—how we relate to it, think about it, or representing it as a final stage of this complex relationship. Using the words of El Hadji Malick Ndiaye:

'On the seemingly disorderly architecture landscape, the works of art in the capital are open windows, boulevards of life, an encyclopedia where the stares of passersby clash. The relations between individuals and the environment receive here a contribution adapted to the context. May the city become a space of permanent exhibition' ('Statement' 2020).

I see this relationship with the city as an example of the evolving gaze on African urban environments, providing new ways of seeing as well as productive representational models that disentangle from the epistemic violence of the external gaze, and entering new depths of the place that is practiced. This takes the 'normality' of a place as an epistemological point of departure. In this case, 'normality' becomes a necessary first step in the underpinning reflection on forms of representation of African urban environments, followed by researching and producing transformative ways of seeing.



Figure 2. Djibril Dramé and Ndoye Douts for the *You Are Beautiful the Way You Are* exhibition in Dakar, November 2020. © Blackpuffin, all rights reserved, used with permission.



Figure 3. Jordan Casteel for the *You Are Beautiful the Way You Are* exhibition in Dakar, November 2020. © Blackpuffin, all rights reserved, used with permission.



Figure 4. Patrick Quarm for the *You Are Beautiful the Way You Are* exhibition in Dakar, November 2020. © Blackpuffin, all rights reserved, used with permission.

One photographer who navigates an intimate dialogue with Dakar is Mame-Diarra Niang.

'In questioning the landscape, I am questioning myself on the landscape. I try to find myself on it. What makes me, and where I come from. [...] In fact, with the plasticity of territory, I'm talking about my territory. Not yours, not the territory of the others, it's my territory. In all of this I find myself; I find my own presence. My own story, and history' (Onabanjo 2015).

The photographer's attention is largely devoted to built environments, almost free of human presence and depicted from the outside. Her two projects *Sahel Gris* (2013) and *At the Wall* (2014) are of particular interest for this essay and for the new turn in African urban photography

(Baumann, Chuang and Onabanjo 2017). *At the Wall* was first exhibited at the Stevenson Gallery in Johannesburg in 2014. All the pictures in the show feature a wall and all their titles relate to the word 'wall': *le mur*, *détail du mur*, *le peuple du mur*, and *plasticité du mur*.

The photographer's gaze always encounters a wall as a way of delimiting urban space and dividing it between the inside and the outside, as a form of belonging, as a way of positioning herself in the space. Niang applies a non-conventional and anti-photogenic gaze (in Enwezor's sense) to Dakar's trafficked streets and roads, although her images are almost always void of humans. This exteriority nonetheless reports an intimate relationship between Niang and the photographed city. In fact, her artist statement talks about challenging the viewer to go beyond the recognizable (Baumann, Chuang and Onabanjo 2017: 302). This is visible in her interest in walls as a complex archetype of urban development that change societal ways of inhabiting territory and increasingly distinguish between the inside and the outside.

'The artist's complex relationship with a place that is deeply part of her history and yet does not offer her a sense of home is palpable; she seems to move in a void, following the same wall through the city, as if looking for a thread, a sign, an encounter, and maybe a connection. One could say that the subject of the series is the search, the pilgrimage to gain answers on the future and the past alike. The encounter with the wall offers a surface where her desires and fears are projected. As in any encounter with a reflective experience, the answer ultimately lies with the pilgrim' (Niang 2014).

This form of analytical observation and research on the territory within and around herself is even more evident in her series *Sahel Gris*. In this series, shot in one hour, as stated by the artist herself, Mame-Diarra Niang shares metaphorical and abstract landscapes of territories adjacent to the airport, now subject to real estate predation. Niang's interest in the architectural environments, void streets, and recently urbanized, apparently almost uninhabited areas hides deep visual research and attention to both societal and personal dilemmas. The landscape is in transition between rural and urban, lived and abandoned, personal and impersonal. The transitional nature of the place that Niang documents echoes with the artist's search for herself, for her formal and elective belonging.

Another photographer who emerged in the 2010s working on transformative ways of seeing the continent is François-Xavier Gbré. His aesthetic research frames the past and present in one photograph, revealing the tension between an idea and its practical realization. He looks at architectural monuments as traces, as 'marks of the absence of a presence.' Gbré's practice centers on changes and mobility in urban environments and architectural resilience as a narrative. He looks at a common denominator for all the photographers mentioned in this section of the essay, that is, 'the beauty of often overlooked quotidian objects' (François-Xavier Gbré 2023). Thanks to Gbré's photographic production, buildings 'have a brief second life as purely aesthetic objects' (Wattenberg 2015: 5). Gbré's works



Figure 5. Mame-Diarra Niang, *Le peuple du mur #1*, from the series *At The Wall*. © Mame-Diarra Niang. Courtesy of Stevenson, Amsterdam, Cape Town, and Johannesburg, all rights reserved, published with permission.



Figure 6 and 7. Mame-Diarra Niang, *Untitled*, Diptych, 2013, from the series *Sahel Gris 33*. © Mame-Diarra Niang. Courtesy of Stevenson, Amsterdam, Cape Town, and Johannesburg, all rights reserved, published with permission.

depict internal and external spaces as perfect frames of reality that his gaze captures in the built urban environments. A building or a house is represented as a stand-alone sculptural structure, seen by the photographer as a symbol and a symptom at the same time (Wattenberg 2015: 7). While this resembles an evolved understanding of the documentary, it also leaves space for the viewer to question such notions as time and history through perfectly framed pieces of reality. Like Mame-Diarra Niang, François Xavier Gbré also investigates his elective belonging, his personal experience exploring built spaces, past aspirations, and memories encoded in buildings. These images relate different chronologies and suggest new readings of the urban environment, constantly revealing the effects of human intervention upon the landscape (‘François-Xavier Gbré’ 2023).

Gbré’s images, devoid of human beings, are an exploration of man-made landscapes as evidence of human history, activities, intentions, and goals, juxtaposed against the present-day state of affairs. The lack of humans can be explained by Gbré’s attempts to unify different dimensions and parts of the puzzle to reflect on the complex history and present that his camera immortalizes. These contemporary architectural portraits lead the viewer to reconsider the past, to critically think about the gap between the past and present.

Figure 8. François-Xavier Gbré, *Baie de Mermoz II, Dakar, Senegal*, 2012. © François-Xavier Gbré. Courtesy of Galerie Cécile Fakhoury, Abidjan, all rights reserved, used with permission.





Figure 9. François-Xavier Gbré, *Cité universitaire Mermoz*, Abidjan, 2014. © François-Xavier Gbré. Courtesy of Galerie Cécile Fakhoury, Abidjan, all rights reserved, used with permission.

The visual representation of Africa began with a neat distinction between the makers of the image and those captured. This resulted in silencing voices and imposing qualitative judgements, as described in Spivak's essay. Since then, 'epistemic violence' has been on the radars of scholars, writers, critics, and artists, yet its interpretation still varies radically. In this essay, I attempted to demonstrate how the 'invention of the new image of Africa' is a visual rupture with the colonial invention of Africa. I've argued that an intention to criticize epistemic violence does not necessarily produce a different gaze, as the examples of the arbitrary criteria of the Italian journal and the work of Renzo Martens demonstrated. Perhaps it produces recursive attempts to disentangle from epistemic violence that are condemned to fail. How can we not fail?

In the final part of the essay, I sought to look at the works of photographers who explore urban environments by establishing an intimate relationship with a place through its aesthetic representation. This approach opens avenues for dealing with 'what we see' in an African metropolis, defeating developmentalist and simplistic ways of looking at a city in a 'low-income country,' introducing a personal side of visual research where the writer/photographer has an intimate relationship with the place that is photographed. This connection enables multiple ways of seeing. Central to this working practice is the sense of belonging to a place that becomes both key and instrument to overcoming preconceptions and stereotypes. This more sensitive than theoretical approach makes room for a variety of gazes

that overcome the binary dichotomies of belonging and non-belonging, indigeneity and coloniality. It allows one to travel from the 'normality' of an anti-photogenic gaze to the unfixing of ideas and images. This aesthetic turn opens African landscapes and places to a multitude of gazes. This personal dimension also allows photographers to overcome objectivity and go beyond epistemic violence based on the opposition of 'right' and 'wrong.' The intuitive and contemplative work of various photographers embodies different forms of investigating facets of the city seen beyond the visible. Contemplation of the city occurs both in thoughtful relation with the self and with the surrounding environment. This cohort of photographers intimately connected to the continent, pursuing their own visual and conceptual research lines, is inventing a new image of Africa through intrinsically non-violent artistic practices.

1. Few countries in West Africa—and even fewer among former French colonies—made radical education reforms after independence.
2. It is important to state that not only European photographers and ethnographers created the 'image' of the continent. There were a number of African photographers and ethnographers working in West Africa during the colonial period. African pioneers of photography (working in the nineteenth century) produced a significant body of work that is now mostly lost or hard to access. Neglecting the intellectual contributions of Africans would merely reinforce the same 'epistemic violence' that this essay seeks to address. At the same time, the aim of the essay is to reflect on the idea of 'epistemic violence' and its production, as well as the ways contemporary photographers disentangle from epistemic violence by producing novel images of the African cities.
3. Even the photographic archives of the former colonies themselves, for example, the iconographic archives of Senegal, where I conducted research, are full of images (in the form of postcards, research photographs, etc.) produced by the colonizer, in this case, France.
4. Recent literary production, for instance, Jennifer Nansubuga Makumbi's novel *Kintu* (2014), deliberately does not talk about colonialism and British presence in Uganda. 'Then I came to Britain and saw how, in Western media, Africa was presented as "mental" and the idea of a "mad" family, mad nation and mad race was formed. But along the way, the inspiration to write Uganda before Europe occurred. Later, I made the decision to shift my focus away from colonisation' (Cooper 2017).
5. The process of labeling some places, not exclusively Africa but also, for example, Eastern Europe, is a way to reduce them to a stereotypical vision and understanding, stripping humanity from these places. This is a common Western-Eurocentric approach that needs to be defeated.
6. In his seminal work discussing documentary photography, Allan Sekula (1984) writes: 'Against violence directed at the human body, at the

environment, at working people's ability to control their own lives, we need to counterpose an active resistance, simultaneously political and symbolic, to monopolise capitalism's increasing power and arrogance, a resistance aimed ultimately at socialist transformation' (p. 255).

7. I am a Russian-born female writer and researcher currently living between Dakar, Senegal and Bologna, Italy.
8. The impact of the film was so significant that Sternberg Press published a volume of reflections and essays on it, edited by Anthony Downey (2019).
9. For a critical discussion of assistance, intervention, and the NGO-ization of Africa, see Demos (2013).

Bibliography

1. Azoulay AA (2018) *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London, Verso.
2. Azoulay AA (2019) *Potential History: Unlearning Imperialism*. London, Verso.
3. Baumann D, Chuang J, and Onabanjo O (eds) (2017) *Recent Histories: Contemporary African Photography and Video Art from The Walther Collection*. Göttingen, Steidl.
4. Cooper C (2017, 8 December) Interview with Jennifer Nansubuga Makumbi. *New Writing North*, newwritingnorth.com/journal/interview-jennifer-nansubuga-makumbi (28/01/2023).
5. De Caevel EB (2020) 'Many Stories Matter: RAW Material Company and the RAW Académie.' In: *Art History in Africa/De l'Histoire de l'Art en Afrique*. Geneva, Motto Books/RAW Material Company: 127–132.
6. De Certeau M (1980) *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*. Paris, Éditions Gallimard.
7. Downey A (ed) (2019) *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*. Berlin, Sternberg Press.
8. Enwezor O, Oguiibe O, and Zaya O (1996) *In/Sight: African photographers, 1940 to the present*. New York, Guggenheim Museum.
9. Enwezor O (2006) *Snap Judgments: New positions in contemporary African photography*. Göttingen, Steidl.
10. Episode 3 – 'Enjoy Poverty' (n.d.) IDFA, idfa.nl/en/film/0b0fb262-60f7-400c-989a-0adc0968ec2b/episode-3-enjoy-poverty (16/02/2023).
11. François-Xavier Gbré (2023) *Cecile Fakhoury*, cecilefakhoury.com/artists/30-francois-xavier-gbre/overview (28/01/2023).
12. Holert T (2019) Epistemic Violence and the Careful Photograph, *e-flux Journal* 96, www.e-flux.com/journal/96/243357/epistemic-violence-and-the-careful-photograph.
13. Magee C (2007) Spatial Stories: Photographic Practices and Urban Belonging. *Africa Today*, 54 (2): 109–129.
14. Mbembe A (2001) *On the postcolony*. Berkeley, University of California Press.

15. Mbembe A and Nutall S (2004) Writing the World from an African Metropolis. *Public Culture* 16 (3): 347–372.
16. Morris R (ed) (2010) *Can the Subaltern Speak? Reflection on the History of an Idea*. New York, Columbia University Press.
17. Njami S (2001) The reign of the intractable. In: Matt G and Miessgang T (eds), *Flash Afrique!: Photography from West Africa*. Vienna, Kunsthalte Wien: 25.
18. Niang MD (2014) At The Wall. *Memediarraniang*, memediarraniang.com/at-the-wall (28/01/2023).
19. Onabanjo O (2015, 7 September) Along the Constant Horizon: The Territories of Mame-Diarra Niang. *Another Africa*, www.anotherafrica.net/art-culture/along-the-constant-horizon-the-territories-of-mame-diarra-niang (28/01/2023).
20. Penney J (2010, July 16) 'Enjoy Poverty': Interview with Renzo Martens. *Africa Is a Country*, africasacountry.wordpress.com/2010/07/16/poverty-for-sale (22/01/2023).
21. Sealy M (2019) *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*. London, Lawrence & Wishart.
22. Sekula A (1984) *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973–1983*. Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
23. Spivak GC (1988) Can the Subaltern Speak? In: Nelson C and Grossberg L (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, University of Illinois Press, 271–313.
24. Statement (2020) *You are beautiful the way you are*, youarebeautifulthewayyouare.net/index.php/statement (28/01/2023).
25. TJ Demos (2013) *Return to the Postcolony: Spectres of Postcolonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.
26. Wattenberg B (ed) (2015) *François-Xavier Gbré: The Past Is a Foreign Country*. Haverford, PA, Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford College.

Author's bio

The author of this article chose to remain anonymous.

Учебник русского. Проблемы преподавания русского языка трудовым мигрантам и членам их семей: обзор учебно-методических комплексов

София Русских

Преподавательница русского языка как иностранного для детей-инофонов, Москва

Полина Ковалёва

Преподавательница русского языка как иностранного, методистка просветительских курсов для людей с миграционным опытом, Москва

Этот материал опубликован в номере 01-02 «От имени молчания, в поисках прибежища», под ред. Шуры Догадаевой и Андрея Завадского.

Цитировать: Русских С, Ковалёва П (2023) Учебник русского. Проблемы преподавания русского языка трудовым мигрантам и членам их семей, обзор учебно-методических комплексов. *The February Journal*, 01-02: 230-270. DOI: 10.35074/FJ.2023.51.68.013

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.51.68.013>

Дата публикации: 28 февраля 2023 года

ISSN-2940-5181

thefebbruaryjournal.org

Berlin, Tabor Collective

Учебник русского. Проблемы преподавания русского языка трудовым мигрантам и членам их семей: обзор учебно-методических комплексов

София Русских, Полина Ковалёва

Данная статья посвящена анализу существующих учебных пособий по русскому языку для трудовых мигрантов. Существующие учебники по русскому языку как иностранному (РКИ) не могут в полной мере удовлетворить потребности трудовых мигрантов и членов их семей: большинство материалов по РКИ ориентированы на студентов высших учебных заведений, то есть предполагают наличие языковых

навыков профессионального общения, а учебники общего типа, направленные на освоение практического курса русского языка, как правило, адресованы представителям западного мира. Авторы рассматривают учебники по РКИ с антропологической, педагогической и лингвистической точек зрения в широком контексте миграционной ситуации в современной России.

Ключевые слова: РКИ, трудовые мигранты, учебные пособия, языковая адаптация

Работая над этой статьей, мы поставили перед собой две задачи. Во-первых, рассмотреть широкий контекст миграционных процессов в современной России. Во-вторых, подробно изучить один пазл из большой мозаики миграционных вопросов — учебные материалы, которые сегодня предлагаются трудовым мигрантам и членам их семей для изучения русского языка и подготовки к экзаменам.

Одной из главных тенденций развития современного российского общества считается нарастание миграционных процессов (Шамне 2013). Исследователь миграции Владимир Малахов (2015) в своей монографии пишет о России как о новой стране иммиграции. В отличие от западноевропейских стран, США и Канады Россия начала массово принимать мигрантов сравнительно недавно. Такие исследователи, как Даниил Александров, Валерия Иванюшина и Екатерина Казарцева, анализируя этнический состав российских школ, пишут, что «статистика этнического и миграционного статуса школьников позволяет оценить не только объем миграционных потоков, но и ретроспективную временную динамику для разных этнических групп. 15–20 лет назад семьи украинцев, азербайджанцев, армян, грузин активно переезжали в РФ. В настоящее время интенсивная миграция идет у таджиков, узбеков, киргизов, приносящих с собой детей разного возраста» (Александров, Иванюшина,

Казарцева 2015).

Статистика подтверждает эти тезисы. Директор языкового клуба «Билим», организованного в Москве с целью содействия мигрантам в адаптации и обучении, Максатбек Абдуназар уулу приводит такие цифры: «Согласно отчету о международной миграции Организации объединенных наций за 2017 год, Российская Федерация занимает четвертое место по числу мигрантов. В последние годы в миграционных процессах появились новые тенденции. Вслед за мужчинами в Россию потянулись их жены и дети. Семейная миграция набирает обороты, ставя перед законодателями, госструктурами и обществом новые вызовы. По данным государственного доклада Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации о «Положении детей и семей, имеющих детей, в Российской Федерации», в 2016 году на территорию Российской Федерации въехало более 17,1 млн иностранных граждан, в том числе дети до 18 лет — 1,6 млн человек, или 9,5%. Отсутствуют официальные данные о том, какое количество детей мигрантов числится в системе образования, и сколько детей не получают школьное образование» (Абдуназар уулу 2018: 111).

Именно Россия является основным направлением трудовой миграции для граждан Таджикистана, Кыргызстана, Узбекистана и других стран СНГ. Центры притяжения миграции — Иркутск, Чита, Новосибирск, Ростов-на-Дону, Екатеринбург, Москва, Санкт-Петербург, Московская, Ленинградская, Калужская области.

Россия и страны ближнего зарубежья имели длительный период общей истории в составе Советского Союза. Есть мнение, что это должно облегчать процесс адаптации трудовых мигрантов из этих стран. Звучит и другая позиция: приезжая в Россию, «люди из разных регионов и дружественных республик сталкиваются с множеством барьеров. Они проходят нелегкий путь адаптации и интеграции. Во многом подобные барьеры связаны с законодательством, культурными и языковыми различиями, разностью менталитетов, наконец, с предубеждениями местных жителей» (Кукурузова 2018: 6).

Приезжая в Россию и желая устроиться на работу, трудовые мигранты должны сдать экзамен, подтверждающий их уровень владения русским языком, а также знания основ законодательства и истории России.

Экзамен по русскому языку и основам законодательства и истории России

С 1 января 2015 года трудовые мигранты должны показать уровень владения русским языком не ниже элементарного уровня А1, чтобы иметь возможность оформить патент для работы, разрешение на временное пребывание или вид на жительство — то есть обязаны успешно сдать экзамен по русскому языку. 1 апреля 2014 года вышел приказ Министерства образования и науки РФ № 255 «Об утверждении уровней владения

русским языком как иностранным и требований к ним», в котором необходимый уровень языка назван «базовым уровнем для трудящихся мигрантов». 29 августа 2015 года вышел приказ Министерства образования и науки РФ, в котором записано, что трудящиеся мигранты должны показать также минимальный уровень знаний по истории России и основам законодательства РФ. Сложность заданий варьируется в зависимости от цели приезжего, например при оформлении патента на работу задания проще, чем при оформлении вида на жительство. К числу нововведений относится и сокращение срока действия сертификата при оформлении патента или разрешения на работу — теперь это не пять лет, а три года.

Необходимость такого экзамена не вызывает сомнений — он является показателем возможной или невозможной социокультурной адаптации мигранта, предотвращающей сегрегацию и маргинализацию. Экспертка по вопросам миграции Юлия Барышева пишет: «Значительная часть мигрантов старшего поколения — бывшие граждане СССР. Они прошли социализацию в советской школе, имеют сходные параметры социализации с принимающим российским населением и свободно владеют русским языком. Однако, по оценкам экспертов, в последние полтора десятилетия в Москве фиксируется тенденция к увеличению потока молодежи — трудовых мигрантов из сельских регионов постсоветского пространства, социализировавшихся в других условиях и не владеющих или плохо владеющих русским языком. Вопрос численности мигрантов из стран дальнего зарубежья — предмет споров, так же как перспективы и скорость анклавизации и формирования районов компактного проживания мигрантов, но при разработке и реализации программ социокультурной адаптации и интеграции, безусловно, разумно учитывать все возможные миграционные группы и потоки» (Барышева 2018).

Подготовка к экзамену ложится в первую очередь на плечи самого экзаменуемого, иногда будущие мигранты начинают готовиться заранее, еще в стране исхода — например, занимаясь с репетитором. В ближайшем будущем ожидается открытие центров домиграционной подготовки в Таджикистане, Узбекистане и Кыргызстане, которые будут призваны хотя бы частично решить проблему подготовки к экзаменам. Безусловно, ресурсы для подготовки нужны и в принимающей стране — это могут быть офлайн- или онлайн-курсы, специально обученные педагоги. Подробнее об этом в следующем пункте.

Актуальные проблемы языковой адаптации трудовых мигрантов в России

Знание языка принимающей страны — один из показателей успешной интеграции, наряду с «доступом к публичным услугам и к информации о трудоустройстве, жилье, правах иностранцев, наличием социальных

связей, осознанием себя в принимающем обществе „как дома“» (Капицин 2014). Многие граждане стран ближнего зарубежья не получили на родине достаточных для повседневной и трудовой коммуникации в России знаний по русскому языку. Сергей Пеньковский, секретарь комиссии по межнациональным отношениям в Санкт-Петербурге, приводит данные опроса: «В результате опроса выяснено, что 62% мигрантов испытывают трудности в общении на русском языке, а 41% — трудности в общении с местным населением независимо от языкового барьера» (Пеньковский 2018: 25). Вместе с ними либо немного позже приезжают в Россию члены их семей — супруги, дети, которые часто владеют русским языком в еще меньшей степени и переживают тяжелый период адаптации в новой культурной и языковой среде. При этом дети вынуждены практически сразу включаться в учебный процесс в русскоязычной школе.

Проблемы языковой ситуации в судьбах трудовых мигрантов и членов их семей активно разрабатываются антропологами, социолингвистами и культурологами: Владой Барановой, Даниилом Александровым, Екатериной Деминцевой и др. В статье «Языковая социализация детей мигрантов» Влада Баранова описывает широкую палитру возможных языковых ситуаций в жизни трудового мигранта в России — от полного незнания языка на момент переезда до освоения русского языка еще на родине. Когда речь идет о мигрантах, прибывших в Россию без знания русского языка, то в среднем на изучение разговорного русского языка отводят два года. Это касается тех, кто вступает в коммуникацию на русском языке. Конечно, если член семьи не общается на русском языке и не использует его в работе, то освоения языка попросту не происходит. При этом ни один респондент не упомянул никакого институционального способа изучения русского языка — ни репетитора, ни курсов. Освоение происходит через живую коммуникацию, причем часто не с носителями русского языка, а с другими мигрантами. Таким образом, трудовые мигранты усваивают не собственно русский язык, а его пиджинизированную форму, на которую повлияли родные языки мигрантов (Баранова 2012).

В сфере обучения трудовых мигрантов русскому языку есть несколько основных проблем: малое число институций, где мигранты могли бы пройти обучение, а также недостаток подходящих учебных пособий. Специалистка в области преподавания РКИ Екатерина Баранчеева в статье «Обучение русскому языку трудовых мигрантов: проблемы разработки краткосрочных учебных курсов» отмечает недостаточную обеспеченность учебниками и учебными пособиями по русскому языку, отвечающими современному российскому контексту (Баранчеева 2015).

Екатерина Баранчеева указывает на то, что почти все существующие учебники и учебные пособия по РКИ были написаны в стенах высших учебных заведений. РКИ формировался как предмет обучения на ступени высшего образования, пособия включали в себя элементы языка профессионального общения, необходимого в академической

среде (Баранчеева 2015). Перечисленные выше группы обучающихся — трудовые мигранты и члены их семей — имеют другие цели пребывания в России и другие коммуникативные потребности, поэтому большая часть существующих учебников и пособий им не подходит.

Русский язык для трудовых мигрантов — одно из многих существующих наименований предмета, который мы рассматриваем в этой статье. В методике преподавания русского языка для неносителей существуют, подчеркивая тот или иной аспект ситуации, такие наименования, как «русский язык как иностранный», «русский язык как неродной», «русский язык для билингвов» и другие. По мнению Елены Марковой, совокупность этих наименований следует дополнить также понятиями «русский язык для семей мигрантов», «русский язык для детей в смешанных браках» и т. д. (Маркова 2012). В данной статье мы исследуем проблему овладения русским языком именно трудовыми мигрантами и членами их семей, поэтому в качестве основных наименований мы выбрали «русский язык для трудовых мигрантов» и «русский язык для детей трудовых мигрантов».

Выше мы писали о домиграционном учебном центре в Узбекистане и о планах открытия подобных центров в других странах СНГ, где также будут обучать русскому языку. Это очень полезная инициатива, потому что по приезду в Россию найти доступную возможность заниматься русским языком параллельно с оформлением документов и поиском работы бывает трудно.

Некоторые частные языковые школы предлагают платные услуги репетиторов по подготовке к сдаче комплексного экзамена. К сожалению, сегодня бесплатные специализированные курсы подготовки мигрантов к необходимому экзамену — все еще редкость. Один из таких редких примеров — центр адаптации мигрантов «Дом дружбы», открытый в Волгограде в 2012 году совместными усилиями общественных национальных объединений Волгоградской области и Волгоградского государственного университета. Важный аспект работы этого центра — не только подготовка к экзамену по русскому языку, но и формирование так называемой «разделяемой идентичности» учащихся посредством методов психологического тестирования, моделирования и тренингов. Разделяемая идентичность «складывается на основе знаний о собственной культуре и культуре другого народа; представлений об изменчивости традиций; из осознания первичности общечеловеческих ценностей в сравнении с этническими. Формирование позитивной (нормальной) этнической идентичности и разделяемой идентичности идет путем создания установок на уважение прав личности независимо от групповой принадлежности. В рамках курсов по изучению русского языка формируются важные с точки зрения преодоления интолерантных установок навыки понимания и интерпретации, т. е. диалога, дискуссии и сотрудничества» (Шамне 2013).

В 2019 году в Российском университете дружбы народов в Москве Екатериной Куликовой была защищена кандидатская диссертация на тему

«Этнометодическая модель обучения русскому языку трудовых мигрантов из Республики Таджикистан». В своем исследовании она пишет об этнометодике, то есть методике преподавания русского языка с учетом родного языка и родной культуры учащихся. Исследовательница учитывает коммуникативные потребности этой категории учащихся и особенности процесса их адаптации в России: психологическая, языковая, социальная, культурная адаптация протекают одновременно.

В качестве примера можно привести разработанный и апробированный кафедрой русского языка Новосибирского технического университета специальный курс «Русский язык как иностранный (для подготовки к сдаче комплексного экзамена)», внутри которого есть модуль обучения русскому языку, истории России и основам законодательства РФ. Курс нацелен именно на подготовку трудовых мигрантов к сдаче комплексного экзамена для оформления патента, вида на жительство или разрешения на временное пребывание. Занятия ведутся в разнородных по уровню знания русского языка группах: некоторые участники курса не имеют никаких знаний, другие владеют русским языком на разговорном уровне, но не имеют теоретической языковой подготовки ни в родном языке, ни в каком-либо иностранном. Методисты и преподаватели кафедры русского языка НГТУ отмечают, что ассортимент пособий, подходящих для работы в группе трудовых мигрантов, крайне невелик, и в качестве основных подходящих выделяют «Тесты по русскому языку для трудовых мигрантов: тренировочные материалы» (автор Сергей Голиков), «Первые уроки русского письма» и «Мы живём и работаем в России. Русский язык для трудовых мигрантов» (автор Анна Голубева) (Баранчеева 2015). Мы предполагаем, что похожая ситуация складывается и на воскресных курсах подготовки мигрантов, организованных Российским университетом дружбы народов¹.

В странах Европейского союза, куда также направлены мощные потоки трудовых мигрантов и беженцев, приезжающие могут посещать бесплатные курсы языка принимающей страны. В Германии мигранты и беженцы имеют множество возможностей бесплатно выучить немецкий язык и познакомиться с немецкой культурой, историей и правовой системой. Такие курсы организует государство, некоторые работодатели и благотворительные организации². Мы надеемся, что в ближайшие годы в России появится больше доступных образовательных возможностей для трудовых мигрантов и членов их семей. Для нормального обучения и подготовки трудовых мигрантов к экзамену нужны и подходящие пособия, о них пойдет речь в следующей части нашей статьи.

Пособия по русскому языку для взрослых

Специализированные пособия, предназначенные для людей, имеющих опыт трудовой миграции в Россию

Выбор учебников и учебных пособий, адресованных трудовым мигрантам, невелик. Один из таких — «Мы живём и работаем в России» Анны

Голубевой, выпущенный в 2011 году в издательстве «Златоуст». Автор отмечает, что учебник написан для взрослых мигрантов, которые приехали в Россию работать и не планируют навсегда оставаться здесь. Учитывая отсутствие свободного времени для занятий русским языком у данной категории учащихся, Анна Голубева предлагает формы работы, которые обучаемые могут использовать самостоятельно без помощи профессионального преподавателя РКИ. Роль учителя может исполнять «тот из группы, кто лучше других читает и говорит по-русски» (Голубева 2011). В первом уроке дано сопоставление русской кириллицы с таджикской, а также с узбекскими и азербайджанскими латиницами и кириллицами. Сам учебник построен без опоры на перевод и может быть использован в полиэтнической группе. В основе уроков лежат диалоги между сквозными персонажами, представителями Азербайджана, Узбекистана, Таджикистана, занятыми в одной строительной бригаде.

В учебнике даны речевые ситуации, которые могут произойти при устройстве на работу, оформлении медицинских документов, переводе денег родственникам. Некоторые ситуации, по мнению автора, призваны научить мигрантов защищать свои права без чужой помощи, например в уроке «Ваши документы» предложены возможные диалоги мигрантов с представителями правоохранительных органов (ил. 1). Вероятно, для того чтобы снять напряжение при обсуждении некоторых проблемных ситуаций, диалоги и тест в конце урока даны с долей юмора.

В результате работы с данным учебником мигранты могут научиться заполнять официальные бумаги (в учебнике даны образцы протокола об административном задержании, медицинского заключения о состоянии здоровья, миграционной карты, заявления о выдаче разрешения на временное проживание и т. п.). Кроме того, обучаемые могут начать читать короткие информационные тексты, понимать русскую речь, но в очень ограниченном объеме. Например, картинный словарь для учащихся сводится к изображению и названиям некоторых продуктов питания, а актуальная лексика в уроке, посвященном работе, ограничивается строительными инструментами и особенностями работы с ними (ил. 2, 3).

Несмотря на достоинства данного учебника, мы считаем, что он не может в полной мере удовлетворить все образовательные потребности большинства современных трудовых мигрантов, в первую очередь из-за ограниченности изучаемых тем. В учебнике «Мы живём и работаем в России» нет лексики, актуальной для решения бытовых вопросов, связанных, например, с жизнью семьи. В этом учебнике мы видим сценарий мужской миграции, когда жена и дети остаются на родине, а глава семьи уезжает на заработки. Выше мы отмечали, что в последнее время сценарий трудовой миграции несколько изменился, все чаще мигранты, приезжающие в Россию с целью трудоустройства, привозят с собой семьи. Некоторые реалии, упоминающиеся в учебнике, устарели, например «милиция» уже более десяти лет переименована в полицию. Также стоит отметить, что анализируемый нами учебник ориентирован в первую очередь

9 (девятый) УРОК

бумагу, если ты её не понимаешь. А через три часа милиционеры обя-
заны тебя отпустить, если ты ничего
плохого не сделала. И дать тебе ко-
пию протокола. Такой порядок.

Н. Может быть, лучше просто деньги
дать милиционеру?

Д. Ну ты даёшь! Ты что, не знаешь:
если ты даёшь деньги милицион-
еру, это серьёзное нарушение! Дашь
сто рублей и будешь платить штраф
сто тысяч. Или просто сядешь в
тюрьму. Тогда и бригадир не помо-
жет. И в прокуратуру не напишешь.

Н. А если бы тебя побили? Какой тогда
порядок?

Д. А если бы побили, я пошла бы в
травку, она день и ночь работает, и
там получи бы справку. А потом на-
писал бы в прокуратуру. Понятно?

Н. Понятно. Спасибо, что рассказал.
Теперь я тоже буду знать порядки.
И теперь я поняла, зачем бригадир
нам дал номер своего мобильного.
Пошли работать.



8. Ответьте на вопросы. Задайте эти вопросы своим знакомым.

1. Кто остановил Джафара?
2. Почему лейтенант проверял его документы?
3. Что попросил показать Джафар? Почему?
4. Почему милиционер показал Джафору удостоверение?
5. Почему Нуредин сказал, что Джафар смелый?

94

А.В. Голубева. Мы ЖИВЁМ и РАБОТАЕМ в РОССИИ

УРОК (девятый) 9

9. Выберите правильный ответ.

А) Что нужно делать, если вас хотят забрать в отделение?

- бежать быстрее милиционера
- позвонить друзьям и сказать, где вы
- дать милиционеру денег
- сказать, что вы не понимаете по-русски

Б) Какую информацию нужно всегда иметь в мобильнике?

- данные паспорта
- телефон любимой девушки
- телефон ближайшего отделения милиции
- телефон начальника

В) Что нужно делать, если у вас нет документов?

- попросить вас отпустить, потому что у вас много дел
- объяснить милиционеру, что вы не обязаны носить паспорт каждый день
- позвонить друзьям и попросить привезти документы
- назвать данные паспорта, которые вы помните или записали

Г) Что нужно делать, если милиционер предлагает заплатить штраф в отделении?

- объяснить милиционеру, что он не знает правил
- поблагодарить милиционера и заплатить на месте
- поблагодарить милиционера, но платить только в банке
- сказать милиционеру: у меня нет денег

Д) Сколько нужно заплатить милиционеру, чтобы вас могли посадить в тюрьму?

- 100 рублей
- 100 000 рублей
- 1000 рублей
- 100 долларов

А.В. Голубева. Мы ЖИВЁМ и РАБОТАЕМ в РОССИИ

95

Ил. 1. Фотография из учебника «Мы живём и работаем в России». Урок 9. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

на людей, работающих на стройке и в коммунальной службе. В учебнике не отражена лексика, актуальная для работников сервиса, питания и других востребованных для мигрантов сфер трудовой деятельности.

Как уже было сказано выше, учебников русского языка, адресованных именно трудовым мигрантам, крайне мало, а система регулярного преподавания государственного языка для данной категории учащихся отсутствует. При этом государственные образовательные стандарты по русскому языку как иностранному существуют для всех, и трудовые мигранты обязаны продемонстрировать уровень владения русским языком не ниже элементарного, чтобы иметь возможность оформить патент для работы, разрешение на временное пребывание или вид на жительство. Существует ряд пособий для подготовки к тестированию, адресованных данной категории учащихся, например: «Тесты по русскому языку для трудовых мигрантов: тренировочные материалы», авторы Сергей Голиков, Анна Голубева и др.; «Тренировочные задания по русскому языку для подготовки к тестированию: на базовый уровень владения» Алины Поздняковой; учебно-методический комплекс «В добрый час!» для подготовки к государственному тестированию по русскому языку, истории России и основам законодательства РФ, авторы Наталья Родионова, Александр Ручкин и др.

Поскольку тест, как и другие формы проверки знаний, умений и навыков в области иностранного языка, носит не только контролирующий характер, но и обучающий, в этой статье мы рассмотрим некоторые пособия по подготовке к тестированию.

7 (седьмой) УРОК

6. Диалог. Слушайте и читайте. Слушайте и повторяйте.

Рустам. Джафар, чем можно отрезать трубу?

Джафар. Болгаркой.

Р. Чем-чем?

Д. Болгаркой.

Р. Что такое «болгарка»? Это такая машина?

Д. Ты что, Рустам, никогда болгарки не видел? Это такой инструмент. Вон там, на полке, лежит. Возьми.

Р. На верхней или на нижней?

Д. На средней, на своём месте. Инструмент всегда надо класть на место, а то потом его не найдёшь.

Р. Вот эта штука?

Д. Да, эта.

Р. А как эта штука работает?

Д. Элементарно.

Р. Как это — элементарно?



Д. Элементарно — это значит очень просто. Инструкцию даёшь?

Р. Не надо, она же по-русски. Ты мне просто покажи.

Д. Вот, смотри. Ну, во-первых, это очень опасная вещь, можно травму получить. Так что работай осторожно, не спеши. Во-вторых, смотри долго не работай, она может согреться. Раз — и готово. А ремонт стоит дорого. Понятно?

Р. Что значит «согреться»? Она же железная, не горит.

Д. Она электрическая. Когда инструмент долго работает, он греется.

64

А.В. Голубев. Мы ЖИВЁМ И РАБОТАЕМ В РОССИИ

УРОК (седьмой) 7

Мотор нагреется и сгорит, не будет работать.

Р. Понятно, нужно работать осторожно и недолго. Не спешишь.

Д. Правильно, нельзя работать долго, нужно выключать инструмент.

Д. Теперь смотри. Просто как альпесин. Держишь за ручку. Вот сюда надеваешь специальную насадку, диск, например, чтобы резать или шлифовать, можно щётку, чтобы чистить. Вот на этот штырь.

Р. Стой, не понял, какой альпесин?

Д. Эх ты, учишь тебя и учишь. Это так говорят по-русски: просто как альпесин, очень просто значит, как альпесин съезды. Надеваешь насадку, должно щёлкнуть, вот так. Потом вставляешь вилку в розетку.

Р. Что вставляю?

Д. Вилку! Вот эту штуку. Включаешь инструмент в электрическую сеть, вот так.


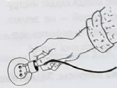

Р. А-а, так бы и говорил. Показывай дальше.

А. Вот тут регулятор скорости.

Р. Что такое «регулятор»?

Д. Ну переключатель такой, кнопка. Ты переключаешь вот так. Инструмент будет работать быстро или медленно. Тут выключатель. Нажал — включил, работает, отпустил — выключил, не работает.

А. Теперь самое важное: техника безопасности. Сначала хорошо закрепил.

65

А.В. Голубев. Мы ЖИВЁМ И РАБОТАЕМ В РОССИИ

Ил. 2, 3. Фотографии из учебника «Мы живём и работаем в России». Урок 7. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

7 (седьмой) УРОК

Не нужно работать долго. —
Нужно выключить эту штуку в сеть. —
Можно переключить скорость. —
Нужно крепко держать инструмент в руках. —
Тебе нужно надеть очки. —

16. Обратите внимание, как Рустам уточняет незнакомые слова.

Что значит «согреться»?
Не понял, какой альпесин?
Что такое «регулятор»?

Найдите похожие примеры в уроке 6 и выпишите их.

17. Внимание: если вы не знаете, как что-то называется по-русски, можно использовать слова штука, вещь, это.

18. Спросите, что это, как эта штука называется по-русски, как эта вещь работает, что ей делают? Что с ней делают?



70

А.В. Голубев. Мы ЖИВЁМ И РАБОТАЕМ В РОССИИ

УРОК (седьмой) 7



71

А.В. Голубев. Мы ЖИВЁМ И РАБОТАЕМ В РОССИИ

Пособие «Тренировочные задания по русскому языку для подготовки к тестированию: на базовый уровень владения» Алины Поздняковой включает варианты форм проверки знаний в области грамматики и лексики, а также умений и навыков чтения, аудирования, говорения и письма.

По своей структуре предложенные варианты тестов соответствуют стандартам ТРКИ (тестов Российской государственной системы тестирования граждан зарубежных стран по русскому языку как иностранному), однако по содержанию некоторые задания в них значительно отличаются, например в субтесте «Чтение». В предисловии автор отмечает, что ориентировалась на «контингент лиц, приезжающих на работу в Россию и желающих трудиться в сферах бытового обслуживания, розничной торговли и ЖКХ» (Позднякова 2013). Выбор текстов для чтения Алина Позднякова объясняет тем, что их тематика относится к области правовой защищенности мигрантов, специфике определения их социально-правового статуса, а также затрагивает различные аспекты культурной адаптации. Субтест «Чтение» включает четыре текста публицистического и делового (управленческого или законодательного) стилей.

Тексты делового стиля по большей части представляют собой нормативные документы о правилах пересечения границы, правилах регистрации и пребывания иностранных граждан в РФ. Безусловно, такая информация может быть полезна обучаемым при решении правовых вопросов в России. Однако объем таких материалов ограничен, а подбор лексики и синтаксических конструкций в них соответствует более высокому уровню владения языком, а не базовому, как это заявлено. Тексты публицистического стиля, например «Гастарбайтеры в России», «Нелегальная миграция в Москве», включают негативную оценку самого явления трудовой миграции. В пособии практически нет текстов, в которых говорилось бы об уважении к труду приезжих или был бы представлен позитивный сценарий трудовой миграции. Исключением может быть только текст об открытии школ русского языка для детей мигрантов при общеобразовательных учреждениях. Приведем некоторые выдержки из текстов, представленных в данном учебном пособии: «К началу XXI века гастарбайтеры превратились в серьезный социально-экономический фактор России: с одной стороны, они насыщают рынок низкоквалифицированной рабочей силы, с другой, по утверждению ряда СМИ, способствуют оттоку денег из России, создают криминогенную ситуацию и межэтническую напряженность. Популистские лозунги борьбы с гастарбайтерами активно используют радикальные националистические организации», или: «Дмитрий Рогозин подробно сообщил о взглядах партии „Родина“ на проблему миграции в Москве. „В Москве миграция зашкаливает, она вышла за пределы разумного, — считает Рогозин. — Четверть жителей города являются незаконными мигрантами“ <...> По его словам, нелегальная миграция является средой для этнической преступности». После прочтения текста обучаемым предлагается выполнить тестовое задание, ниже мы приводим пример одного из таких текстов полностью с тестовыми заданиями к нему (ил. 4).

Итак, в нескольких текстах, представленных в данном учебном пособии, мы видим примеры стигматизации, виктимизации и криминализации образа трудового мигранта. В этих текстах создается портрет мигранта как низкоквалифицированного работника, бесправного, неспособного

защитить себя перед представителями правоохранительных органов и работодателем, при этом способного на жестокие поступки или даже преступления. На наш взгляд, подобные тексты если и допустимо включать в учебные пособия, то только на более продвинутом уровне владения языком, когда обучаемый может критически осмыслить прочитанное и в дискуссионном формате выразить свое отношение к нему. Учащемуся, осваивающему русский язык на элементарном или базовом уровне, будет сложно понять, что изложенная в текстах информация заключает в себе позицию определенных политиков, средств массовой информации или общественных организаций и без опоры на официальную статистику не может считаться достоверной. Задания на понимание содержания прочитанного текста в форме теста могут закрепить в сознании обучаемого чье-то частное мнение как неоспоримый факт. Кроме того, подобная подача информации может спровоцировать создание психологического барьера между учащимся и преподавателем и разрушить мотивацию к изучению языка, если преподавателю не удастся объяснить уместность использования подобных текстов на занятии.

Таким образом, адресность данного учебного пособия заключается в тематике некоторых текстов, при этом работа с подобными текстами

Текст 3

В марте 2009 года руководство телеканала НТВ приостановило съёмки репортажа о жизни и быте среднестатистических рабочих в Москве. На примере героя репортажа — таджика, по имени Саид, в нем рассказывалось, как живётся трудному мигрантам в период экономического кризиса. По словам героя репортажа, сотрудники правоохранительных органов пользуются бесправными положением гастарбайтеров и заставляют их работать на себя бесплатно. Автор репортажа свидетельствует, что в октябре 2008 года около ста тысяч таджиков были обмануты работодателями и не получили денег за работу на московских стройках, в ожидании расчёта они пытались устроиться на другие стройки.

По данным СМИ, иностранцам, работающим дворниками, приходится выходить на работу каждый день, без выходных, с шести утра, а в дни снегопада трудиться едва ли не круглые сутки.

По данным зоозащитных организаций, в 2007 году в городе участились случаи отлавливания бездомных собак рабочими-мигрантами с целью продажи, в частности, к зоозащитникам поступили коллективные письма от жителей, жаловавшихся на то, что рабочие московского предприятия «Бронная слеза» отлавливают бездомных псов и затем их жестоко избивают, а также на некую корейскую фирму, чьи сотрудники ловят бездомных животных для последующего употребления в пищу.

Часты случаи отказа от детей женщин-мигранток. Например, в Люберецком роддоме от своих новорождённых малышей отказались сто процентов женщин-мигранток.

1. Герой репортажа приехал из _____	(A) Казакхстана (B) Таджикистана (C) Узбекистана
2. По словам героя репортажа, полицейские _____ права мигрантов.	(A) охраняют (B) оберегают (C) нарушают
3. Работодатели часто _____ трудных мигрантов.	(A) обманывают (B) уважают (C) успокаивают
4. По данным СМИ, условия труда мигрантов _____.	(A) очень хорошие (B) очень тяжёлые (C) вполне нормальные
5. Иностранцы-дворники вынуждены работать _____.	(A) 6 часов в сутки (B) 10 часов в сутки (C) 24 часа в сутки
6. По данным зоозащитных организаций, участились случаи _____ обращения с животными.	(A) гуманного (B) жестокого (C) животного

58

7. Женщины-мигрантки вынуждены своих новорождённых детей _____.	(A) отказываться от (B) отправлять на родину (C) забирать домой
8. В Люберецком роддоме от своих детей отказались _____ женщин-мигранток.	(A) 10% (B) 50% (C) 100%

Текст 4

Первый рабочий день

Первый рабочий день. Вы хотите понравиться начальству и сотрудникам, показать себя хорошим специалистом, но боитесь, что сделаете что-нибудь не так. Наши советы помогут вам правильно вести себя в этой сложной ситуации.

В первый рабочий день (а лучше — в первые дни) стоит приходить на работу чуть раньше. Утром чаши пробы, учтите это, подчитывая время, необходимое на дорогу. Лучше прийти раньше, чем опоздать и оправдываться, какой бы уважительной эта причина ни была.

Обратите внимание на то, как одеты ваши будущие коллеги. Одевайтесь примерно в том же стиле. Если это не банк или не солидная юридическая фирма, то лучше выбрать нейтральную одежду: костюм, лучше серый, а не чёрный; чёрные брюки или юбка с подходящей блузкой.

В первый день знакомства постарайтесь вести себя корректно и сдержанно. Неудачная шутка или грубость могут надолго испортить впечатление о вас. Будьте доброжелательными и не спорьте с коллегами.

Не стоит сразу, в первые часы работы, давать «дельные» советы своему начальнику. Такое поведение новичка будет выглядеть неуместно. Поработав какое-то время в фирме, вы сможете с большим знанием дела говорить о возможных улучшениях в работе. И, возможно, к вам даже прислушаются.

Не стесняйтесь задавать вопросы — на данном этапе они приветствуются! Не бойтесь лишний раз потревожить руководство! То, что вы целый день ходите по одежке и не знаете, что делать, начальству уж точно не понравится! Но задавайте вопросы в вежливой, корректной форме.

Помните старую мудрость: «По одежке встречают — по уму провожают»? Постарайтесь сделать так, чтобы первое впечатление о вас оказалось положительным. Всё зависит только от вас.

1. В первые рабочие дни сотрудник _____ понравиться начальству.	(A) не хочет (B) не стремится (C) стремится
2. В первые рабочие дни _____ приходит на работу раньше.	(A) не рекомендуется (B) не нужно (C) стоит

59

Ил. 4. Фотография учебного пособия «Тренировочные задания по русскому языку для подготовки к тестированию: на базовый уровень владения». © Издательство «АСТ», все права защищены.

представляет дополнительный вызов как для преподавателя, так и для обучаемых. По этой причине мы считаем данное учебное пособие неподходящим для работы с трудовыми мигрантами, осваивающими русский язык на элементарном и базовом уровне.

Еще одно пособие тренировочного плана — учебно-методический комплекс «В добрый час!» для подготовки к государственному тестированию по русскому языку, истории России и основам законодательства РФ Наталии Родионовой, Александра Ручкина и др. Данный

комплекс доступен на русском и узбекском языках и может быть использован для самостоятельной подготовки к государственному тестированию по русскому языку, истории России и основам законодательства РФ. «В добрый час!» по своей структуре отличается от других пособий, нацеленных на подготовку к экзаменам, тем, что в нем больше обучающего компонента. Данный учебно-методический комплекс (УМК) состоит из трех блоков: «Русский язык», «История России» и «Основы законодательства РФ».

Блок «Русский язык» включает тридцать уроков, в основе каждого из которых лежит диалог. В центре каждого диалога находится личность обучаемого, его потребности и интересы. Уроки содержат такие лексические темы, как «Моя семья», «Моя работа», «Наш город», «Свободное время», «Как вы себя чувствуете», «Идём в гости» и т. п. В диалогах созданы различные речевые ситуации, бытовые и профессиональные, с которыми обучаемый может столкнуться, живя в России. Каждый урок состоит из шести частей: «Слушаем», «Читаем», «Запоминаем», «Учим грамматику», «Повторяем», «Проверяем себя». Таким образом, уделяется внимание аудированию, чтению, лексике и грамматике. Грамматические правила даются дозированно от простого к сложному и коррелируют с лексикой, действовавшей в диалогах. Задания для самоконтроля и наличие перевода на узбекский позволяют использовать данный УМК без помощи учителя.

Само название учебно-методического комплекса — «В добрый час!», содержащее в себе своего рода пожелание-благословение, может настраивать на успешную сдачу экзамена и дальнейшую благополучную жизнь и работу в России. Позитивный сценарий миграции отражается и в некоторых диалогах: это поддержка и помощь родственников, ранее переехавших в Россию, интерес и ответственное отношение героя к работе, возможность устроить ребенка в российскую школу, мысли героя о том, чтобы самому в будущем продолжить образование (ил. 5).

Блок «Основы законодательства РФ» содержит в себе сорок пять коротких уроков, в которых отражены различные нормативно-правовые вопросы пребывания иностранного гражданина в России: постановка на миграционный учет, разрешение на временное проживание, заключение брака, право на работу и предпринимательскую деятельность и т. п. Информация адаптирована под имеющийся уровень владения языком. После каждого урока предложен тест, закрепляющий понимание изученного. При этом в некоторых уроках информация дана адресно, с учетом юридического статуса именно граждан Узбекистана в России.

Блок «История России» представляет собой краткий (двадцать пять уроков) курс по истории России от появления Древнерусского государства до начала 2000-х годов. В конце каждого урока есть тест на закрепление изученного. Информация подкреплена иллюстративным материалом, изображениями памятных мест и портретами исторических персонажей (ил. 6).

На наш взгляд, данный учебно-методический комплекс может успешно использоваться в работе с мигрантами для изучения русского



5. ПОВТОРЯЕМ ЗА ДИКТОРОМ
5. DIKTOR ORQASIDAN QAYTARAMIZ

- Кто помог Вам приехать в Россию?
- Sizga Rossiyaga kelishingizga kim yordam berdi?
- Мой старший брат. Он купил мне билет на самолет, встретил меня в аэропорту.
- Mening katta akam. U menga samolyotga chipta olib berdi, aeroportda kutib oldi.
- Вы будете ему помогать в Москве?
- Siz unga Moskvada yordam berasiz mi?
- Да, сначала я буду работать вместе с ним. Он водитель автобуса.
- Ha, oldin men u bilan birga ishlayman. U avtobus haydovchisi.
- Он доволен этой работой?
- U bu ishdan mamnunmi?
- Да, он очень доволен этой работой. Я тоже буду работать водителем автобуса. Буду ездить с ним по городу и запоминать маршрут, остановки, станции метро. Мне нравится смотреть на красивые дома, памятники, парки.
- Ha u bu ishdan juda mamnun. Men ham avtobus haydovchisi bo'lib ishlayman. U bilan shaharda yurib marshrutni, bekatlarni, metro bekatlarini eslab qolaman. Men chiroyli uylarga, haykallarga, bog'larga qarashni yoqtiram.
- Наверное, первое время будет трудно?
- Birinchi paytda qiyin bo'lishi mumkin?
- Да, немного трудно. Я купил карту города, план района. Запоминаю названия: Красная площадь, Зеленый проспект, улица Белая ... все важные места. Я еще плохо знаю маршрут, но думаю, что скоро привыкну.
- Ha. Ozroq qiyin. Men shahar haritasini, rayon planini sotib oldim. Nomlari eslab qolyapman: Krasnaya ploshad, Zelyoniy prospect, Belaya ulitsa. ... Hamma muhim joylarni. Men hali marshrutni yomon bilaman, lekin o'rganaman deb o'ylayman.

Ил. 5. Фотография учебно-методического комплекса «В добрый час». © Центр образования и культуры «Гринт», Фонд «Русский Мир», все права защищены.

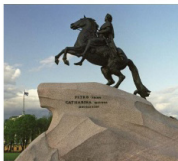
Урок 6. Деятельность Петра I.
6. Dars Pyotr I ning faoliyati.

В начале XVIII века Петр I решительно и жестко провел важнейшие реформы в военном деле, экономике, науке, культуре и образовании, чтобы преодолеть отставание России от европейских государств.

По европейскому образцу была построена новая столица России – город Санкт-Петербург. Символом города стал памятник Петру I на коне – знаменитый «Медный всадник». Позднее украшением города стал императорский Зимний дворец на берегу реки Невы, где сейчас находится самый крупный музей России – Государственный Эрмитаж.

XVIII asr boshida Pyotr I Evropa davlatlaridan orqada qolollikni bartaraf etish maqsadida harbiy ishlarda, iqtisodda, fan sohasida, san'atda va ta'limda muhim reformalarni o'tkazdi.

Rossiyaning yangi poytaxti Sankt-Peterburg shaxri - Evropacha andaza bo'yicha qurildi. O'tga mingan Pyotr I ga o'rnatilgan haykal - mashhur «Mis chavandoz» shaharning ramzi bo'lib qoldi. Keyinchalik Neva daryosi kirog'lidagi imperatorning Qishki saroyi shaharning ko'rkiga aylangan. U yerda hozir Rossiyaning eng yirik muzeyi - Davlat Ermitaji joylashgan.



«Медный всадник»
«Mis chavandoz»



Петр I
Pyotr I



Эрмитаж
Ermitaj

Ил. 6. Фотография учебно-методического комплекса «В добрый час», блок «История России». © Центр образования и культуры «Гринт», Фонд «Русский Мир», все права защищены.

языка на базовом уровне, достаточном для переезда в Россию и начала здесь трудовой деятельности. Однако вероятнее всего, что такого уровня не будет достаточно для полноценной языковой, правовой и социокультурной адаптации и интеграции. Ограничивающим фактором может быть ориентация учебника на носителей узбекского языка. Надеемся, что по подобной модели будут созданы учебно-методические комплексы с переводом на другие языки, актуальные для трудовых мигрантов, приезжающих в Россию, или универсальный учебник без переводов.

Учебники русского языка как иностранного общего типа

Недостаток специализированных учебных пособий по русскому языку,

ориентированных на трудовых мигрантов, заставляет преподавателей РКИ обращаться к пособиям, адресованным более широкой аудитории, а не только тем, кто готовится к сдаче комплексного экзамена по русскому языку. Сегодня существует большой выбор учебников РКИ общего типа, направленных на освоение практического курса русского языка. В основе таких учебников, как правило, лежит коммуникативно-личностный подход. Нередко они выходят сериями, в которых первый том соответствует уровню А1, второй — уровню А2 и т. д., что позволяет использовать их для долгосрочных курсов. В данной статье мы решили рассмотреть следующие учебники: «Поехали!» Станислава Чернышова и Аллы Чернышовой, «Русский сувенир» Ирины Мозолевой, «Дорога в Россию» Валентины Антоновой, Майи Нахабиной, Марии Сафроновой и Анны Толстых, «Русский язык: 5 элементов» Татьяны Эсмановой, «Точка РУ» Олии Долматовой и Екатерины Новочац. В профессиональной среде существует мнение, что учебник РКИ успешно функционирует 5–7 лет, затем его необходимо обновить. Мы решили включить в наш обзор относительно новые учебники, выпущенные за последние три года: «Русский сезон» Майи Нахабиной, Валентины Антоновой, Ирины Жабоклицкой, Ирины Курловой, Ольги Смирновой и Анны Толстых, «Привет, Россия» Майи Нахабиной, Веры Степаненко, Елены Кольховской и Ольги Плотниковой.

Многие из перечисленных учебников представляют собой полноценные учебно-методические комплексы, в дополнение к ним идут рабочие тетради для студентов и аудиоприложения. Значительное внимание в них уделено зрительной наглядности: есть четкие понятные таблицы для запоминания грамматики, красочные фотографии и рисунки. «Привет, Россия», помимо бумажной, представлен еще и в интерактивной версии — актуальный формат в эпоху дистанционного образования. Тексты в этих учебниках содержат познавательную страноведческую информацию, связанную с культурой, историей и географией России. Лексический материал, как правило, ориентирован на живой современный разговорный язык. Речевые ситуации приближены к реальным и способствуют усвоению лексики повседневного общения. Подача материала в одних учебниках, например «Дорога в Россию», более традиционная, а в других, например «Поехали!», более свободная, «провокационная», направленная на то, чтобы разговорить ученика. Все эти учебники могут с успехом использоваться на групповых или индивидуальных занятиях, на подготовительных факультетах вузов или языковых курсах. Но могут ли они удовлетворить образовательные потребности трудовых мигрантов?

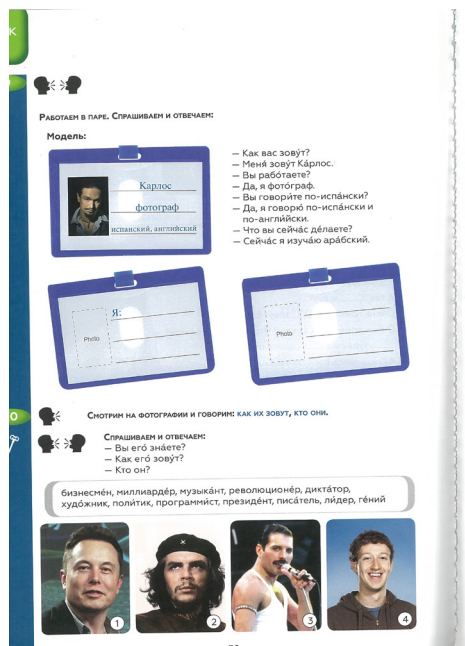
Эти учебники ориентированы в основном на представителей «западного» мира. Авторы «Поехали!» отмечают, что наилучшие результаты дают курсы на основе их учебника при обучении студентов — носителей европейского (в широком смысле) языка и культурного багажа. Первые уроки в этих учебниках часто опираются на интернационализмы, понятные носителям европейских языков или тем, кто эти языки изучал.

В некоторых учебниках — например, «Точка РУ» — правила могут быть даны на английском языке, чаще всего незнакомом трудовым мигрантам. Фотографии достопримечательностей и портреты известных людей, помещённые на страницы учебников, далеко не всегда известны учащимся из стран Центральной Азии, а следовательно, не вызывают эмоционального отклика и не могут служить для них точкой опоры в освоении материала (ил. 7–8).

В этих учебниках отсутствует репрезентация трудовых мигрантов, нет упоминания их национальных имен, традиций, праздников, блюд, нет сценария переезда в Россию, схожего с их опытом, нет героев, с которыми они могли бы себя отождествить. Сквозные персонажи, объединяющие главы учебников в общий сюжет, — представители европейских стран или государств Восточной Азии. Так, в учебнике «Поехали!» главный герой — Свен из Швеции, в «Русском сезоне» это группа студентов: музыкант Джон, биолог Роза, спортсменка Анна, журналистка Алиса, программист Акира и переводчик Роберто — все они владеют английским языком и еще одним европейским, например (ил. 9).

В учебнике «Привет, Россия» сюжет строится вокруг русской преподавательницы Нины Ивановны и ее студентов: итальянского дизайнера одежды Кристиана, преподавателя японского Сакуры, немецкого студента-биолога Клауса, гида из Барселоны Хуаниты, бизнесмена из Турции Ахмета (ил. 10).

В учебнике «Дорога в Россию» как таковых героев нет, но в упражнениях встречаются или российские имена, или европейские



Урок 6



12 Читаем. Спрашиваем и отвечаем:

Меня зовут Мария. Я официантка и работаю в кафе. Здесь клиенты завтракают, обедают и ужинают, а я только работаю. Я хорошо их знаю, а они не знают, как меня зовут. Я смотрю, как они отдают, и думаю: почему я работаю, когда они отдают? И почему я работаю здесь? Почему я не студентка? Клиенты часто делают комплименты и говорят: «Спасибо!»

Ил. 7. Фотография учебника «Поехали!» 1.1. Урок 6. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

Olia Dolmatova
Katerina Novacas

ТОЧКА РУ

ТОШКА РУ



.RU A2 part 2

RUSSIAN COURSE
TEXTBOOK

3. Откуда вы?



ананас – ананасис (pl.)



абрикос – абрикосы (pl.)



Доброе утро!



Добрый день!



Добрый вечер!

2

12 Точка Ру А1

4 Слушайте и читайте диалог.
Listen and read the dialogue.



Таксист: Добро пожаловать! Вы туристы? Откуда вы?

Джованни: Я из Италии. Я итальянец. Я француз.

Франк: Я из Америки. Я американец. Я из Китая. Я немец.

5 Вставьте слова из диалога.
Complete the phrases with the words from the dialogue.

Модель: Джованни из Италии. Он итальянец.

Жан из _____ Он _____

Клэус из _____ Он _____

Франк из _____ Он _____

Ли из _____ Он _____

1.2 • Откуда ты?

№ 24 а) Прочитайте и прослушайте текст «Мои друзья». Скажите, кто в этой группе? Кто любит фотографировать?

Мои друзья

Познакомьтесь, пожалуйста. Это наша группа. Мы студенты. Мы изучаем русский язык и уже немного говорим по-русски. Мы все говорим по-английски. Аня ещё говорит по-испански. Анна говорит по-немецки. Роза говорит по-испански. А Роберто говорит по-итальянски, по-английски, по-испански, по-немецки, потому что он переводчик.



Это Анна. Вот её комната. Слева её собака Жюль и кот Пушик и Дружок. А вот её постель. Роза. А это её мама Мила. Слева одежница. Справа стол, там ваза. Тут цветы. Роза любит цветы, любит делать булочки. Роза – биолог.



Это Аня. Вот её комната. Слева меч, спортивная сумка, свой футбол. А вот ракетка и мяч. Аня любит играть в волейбол, в баскетбол, в теннис и даже в футбол. Аня – спортсменка. Она теннисистка. Она каждый день играет в теннис.



Это Алиса. Вот её комната. А это её шкаф. Там её одежка: платья, блузки, юбки, брюки. Здесь футбол и сапоги. Справа зеркало, здесь её косметика. Слева тоже зеркало. Вот её стол. Здесь ноутбук, журнал, газлы. Алиса работает на телевидении, она журналистка.



Это Роберто. Вот его комната. Справа стол. Здесь книги, тетради, словарь, учебники, карточки, ручки, компьютер и мышка. Вот принтер и сканер. Вот диски, фильмы. Аня любит смотреть фильмы. Слева шкаф. Здесь тоже книги, словарь, учебники, энциклопедии. Вот учебник «Русский язык». Аня каждый день читает новости, слушает радио, слушает диски. Он любит играть на гитаре. А это ещё один компьютер – ноутбук. Аня любит работать на компьютере. Он программист.

РУССКИЙ СЕЗОН • 90 • УРОК 4 МОИ ДРУЗЬЯ

Это Роберто. Он переводчик. Вот его комната. Справа стол, тут словарь и фотографии. Это актриса, певица и просто красивые девушки. Слева тоже фотографии. Это ещё девушки и подруги – Нольда, Лена и Эмма. Это шкаф. И здесь фотографии! Это его мама и сестра. Роберто любит фотографировать. Он фотографирует дома, памятники, улицы. А мы любим смотреть его фотографии.



б) Ответьте на вопросы:

Вы знаете, кто такой Джон? Анна, Роза, Роберто, Аня, Алиса?

в) Какие вопросы вы зададите, если хотите узнать о Джоне, об Анне, о Розе, о Роберто, об Ане, об Алисе?

г) Расскажите, что вы узнали о Джоне, об Анне, о Розе, о Роберто, об Ане, об Алисе.

№ 25

а) Расскажите о своём друге (подруге) и о себе.

1. Кто ваш друг (подруга)? Как его (её) зовут?
2. Ваш друг (подруга) говорит по-русски? А по-английски?
3. Как вы думаете, что он (она) любит делать в свободное время? Почему? Он (она) любит фотографировать, рисовать, читать...?

б) Опишите комнату друга/подруги.

в) А что вы любите делать? Почему?

г) Как вы думаете, что любит делать ваши друзья в группе? Если не знаете, узнайте!

№ 26

Составьте словосочетания с данными словами. Кто больше?

Образцы: в баскетбол → играть в баскетбол
по-английски, в футбол, телевизор, песни, романы, джаз, стихи, по телевизору, в теннис, по-французски, слова, упражнения, по-русски, фильм

№ 27

Понграем! Кто знает больше слов?

Спор: футбол...
Мяч: стоп...
Живые: собака...
Цвет: роза...
Компьютер: мышка...

Город: банк...
Одежда: шляпка...
Продукты: сыр...
Фрукты-овощи: помидор...
Напитки: чай...

УРОК 4 МОИ ДРУЗЬЯ • 91 • РУССКИЙ СЕЗОН

Ил. 8. Фотография учебника «Точка Ру». © Издательство «Перо», все права защищены.

Ил. 9. Фотография учебника «Русский сезон». Урок 4. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

Сюжет учебника

В основе сюжета, объединяющего все три учебника, лежит жизнь и общение преподавателя — носителя русского языка и группы студентов из разных стран мира, разного пола и возраста, изучающих русский язык онлайн.

Они начинают общаться онлайн, а также в общем чате, затем студенты приезжают в Россию, посещают разные города и интересные места, знакомятся с разными людьми и продолжают изучение русского языка в России. Россия удивляет их разнообразием культурных традиций, особенностями жизни разных народов, природой и климатом.

Герои учебника:



Русский преподаватель — Нина Ивановна.



Клаус — студент из Германии. Изучает в университете биологию, подрабатывает баристой в кафе. Клаус познакомится с русской девушкой из России, к которой он поедет в гости, и они будут вместе путешествовать по стране. Они посетят те места в России, которые представляют интерес. Он будет вести лингвистическую линию учебника в том, что касается географических особенностей разных мест, флоры и фауны, природных богатств России.



Ахмет — бизнесмен из Турции. Изучает русский язык для того, чтобы развивать бизнес в России. Он познакомится с русской девушкой из Томска и поедет в Томск, путешествовать по Сибири и Байкалу, Камчатке и т.д. Они будут переписываться, и она будет рассказывать ему о России, о том, что сейчас происходит, о праздниках, о реалиях (даже о погоде).



Сакура — преподаватель японского языка в университете в Японии. Лингвист. Любит русскую кухню, готовит русские блюда, любит петь русские песни, увлекается русской литературой, музыкой и театром. Интересуется этнографией, народами и языками России. Будет рассказывать о разных народах и языках в России.



Кристиан — дизайнер одежды из Италии. Выпускает свою одежду и ищет вдохновения в русских мотивах. Любит русское искусство и живопись. Будет интересоваться русским прикладным искусством. Знаком с Юдашкиным. Когда-то встречался с ним на одном из показов и был приглашен в Россию. Приедет в Россию знакомиться с одним из наших известных современных дизайнеров. Готовится к поездке и попутно собирает информацию о русском искусстве, моде и т.д.



Хуанита — гид из Барселоны, Испания. Интересуется русским языком и русской историей. Она познакомится с гидом из России. Гид будет ей рассказывать о русских городах, истории, интересных исторических местах.

Ил. 10. Фотография учебника «Привет, Россия». © Издательство «Кучково поле», все права защищены.

(Джон, Лора), китайские (Ван Лин, Ма Лин, Лю Кун) и т. п. В учебнике «Поехали!» в списке стран Азии указаны Вьетнам, Индия, Китай, Монголия, Сингапур, Таиланд, Турция и Япония, но нет ни одной азиатской страны постсоветского пространства (ил. 11). Таким образом, трудовые мигранты из Таджикистана, Киргизии и Узбекистана оказываются буквально исключенными из общего образовательного сценария.

Еще одна причина, по которой работа по ориентированным на европейцев учебникам с аудиторией трудовых мигрантов в России может вызывать трудности, — контраст между уровнем жизни персонажей и действительностью, окружающей учащих-мигрантов. Тексты о людях, которые посещают рестораны, покупают дорогие дома и машины, путешествуют по миру, могут создать психологическую дистанцию с изучаемым материалом (ил. 12, 13). Вряд ли трудовой мигрант узнает себя в тексте учебника «Поехали!», который начинается со слов: «Сегодня мы все много путешествуем и часто отдыхаем в гостиницах». Анализ доступных учебно-методических комплексов по РКИ показывает, что на сегодняшний день не существует учебников, которые могли

СТРАНЫ

4  Где на карте эти страны?




Европа:

<input type="checkbox"/> Австрия	<input type="checkbox"/> Нидерланды	<input type="checkbox"/> Румыния
<input checked="" type="checkbox"/> Армения	<input type="checkbox"/> Испания	<input type="checkbox"/> Словакия
<input type="checkbox"/> Белоруссия	<input type="checkbox"/> Италия	<input type="checkbox"/> Словения
<input type="checkbox"/> Бельгия	<input type="checkbox"/> Кипр	<input type="checkbox"/> Турция
<input type="checkbox"/> Болгария	<input type="checkbox"/> Латвия	<input type="checkbox"/> Украина
<input type="checkbox"/> Великобритания	<input type="checkbox"/> Литва	<input type="checkbox"/> Финляндия
<input type="checkbox"/> Венгрия	<input type="checkbox"/> Люксембург	<input type="checkbox"/> Франция
<input type="checkbox"/> Германия	<input type="checkbox"/> Норвегия	<input type="checkbox"/> Хорватия
<input type="checkbox"/> Греция	<input type="checkbox"/> Польша	<input type="checkbox"/> Чехия
<input type="checkbox"/> Грузия	<input type="checkbox"/> Португалия	<input type="checkbox"/> Швеция
<input type="checkbox"/> Дания	<input type="checkbox"/> Россия	<input type="checkbox"/> Эстония

А они где?
Албания
Босния
Ирландия
Македония
Молдавия
Сербия
Черногория
Швейцария

58



Америка:

- Америка
- Аргентина
- Бразилия
- Канада
- Куба
- Мексика

Азия:


- Вьетнам
- Индия
- Китай
- Монголия
- Сингапур
- Таиланд
- Турция
- Япония

Африка:

- Египет
- Тунис

Австралия

— Где люди говорят по-английски?
— **Много где.** Например, в Англии, в Америке, в Австралии.
— Где люди говорят по-итальянски?
— **Мало где,** только в Италии.

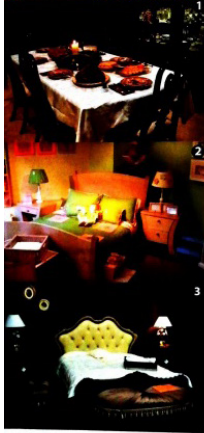
5 

- Где люди говорят по-русски, по-французски, по-немецки и по-испански?
- Где пирамиды, кенгуру, море, джунгли, сафари, Альпы, Сибирь, вулканы, фьорды, кризис, война, монархия, карнавалы?
- Где ваша семья?
- Где у вас есть друзья, бизнес-партнёры, дом, деньги?

59

бы полностью удовлетворить образовательные потребности трудовых мигрантов. Большинство учебников и пособий не учитывают их жизненный опыт и культурный багаж. С 2017 года музей современного искусства «Гараж» в рамках инклюзивных программ проводит курсы русского языка как иностранного для сотрудников музея, трудовых мигрантов из Центральной Азии, занятых на кухне, в технических бригадах и клининге. Практика показывает, что на долгосрочных курсах, когда обучаемые достигают базового уровня владения русским языком, необходимость специфического адресного учебника для них отпадает, они могут продолжать обучение по существующим пособиям. Однако нельзя отрицать то, что у изучающего иностранный язык (даже на среднем и продвинутом уровне) удовлетворение вызывает способность использовать язык при разговоре на **актуальные** для него темы. Возможность применения новых слов и конструкций **в реальной жизни** дает возможность обучаемым наглядно ощутить результат занятий, что с психологической точки зрения может быть дополнительным стимулом к изучению языка. Сегодня перед методистами и социолингвистами стоит задача создания учебников и учебных пособий по РКИ, которые будут отвечать потребностям трудовых мигрантов **в первую очередь на элементарном и базовом уровнях.** При этом учебники, которые будут использоваться

Ил. 11. Фотография учебника «Поехали!» 1.1. Урок 11. © Издательство «Златоуст», все права защищены.



68

5 У НАС ДОМА

1 Обсуждайте в группе.

- Какие комнаты вы видите на фото?
- Какие комнаты вы помните?
- Какие комнаты есть у вас дома?



2 а) Новые слова |

Дом / House



Соедините комнаты (1–10) и их описание (а–и).

- | | |
|-------------|--|
| 1. спальня | а) Там стоит машина. |
| 2. кухня | б) Там люди готовят еду. |
| 3. гостиная | в) Там люди едят. |
| 4. столовая | г) Там люди спят. |
| 5. кабинет | д) Там люди работают. |
| 6. детская | е) Там спят дети. |
| 7. ванная | ж) Там встречаются с гостями. |
| 8. коридор | з) Это длинная узкая комната. |
| 9. гараж | и) Там люди принимают душ. |
| 10. балкон | й) Там можно отдыхать летом, когда хорошая погода. |

б) Прочитайте слова из упр. № 2а (1–10). Разделите слова на 2 группы.

существительное
(noun)

прилагательное
(adjective)

Ил. 12. Фотография учебника «Русский сувенир» А2. Урок 5. © Издательство «Русский язык. Курсы», все права защищены.

ДОБРОЕ УТРО! ДОБРЫЙ ДЕНЬ! ДОБРЫЙ ВЕЧЕР!

Слушаем диалоги и пишем слова. Потом делаем диалоги по модели:

1. Какая погода сегодня и какая погода была вчера?

— _____ утро!
— _____ утро!
— Сегодня _____ погода, правда?
— Да, _____!
— А вчера был _____ день!
— Да, очень _____!

2. В ресторане:

— _____ день!
— Здравствуйте!
— У вас есть десерты?
— Конечно! Какие десерты вы любите?
— А какой _____?
— Вот _____ «Наполеон».
— Я думал, что Наполеон — это император, а это десерт!
— Спасибо _____!
— На здоровье!

3. Говорим комплименты.

— _____ вечер!
— У вас _____ вечер!
— У вас _____ улыбка! Как вас зовут?
— Александра.
— Какое _____ имя!
— Спасибо.
— А меня зовут Александр!
— Правда?! Очень приятно!

Урок 18

слишком
Очень
довольно
не очень
не

большой, трудный, дорогой...

8 000 000 евро
слишком дорогой

500 000 евро
довольно дорогой, не дешёвый

120 000 евро
не очень дорогой

20 000 евро
недорогой

6 **Делаем диалог:**

Модель:
— У вас есть ангел?
— Да, есть!
— Какой он?
— Он очень добрый и красивый, как я!

дом
муж
компьютер
девушка
часы

нашина
женá
директор
брат
телефон

собака
рабòта
соседи
сестра
друзья

дети
бизнес
парень
кошка
сердце

99

Ил. 13. Фотография учебника «Поехали!» 1.1. Урок 18. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

в домиграционный период и для тех, кто уже живет и работает в России, должны отличаться. Последние нуждаются в **корректировочном курсе**, так как уже в той иной степени владеют языком, но не имеют системной подготовки.

На наш взгляд, возможно создание как специализированного учебника, ориентированного на студентов из Центральной Азии, который будет опираться на **знакомые трудовым мигрантам реалии** и включать **примеры позитивных сценариев миграции**, так и учебника общего типа, основанного на принципах **инклюзии**, в котором трудовые мигранты окажутся **видимыми участниками образовательного процесса**.

Актуальные проблемы обучения русскому языку детей трудовых мигрантов

С каждым годом число детей мигрантов в российских школах возрастает: Маргарита Русецкая, член Совета по русскому языку при Правительстве РФ, в интервью об обучении детей-инофонов в российской школе приводит статистику, согласно которой в 2012 году в России обучались около 20 тысяч детей-инофонов, а в 2018 году таких учеников было уже 60 тысяч, а информационное агентство ТАСС в заметке от 8 апреля 2021 года сообщает о 140 тысячах учеников-инофонов. Дмитрий Полетаев, директор «Центра миграционных исследований» в Москве, пишет о детях-инофонах как особой группе учащихся, нуждающейся в педагогической поддержке на пути изучения русского языка. В 1990-е годы в России речь шла в основном о детях беженцев, а в наши дни — о детях трудовых мигрантов, «среди которых в последние годы становится все больше выходцев из Средней Азии (бывшие советские среднеазиатские республики)» (Полетаев 2018: 97).

Дмитрий Полетаев провел исследование образовательной ситуации детей-инофонов в Москве, результаты его исследования трудно назвать утешительными: у мигрантов из Киргизии в школу не ходят 12% детей, у мигрантов из Узбекистана — 9% детей, из Таджикистана — 7% детей, Украины — 6% детей (ранее учились, а сейчас не учатся — 3%), Молдавии — 6% детей... В российских школах сложилась практика принимать детей — неграждан РФ с потерей от одного до двух лет обучения в связи с плохим знанием русского языка или несоответствием образовательного уровня школьным требованиям. У 12% опрошенных взрослых дети не учатся в классе, соответствующем их возрасту. Больше всего таких случаев среди детей из Сирии (45%), Киргизии (25%), Узбекистана (16%), Таджикистана (15%) и Афганистана (11%). Самые большие проблемы в обучении из-за плохого знания русского языка испытывают дети из стран дальнего зарубежья (Конго — 25%, Сирия — 14%, Афганистан — 13%), а также дети из Таджикистана (21%), Азербайджана (15%) и Узбекистана (7%). Исследователь полагает, что в каждой московской (от себя добавим — российской) школе необходимо создать факультативные курсы русского языка для детей-инофонов.

Автор упоминает также систему дошкольной подготовки детей-инофонов по русскому языку, функционировавшую ранее в Москве при методической поддержке Центра содействия межнациональному образованию «Этносфера» и кафедры ЮНЕСКО «Международное (поликультурное) образование и интеграция детей мигрантов в школе» Московского института открытого образования. Дети-инофоны необходимое время занимались в «школах русского языка», в роли которых выступали общеобразовательные школы, «назначенные» ответственными за обучение детей-инофонов русскому языку в определенном административном округе, а затем уже переходили на обучение в школу, которая была ближе к их дому.

В Санкт-Петербурге действует организация «Дети Петербурга»³, которая уже много лет осуществляет деятельность по языковой, социальной и культурной адаптации детей-инофонов: волонтерами проводятся занятия по изучению русского языка, культуры, подготовке к поступлению в детские сады и школы, волонтеры организуют для детей мигрантов праздники, экскурсии и лагеря (Панич 2018: 49). Волонтеры «Детей Петербурга» посещают с детьми-инофонами культурные мероприятия, организуют досуг на каникулах. Также в Петербурге бесплатные занятия по русскому языку проводят для мигрантов и для детей-инофонов российское отделение Красного Креста и «Санкт-Петербургский Дом национальностей». В Москве клуб «Билим» обучает детей-инофонов, а также оказывает информационную и социокультурную поддержку семьям мигрантов.

По сравнению с международным опытом оказываемая сегодня в России детям-инофонам поддержка является, к сожалению, несистемной и неполноценной. О европейском опыте интеграции и поддержки детей-инофонов можно прочитать в исследовании Европейского института миграционной политики — Migration Policy Institute Europe. Так, в 2015–2016 годах отмечался так называемый «миграционный кризис», когда в европейские страны прибыло более 750 000 детей мигрантов. Это заставило специалистов обратить внимание на особые образовательные, психологические и социальные потребности этих детей. Дети с миграционным опытом — одна из обширных категорий учащихся, требующих дифференцированного и индивидуализированного подхода. В докладе Европейского института миграционной политики отмечаются трудности, с которыми сталкиваются дети с миграционным опытом: недостаточное владение языком принимающей страны, на котором происходит обучение в школе; необходимость одновременно осваивать новый язык и предметы школьной программы; различия в образовательных программах страны исхода и принимающей страны; отрывочные знания о функционировании системы образования принимающей страны.

Инструменты, с помощью которых в странах Европейского союза реализуется особый подход к детям мигрантов, — это, в первую очередь, организация дополнительных занятий по языку, многоязычная атмосфера на школьных уроках — первое время при необходимости

задание и материал объясняется на родном языке детей мигрантов, адаптация форматов занятий — часто это работа в парах или группах, визуальные и языковые опоры для учащихся. Большую роль играет повышение квалификации всех учителей школы, а не только преподавателей языка, в аспекте поддержки детей-инофонов на уроках и во внеурочной деятельности, привлечение в школу специалистов с собственным миграционным опытом. Что касается последнего пункта, то в некоторых странах, например в Норвегии, есть практика доплат учителям за знание редких языков, которые могут быть полезны при общении с детьми мигрантов. Также выплачиваются стипендии и учителям с миграционным опытом.

Еще один действенный метод, помогающий облегчить интеграцию детей мигрантов в школах, — организация реер-to-реер обучения, то есть взаимопомощи учеников. Учащиеся с более высоким уровнем владения языком могут помогать тем, кто только начинает изучать язык страны, как на уроках, так и во внеурочное время. Остро стоит вопрос оценивания детей мигрантов в условиях ограниченного владения языком принимающей страны. Например, Швеция нашла такой выход — контрольные работы могут быть составлены не только на шведском языке, но и на родном языке учащегося.

Возможный инструмент адаптации и интеграции детей-инофонов — организация международных классов, которые ученик посещает в течение года или двух до того, как встроиться в стандартную образовательную систему. В международном классе ученик овладевает в первую очередь языком страны. Следует отметить, что в Москве и Калуге тоже есть подобный опыт, уникальный для России: благотворительный проект «Перелётные дети»⁴ помимо курсов русского языка для детей-инофонов работает также в режиме международного класса открытого типа. Это значит, что ученики международного класса могут периодически присоединяться к своему «обычному» классу по возрасту на отдельные уроки и, таким образом, не терять контакт со своими российскими сверстниками и не чувствовать себя изолированными.

В России еще только начинает возрастать осознанность школьных коллективов в отношении того, насколько важно не закрывать глаза на детей-инофонов, а оказывать им всестороннюю поддержку. У детей из семей мигрантов особые образовательные и психологические потребности: им нужно помочь справиться со стрессом переезда, адаптироваться в новой среде, подстроиться к темпу освоения учебного материала на русском языке, а порой и выучить русский язык с нуля. Есть надежда, что и в России со временем в каждой школе станут реальностью дополнительные занятия РКИ, а администрация и учителя станут более гибкими в языковых и социокультурных вопросах. Создан Федеральный координационный ресурсный центр⁵ по психологической и социокультурной адаптации несовершеннолетних иностранных граждан, организующий обучающие семинары, конференции и встречи для педагогов, работающих с детьми-инофонами, проводящий мониторинг деятельности образовательных организаций, осуществляющий методическую поддержку

региональных ресурсных центров.

Курсы повышения квалификации для педагогов школ с большой долей учащихся-инофонов проводят ведущие российские университеты — Государственный институт русского языка имени А. С. Пушкина, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена и др. Е. А. Хамраева, О. Н. Каленкова и другие специалисты делятся с педагогами своей экспертизой.

Несколько лет действует программа «Одинаково разные»⁶, в рамках которой учителя государственных школ, в которых процент детей мигрантов высок, проходят курсы повышения квалификации по направлениям «Русский язык как иностранный» и «Социальная адаптация» и после прохождения курсов занимаются с детьми-инофонами внеурочной деятельностью, получая методическую поддержку от программы.

Екатерина Деминцева так описывает актуальное состояние проблемы: «В больших школах зачастую появляются классы, в которых подавляющее большинство учеников — дети мигрантов. Школа создает такие классы, чтобы помочь детям адаптироваться к русскоязычной среде. Для детей-мигрантов не предусмотрены специальные программы дополнительного образования по изучению русского языка как иностранного. У учителей нет единой программы, по которой они могли бы вести уроки, поэтому каждый придумывает что-то свое — ищут курсы при университетах, остаются с детьми после уроков, отводят классные часы под занятия русским языком» (Деминцева 2020: 17). Постепенно обучению русскому языку детей-инофонов уделяется все больше и больше внимания. Для успешного образовательного процесса помимо выделенных часов и специалистов очень важны учебные материалы.

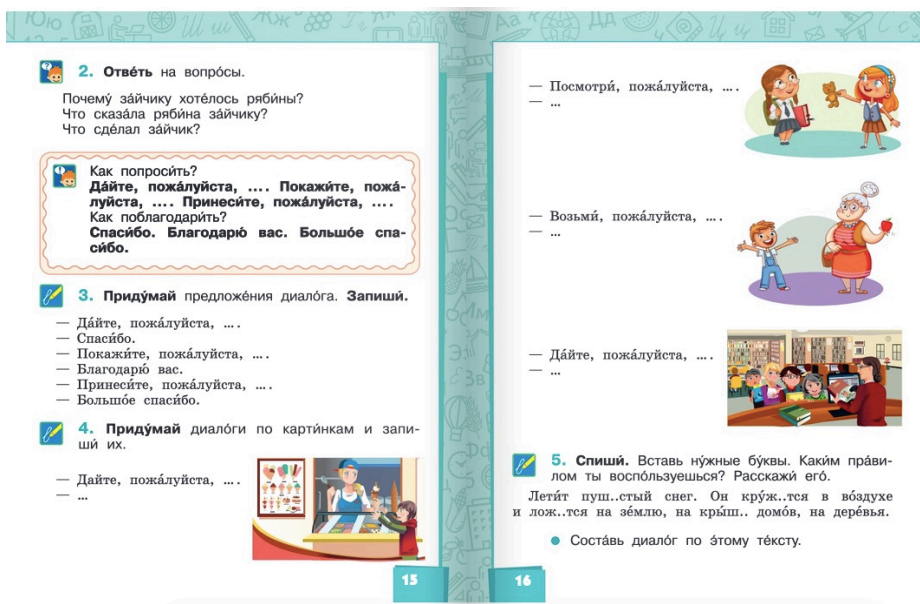
Пособия по русскому языку для детей мигрантов

Влада Баранова в своем исследовании пишет о том, что часто незнание русского языка, наряду с психологическими факторами и социоэкономическими трудностями, становится большим препятствием для детей мигрантов к получению образования (Баранова 2012). К сожалению, сегодня далеко не в каждой российской школе детей мигрантов гостеприимно принимают, ссылаясь порой на отсутствие документов или переполненность классов, не говоря уже об организации дополнительных занятий. Однако есть и позитивные сдвиги: в довольно большом количестве школ внеурочные занятия русским языком становятся реальностью, и учителя встают перед вопросом выбора учебника. При учете особых образовательных потребностей детей мигрантов количество подходящих учебников значительно сокращается.

Один из важнейших факторов выбора учебника по РКИ для детей — возможность школы закупить книги за счет средств школьного бюджета. Для того чтобы школа могла приобрести учебники, они должны входить в список ФГОС (федеральный государственный образовательный

стандарт) — список рекомендованных Министерством просвещения пособий для российской школы. На данный момент в список ФГОС входят лишь несколько учебников по РКИ, ориентированных на учащихся начальной школы, прибывших из стран ближнего зарубежья.

В частности, это учебник Елизаветы Хамраевой и Лолы Саматовой «Русский язык с родным нерусским языком обучения» для 1–4-х классов. Это иллюстрированный учебник, обучение по которому позволит детям с нулевым владением русским языком выучить его до уровня А1+, то есть овладеть русским языком на уровне, необходимом для обучения в российской школе. Учебник не переводной и подходит для работы в полиэтнической группе, что актуально для большинства российских школ, где учатся дети мигрантов с разными родными языками (ил. 14).



Ил. 14. Фотография учебника «Русский язык с родным нерусским языком обучения». © Издательство «Русское слово», все права защищены.

В 2019 году в издательстве «Русское слово» были опубликованы (доступны для бесплатного скачивания на сайте издательства) специализированные учебники по РКИ для школ с национальными языками обучения в Узбекистане, Таджикистане, Армении и Азербайджане. Это полноценные курсы для начальной школы — на каждый учебный год есть учебники и рабочие тетради, в книгах есть даже перевод на национальные языки. Эти учебники были бы очень удобны для работы в мононациональных группах детей-инофонов начального школьного возраста (ил. 15–17).

Представленные выше учебники могут быть использованы как для обучения детей в начальной школе, на которых они и ориентированы, так и для учеников 5–8-х классов, при учете того, что в рамках дополнительных занятий маркировка «класс» на обложке должна

3. Рассмотрі ромашку. Составь из слогов слова и запиши их.



Блестит — ʃɨjɨɨɨɨ ʃ;
яркий — ɨjɨjɨɨɨɨ;
приласкать — ʒɨɨʃ, ʃɨjɨʃɨjɨʃ;
улыбаётся — ɨɨɨɨɨɨ ʃ;
глядит — ɨɨɨɨɨɨ — ʃɨjɨɨɨ ʃ.



8. Прочитайте сказку по ролям и перескажите её.

Кому живётся лучше?

Как-то встретились в фонетическом царстве-государстве два звука и разговорились.
— Здравствуй, друг! Давай знакомиться! Я согласный звук. А ты кто?
— А я гласный. Как ты поживаешь?
Согласный отвечает:
— Плохо! Мне все мешают. Мне мешают зубы, губы и язык. А как ты живёшь?
А гласный говорит радостно:
— Прекрасно! Мне ничего не мешает. Я выхожу в мир свободно! Мой голос слышно далеко-далеко. А ты тоже можешь кричать?
Согласный отвечает:
— У меня голос тихий и слабый. Я не могу кричать. Я не могу петь.
Огорчился гласный:
— А я люблю петь!
Согласный вздохнул:
— Какой ты несчастливый. Я ничего не умею. Мне кажется, я никому не нужен!

5

Утешить — tasalli verardiniz.

Из истории Узбекистана



1. Прочитай текст.

Великий шёлковый путь

Ферганская долина — богатый край, который издавна славился своими прекрасными тканями, «белым золотом» — хлопком, каракулем, сладкими фруктами, полёвыми ископаемыми.

Большие караваны с многочисленным товаром шли из Ферганы в Оренбург, Астрахань, Персию, Китай,



Ил. 15–17. Фотографии учебников по русскому языку как иностранному для школ с нерусским языком обучения — армянским, азербайджанским, узбекским. © Издательство «Русское слово», все права защищены.

восприниматься скорее как «модуль».

В издательстве «Просвещение» выпущены УМК «Русский язык. Учебник для детей мигрантов и переселенцев» Ф. Азнабаевой, Г. Туровой, О. Артеменко и «Литературное чтение. Учебник для детей мигрантов и переселенцев», авторы-составители З. Сахипова, Т. Орлова, А. Бабурин (ил. 18–19). Данные УМК также входят в перечень рекомендованных Министерством просвещения учебных пособий и состоят из линейки учебников для первого-четвертого классов и методических рекомендаций. Данные УМК учитывают более низкий уровень владения русским языком у детей мигрантов и переселенцев. Учебник для первого класса включает в себя в том числе вводный устный курс, обучение грамоте и послебукварный период. Материалы, задания и тексты выбраны с учетом контекста поликультурной группы учащихся.

Ввиду того что для целевой аудитории УМК «Русский язык. Учебник для детей мигрантов и переселенцев» и «Литературное чтение. Учебник для детей мигрантов и переселенцев» русский язык не является родным, учебники имеют дополнительные языковые и речевые опоры. Данные УМК во многом ориентированы на содержание учебной



Ил. 18, 19. Обложки учебников «Русский язык для детей мигрантов и переселенцев» и «Литературное чтение. Учебник для детей мигрантов и переселенцев». © Издательство «Просвещение», все права защищены.

программы начальной школы по русскому языку и чтению, поэтому наиболее целесообразно использовать их на занятиях с детьми младшего школьного возраста, однако, так же как и в случае с учебником Елизаветы Хамраевой и Лолы Саматовой «Русский язык с родным

нерусским языком обучения», ввиду отсутствия в перечне ФГОС учебных пособий по РКИ для детей среднего и старшего школьного возраста могут быть частично использованы и для обучения детей более старшего возраста.

Остальные учебные пособия по РКИ для детей, о которых речь пойдет ниже, школы не смогут приобрести из своих бюджетных средств, так как они не входят в список ФГОС. Для их покупки необходимо будет найти другие источники финансирования. Тем не менее, эти учебники и пособия тоже стоит рассмотреть в нашем обзоре, так как по остальным характеристикам они полезны для обучения русскому языку школьников-инофонов русскому языку разного возраста.

Например, выпущенную издательством «Этносфера» линейку учебников «Русский язык. От ступени к ступени» Ольги Синёвой закупают и успешно используют для дополнительных занятий по РКИ с детьми-инофонами во многих российских школах. Этот учебно-методический комплекс состоит из шести уровней, каждый уровень имеет две книги — пособие по грамматике и пособие по чтению и развитию речи. Каждый учитель сам комбинирует материалы двух книг. «Ступени» больше подходят учащимся начальной школы, но могут быть хотя бы частично использованы и для учащихся средней школы. Учебник рассчитан на обучение до уровня А2 — необходимый уровень для обучения в школе детей-инофонов. Темп подачи материала довольно быстрый, это отвечает потребностям целевой аудитории, так как «Ступени» создавались специально для обучения детей мигрантов в России (ил. 20).

Учебно-методический комплекс «Говорю и пишу по-русски»

Урок 29

Щи да каша — пища наша.

Счастливый вечер

Осенний вечер. Мы вместе. Пора ужинать. Вечером на ужин будут овощи, чай, сладкий шербет, фрукты, конфеты, а на обед были щи и рыба щука.

Овощи на тарелке. Фрукты в вазе. Чай в чайнике и в чашках. Кошка Чуча мурлычит в кресле: «Мур-р — Му-рррр. Пр-р-равильно». Какой счастливый, чудесный вечер!

Где овощи? _____ . У кого кличка Чуча?

Считай — считайте. Счастливый день, счастливый вечер.

Чаше вместе пейте чай.

Русский обычай. Весна. Это русский православный праздник Пасхи. На столе куличи, свеча и _____ .

ч а й н и к к о н ф е т ы

Урок 29

ё ё ё

бо-бё	по-пё	во-вё	фо-фё	дё-до-де	тё-то-те
мо-мё	но-нё	ло-лё	ро-рё	до-дё-дэ	то-тё-тэ
до-дё	то-тё	зо-зё	со-сё	до-де-дэ	то-те-тэ

жо-жё шо-шё

щё-шо чо-чё

п ё с

Федор, Фёкла.
берёза — берёзы

пёс — нос — нёс
идём — пойдём
звезда — звёздный

Пёс Фелёр

— Лева, идём в дом. Там дедушка Фёдор. Он принёс подарок, как весёлый Дед Мороз. Знакомьтесь, это бабушка Фёкла, а это забавный чёрный пёс Фелёр. У него влажный и холодный нос. Он грызёт твердый сухарь.

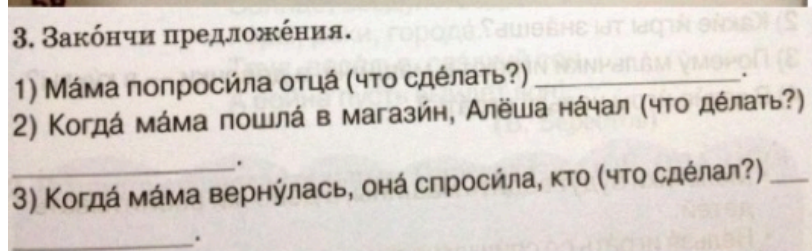
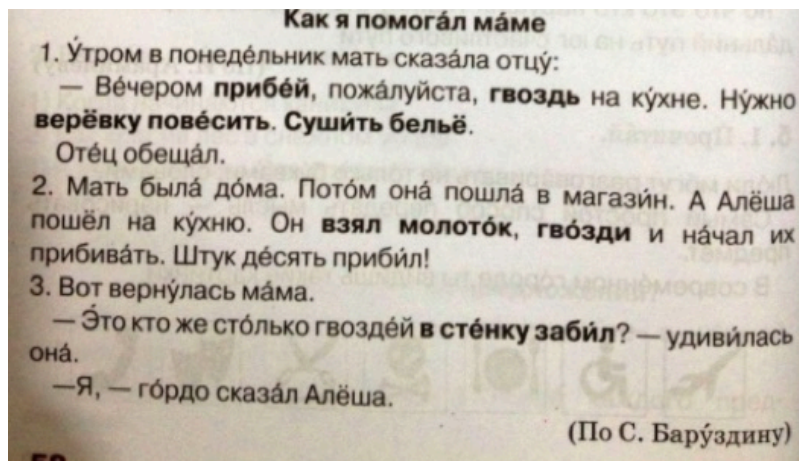
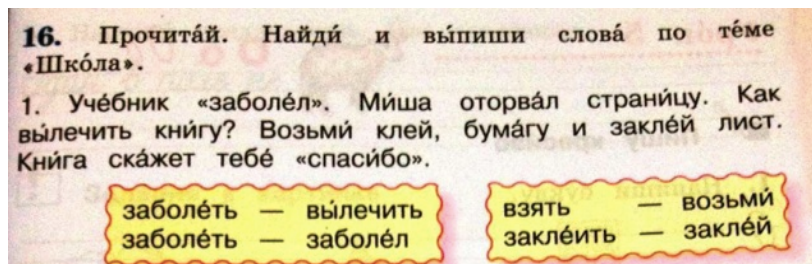
— Фелёр, пойдём во двор, там берёзы.

Какой нос? Сухой — влажный — мокрый нос.
Красный — чёрный, светлый — тёмный цвет.

Ил. 20. Фотография учебника «Русский язык. От ступени к ступени». © Издательство «Этносфера», все права защищены.

Елены Какориной, Людмилы Костылёвой, Татьяны Савченко, Натальи Постновой, Эльвиры Пядышевой и др. состоит из букваря «От звука к букве», учебника в двух частях, которые используются параллельно и дают уровень русского языка А1, и третьей части учебника, содержащей материал уровня А2. Так же, как при работе с учебниками «Русский язык. От ступени к ступени», учитель может комбинировать материалы и задания разных книг комплекса (ил. 21–22).

В поиске учебных материалов для детей-инофонов



Ил. 21, 22. Фотографии учебника «Говорю и пишу по-русски», части 1 и 3. © Издательство «Русское слово», все права защищены.

педагоги обращаются и к другим пособиям, зарекомендовавшим себя среди специалистов РКИ. Один из учебников по русскому языку для детей — «Сорока» Марианны Авери. «Сорока» была написана для обучения русскому языку детей, постоянно проживающих за рубежом. Цель этого учебника — привить детям хотя бы минимально возможные

в условиях отсутствия языковой среды коммуникативные навыки. Дети трудовых мигрантов, которых принимают в российскую школу, не испытывают недостатка в русской языковой среде. Даже если дома родственники говорят на родном языке, то в школе, на улице, в магазине, в аптеке дети мигрантов окружены русским языком. На занятии они быстрее, чем их зарубежные ровесники, распознают новые слова, потому что уже много раз слышали это слово в реальной речевой ситуации. При работе с учебником «Сорока» приоритетной становится устная коммуникация на бытовые и соответствующие возрасту учащихся — примерно от шести до двенадцати лет — темы. Школьная тематика представлена минимально, так как дети, на которых ориентирован учебник, школьные темы обсуждают в основном на языке страны проживания — английском, французском, итальянском, вьетнамском и т. д. (ил. 23–26). Для детей-инофонов в школе тематика уроков, школьных помещений, предметов, канцелярских принадлежностей, учебных терминов является чрезвычайно важной и нужной, так как они с первого дня должны посещать уроки наравне с носителями русского языка. Учебник «Сорока» прекрасно подходит для обучения иностранных детей за рубежом, но на особые

22

УРОК 6

ПРИВИВКА.

1. Прибавки часов работы: Понедельник 2-6, Среда 8-11

2. Нужно сделать прививку щенку. Во вторник и в среду я работаю.

3. Денис, что ты делаешь во вторник в 2 часа? Во вторник в 2 часа я иду на стадион.

4. А в среду? В среду в 8 я в школе.

5. А ты Маша, что ты делаешь в среду в 8? В среду в 8 я тоже в школе. Во вторник в 2 я свободна.

22 страница двадцать два

УРОК 6

4) Допиши диалоги.

Сегодня вторник. Завтра будет _____.

Вчера была суббота. Сегодня _____.

Завтра _____. Сегодня среда.

УРОК 6

23

В понедельник, во вторник, в среду, в четверг, в пятницу, в субботу, в воскресенье.



	ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СБЕД	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
ПОНЕДЕЛЬНИК	Рисование	Математика	Русский язык	Музыка	Русский язык	Рисование	Русский язык	История
ВТОРНИК	Математика	Русский язык	Литература	История	Литература	Математика	Математика	География
СРЕДА	Русский язык	Литература	Природоведение	История	Русский язык	Природоведение	Физкультура	Физкультура
ЧЕТВЕРГ	Музыка	История	Русский язык	История	Русский язык	Природоведение	Природоведение	Математика
ПЯТНИЦА	Русский язык	Литература	Математика	Математика	Математика	Рисование	Рисование	Рисование

Ответь «да» или «нет».

1. В понедельник в десять часов у Вики математика.

МОЁ РАСПИСАНИЕ.

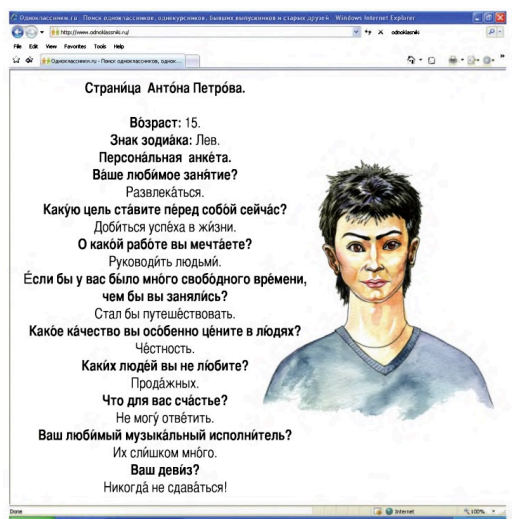
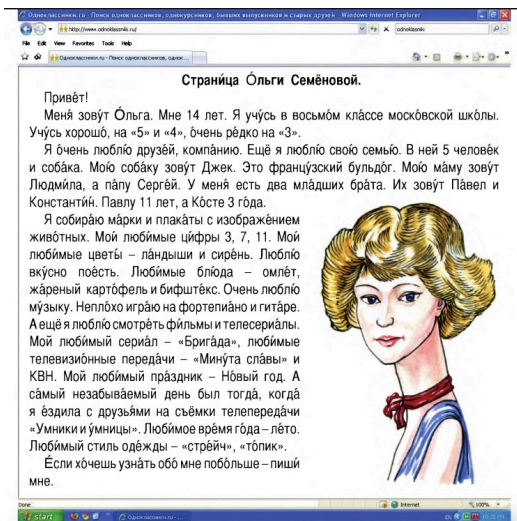
	ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА
ПОНЕДЕЛЬНИК						
ВТОРНИК						
СРЕДА						
ЧЕТВЕРГ						
ПЯТНИЦА						
СУББОТА						

Ил. 23–26. Фотографии учебника и рабочей тетради «Сорока», часть 2. Урок 6. © Марианна Авери, все права защищены.

образовательные потребности детей-инофонов не отвечает.

Следующий учебник — «Русский без границ» Марины Низник, Анны Винокуровой, Ирины Воронцовой, Ольги Каган и Анны Черп. Это учебник по русскому языку как семейному. Это значит, что дети, которым он адресован, слышат русский язык дома, а за пределами семьи — язык страны проживания. Материал в «Русском без границ» значительно выше по уровню сложности, чем в «Сороке»: авторы опираются на фоновое знание русского языка внутри семьи, поэтому тексты и задания содержат порой даже редкие слова, крылатые выражения, идиомы и просторечия (ил. 27–30). Этот учебник не имеет первой ступени, он сразу же начинается с продвинутого этапа, а дети мигрантов часто приходят в российскую школу с нулевыми знаниями по русскому языку. Так же, как и «Сорока», «Русский без границ» ориентирован на другую целевую аудиторию учащихся и не подходит детям мигрантов, проживающим в России.

Существует линейка учебников «Давай!» автора Инги Мангус. Преимущество «Давай!» в том, что эта линейка подходит для более широкой возрастной группы учащихся. По этому учебнику можно комфортно работать и в начальной, и в средней школе, также линейка продолжается до уровня владения русским языком А2+. «Давай!» разработан для эстонских школьников, которые изучают русский в качестве предмета «Иностранный язык» в течение нескольких лет в школах. Эти дети находятся вне языковой среды, поэтому актуализируемый в учебнике активный и пассивный лексический запас сильно ограничен, а материал, который дети-инофоны в российской школе в силу проживания в языковой среде и активного взаимодействия с русским языком способны освоить за один урок, в этом учебнике дается в течение нескольких уроков. Преимущество «Давай!» — широко представленный школьный контекст: есть тексты на тему учебных предметов, отношений между одноклассниками, расписания (ил. 31–34). Причина, по которой «Давай!», на наш



ЗАДАНИЕ 86. А. Прочитай текст.

Музыкальный бизнес

Однажды Дима, наблюдая за игрой уличных музыкантов, подумал: «А ведь хорошая работа! Играй себе в своё удовольствие, да ещё деньги за это получай! Почему бы и мне этим не заняться?»

Правда, играть Дима не умёл ни на скрипке, ни на гитаре, ни на баяне. Но у него был один инструмент, которым он очень гордился – это его голова. И голова эта тут же подсказала решение...

Дима пошёл к соседу дяде Мише. Дядя Миша был музыкант. Он играл в оркестре на большом барабане. Когда случались похороны, люди часто приглашали этот оркестр и дядю Мишу.

Выпросив барабан, Дима отправился на улицу. Встал около одного дома, в котором располагалась какая-то фирма, и принялся стучать колотушкой по барабану. А под ноги поставил картонную коробку.

Минут пять колотил – никакого результата. Никто из прохожих и копейки не бросил. Но на прохожих Дима не очень-то и надеялся. Он продолжал стучать. Наконец, окно на первом этаже открылось, высунулась женщина, протянула Диме деньги и сказала:

– Мальчик, вот возьми, но уходи отсюда!

Дима взял деньги, перешёл к другому дому и принялся стучать там. Вскоре и тут открылось окно, мужчина бросил Диме доллар и сказал:

– И чтоб я тебя больше здесь не видел!

Дима, очень довольный, отправился на новое место. Но здесь народ попался какой-то толстокожий. Дима уже из сил выбился, а толку всё не было. Наконец, он услышал, что на втором этаже открывается окно, и стал колотить по барабану с новой силой.

И тут на него вылили ведро воды...

(С. Степанов)

ЗАДАНИЕ 78. Разделите текст на предложения, затем перечислите.

Среди огромной канзасской степи жила девочка Элли её отец целый день работал в поле, а мать хлопотала по дому сильные ветры не раз опрокидывали домик фермера Джона, отца Элли но Джон каждый раз ставил его на место широкая степь не казалась Элли скучной никаких других мест она не знала горы и леса девочка видела только на картинках у Элли было много забот она помогала матери по хозяйству отец учил её читать, писать и считать школа находилась далеко, а девочка была ещё слишком мала.

(По А. Волкову)

Ил. 27–30. Фотографии учебника «Русский без границ». Часть 1. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

взгляд, не вполне подходит для работы с детьми трудовых мигрантов, заключается в том, что автор опирается на эстонский как родной язык учащихся. Некоторые задания построены на узнавании учащимися знакомых из родного языка корней и угадывания смысла новых русских слов. В некоторых случаях очевидно, что при отборе лексических единиц автор руководствовалась тем, что эстонские дети узнают эти слова. В родных языках нашей целевой аудитории — таджикском, узбекском, киргизском, армянском и др. — эти слова звучат совершенно непохоже.

Издательство «Златоуст» в 2021 году выпустило линейку учебников «Полёт», представленную в нескольких версиях: таджикская, узбекская, казахская, сирийская, европейская. Каждая версия состоит из трех частей. Этот учебно-методический комплекс выполнен в соответствии с самыми современными требованиями к организации и оформлению учебника по иностранному языку. Задания в «Полёте» являются коммуникативными, выбраны интересные для детей темы, дизайн привлекательный (ил. 35–40). Возраст учащихся — начальная и средняя школа. «Полёт» уникален тем, что в основе его концепции лежит сценарий — двое подростков совершают путешествие из родной страны в Россию, знакомятся с российскими школьниками, посещают разные города России (ил. 36, 39). Отличия национальных версий заключаются в том, откуда приезжают подростки: одна из последних глав учебника посвящена их родной стране. Надеемся, что будет выпущена универсальная версия «Полёта», а также выйдет продолжение серии: тогда появится возможность обучить детей русскому языку на уровне А2, оптимальном для успешного обучения в российской школе.

Пособия по русскому языку имеют также и интеграционный потенциал: через них можно транслировать учащимся идею о том, что Россия — это их страна. Об этом говорит Екатерина Деминцева:

«Когда я разговариваю с детьми мигрантов, приехавшими два,

2 ТЕМА ШКОЛА

Ты, конечно, помнишь, что каждое имя существительное имеет род. Определи род имени существительного можно по его окончанию.

Мужской род	Женский род	Средний род
□ -Я -Ь	А) Э) -Ь	О) Е)
КОТЪ, МАЙ, ЯНВАРЬ	МАМА, НЕДЕЛЯ, ТЕТРАДЬ	ОКНО, МОРЕ
NB! Слова, которые обозначают лиц мужского пола: ПАПА, ДЯДЯ		NB! Слова, которые оканчиваются на -МЯ: ИМЯ, ВРЕМЯ
NB! Слова, которые оканчиваются на -Ь, могут быть как мужского, так и женского рода.		

5 **В ЭТОЙ ТЕМЕ РАБОТАЕМ СО СЛОВАМИ:**

има [im'a]	уро́к [urok]	уче́бник [uch'ebn'ik]
су́мка [sumka]	шко́ла [shkola]	тетра́дь [titrat'] (с.р.)
сту́л [stul]	слово [slova]	каранда́ш [karandash]
сто́л [stol]	класс [klas]	ко́мпьютер [kompjuter]
мел [m'el]	пена́л [p'nal]	слова́рь [slavar'] (м.р.)
доска́ [daska]	время [vr'em'a]	зада́ние [zadan'ije]
кни́га [kn'iga]	неде́ля [n'id'el'a]	упра́жнение [uprazhn'en'ije]
вопро́с [vopros]	оце́нка [atsenka]	
ручка́ [ruchka]	па́рта [parta]	

1. Вспомни слова.

1. книга	12. словарь
2. школа	13. неделя
3. слово	14. учебник
4. класс	15. ручка
5. тетрадь	16. сумка
6. оценка	17. стул
7. парты	18. стол
8. пенал	19. мел
9. доска	
10. карандаш	
11. упражнение	

ДАВАЙ! ИНГА МАНУС

7. Игра «Снежный ком». Скажи, что это.

Эта парты. Парты – «она». А это что?

Эта парты. Парты – «она». Это учебник. Учебник – «он». А это что?

...

КНИГА	КОМПЬЮТЕР
ШКОЛА	КЛАСС
ТЕТРАДЬ	ПАРТА
ПЕНАЛ	КАРАНДАШ
СУМКА	СТУЛ
ДОСКА	СЛОВАРЬ
УЧЕБНИК	РУЧКА
СТОЛ	МЕЛ

8. Разложи карточки по родам.

9. Собери карточки.

10. Кто соберёт больше карточек?

11. Словарная работа № 2.

12. Проверочная работа № 2.

13. Диктант № 2.

2 ТЕМА ШКОЛА

2. Запиши слова.

3. Разгадай кроссворд на тему «Школа».

Ил. 31–34. Фотографии учебника и рабочей тетради «Давай!». Часть 2. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

5. Рисуи.

ОДИН
ДВА
ПЯТЬ
ЧЕТЫРЕ
ТРИ
ШЕСТЬ

6. В парах. Спрашивай и отвечай.

ГДЕ

школа?
Бассейн?
стадион?
Библиотека?
столовая?

ВОТ ОН.
ВОТ ОНА.

ПОЛЕТ-1

УРОК 4 (ЧЕТЫРЕ) 19

УРОК 5. В МОСКВУ!

Мам: Ты готова?
Ясмина: Так. Паспорт, телефон, зарядка... Готова!

Мам: Какихи?
Юсуф: Тут, тут.
Мам: А билет?
Юсуф: Тут! И билет тут. Я готов.

Юсуф: Здравствуйте!
Ясмина: Здравствуйте!
Водитель: Здравствуйте!

Юсуф: До свидания!
Ясмина: До свидания!

До свидания!

Пожалуйста:
— Спасибо!
— Да мам нет?
— Здравствуйте!
— До свидания!
— Пока!
— Привет!

24 УРОК 5 (ПЯТЬ)

1. Что сказала Ясмина?
— Здравствуй, Ясмина!
Юсуф!

2. Спрашивай и отвечай по цепочке.
А) — Что это? — Это учебник.
Б) — Где учебник? — Учебник тут.

3. В парах. Спрашивай и отвечай.
— Тут? — Да, тут.
— Тут? — И... тут.

4. Проверь и скажи, что есть в твоём портфеле:
Учебник тут, ...

5. Спрашивай и отвечай. Покажи, где у тебя что лежит:
— Что тут? А тут?
— Тут учебник, тут ...

учебник телефон тетрадка
ручка линейка дневник
резинка линейка точилка
краски ножницы карандаш

ПОЛЕТ-1

УРОК 5 (ПЯТЬ) 25

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

каша из топора

— Есть что доню? Можно?
— Забудь, салат!

— Как есть хочется!
— Ох, в само сегодня ничего не ела. Вот вода есть.

— Вода есть? А топор?
— Топор?

— Ну до, давай котел. Будет каша.
— Вот топор. На.

— Ну как?
— Высно! Только соли нет...

— Соль у меня есть, вот.
— Давай! Хороша каша! Эх, крупы нет.

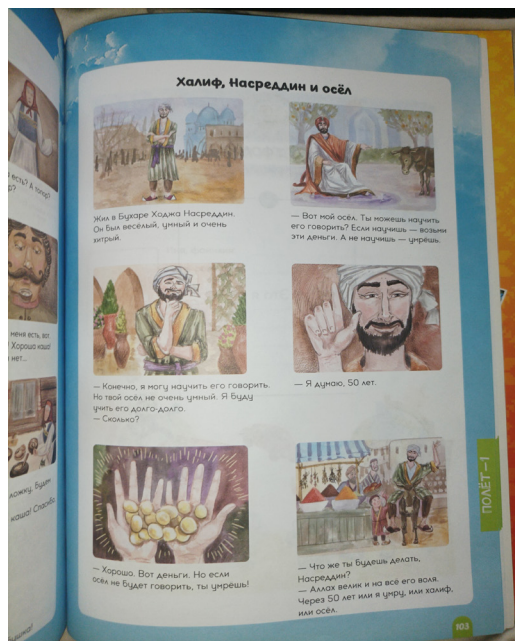
— Берн! Берн! Вот крупа.
— Давай. Ох, и хороша каша! Эх, масла нет.

— Вот масло! Берн!

— Ну, Берн, ложка. Будет каша есть!
— Ах, какая каша! Спасибо, салат!

— А когда и топор будет есть?
— Завтра! Он еще не готов. До свидания, бабушка!

302



Ил. 35–40. Фотографии учебников «Полёт», узбекская и таджикская версии. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

три года назад в страну и посещающими французские школы, многие из них утверждают, что они французы. Они отмечают, что, несомненно, страна их происхождения Мали, Бенин или еще какая-нибудь откуда они родом, но они все видят себя гражданами Франции. Даже если ребенок мигрантов по документам не является гражданином Франции, то все равно он не ставит под сомнение свою принадлежность этой стране, и другого варианта для него быть не может. Мне кажется, что это действительно правильная установка в системе образования. Когда ребенку говорят, что ты являешься частью одной нации, действительно это срабатывает. Даже если в 1980-е годы, я читала много исследований на эту тему, школьники жаловались на расизм в школах, что он происходил не только от учеников, но и от учителей, то сегодня этой проблемы не существует. Сегодня учитель не может каким-то бы то ни было образом выделять и отделять детей по этническому признаку, более того, действия, расцененные учениками как дискриминация по расовым признакам, преследуются по закону. И еще здесь стоит отметить, что половина учителей и воспитателей школ в „трудных“ кварталах, являются выходцами из иммигрантской среды. Я бы назвала сегодня школу тем самым „плавильным котлом“, в котором и формируются граждане страны» (Деминцева 2013).

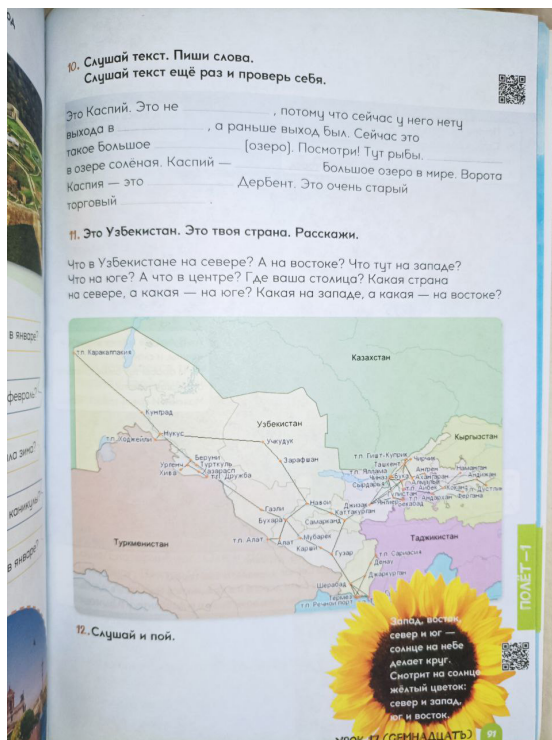
Для этого учебники должны быть разработаны специально для детей-инофонов, обучающихся в российской школе, потому

что учебники, предназначенные для изучения в школах Узбекистана, Таджикистана, Киргизии и т. д., конечно, не могут содержать такие установки, как «Россия — твоя страна». Например, в учебнике «Полёт» написано «Это Узбекистан. Это твоя страна» (ил. 41).

С 2008 года Даниилом Александровым, Владой Барановой и Валерией Иванюшиной проводилось первое в России исследование адаптации детей-инофонов в школах Санкт-Петербурга. Результаты исследования опубликованы в статье «Дети и родители мигранты во взаимодействии с российской школой» в 2012 году. Ученые резюмируют: «Показано, что дети-мигранты, принадлежащие к этническим меньшинствам, демонстрируют высокий уровень учебной мотивации и учатся не хуже, чем их местные сверстники в этих же школах, а образовательные планы иноэтничных мигрантов не отличаются от таковых этнического большинства. Анализ сетей общения в классах свидетельствует об отсутствии дискриминации представителей этнических меньшинств со стороны этнического большинства» (Александров, Баранова, Иванюшина 2012). Похожие результаты показало также исследование, проведенное Екатериной Деминцевой, Дарьей Зеленовой, Елизаветой Космидис и Дмитрием Опариным (2017) в школах Москвы и Подмосковья. Дети мигрантов обладают большим учебным и творческим потенциалом, поэтому важно помочь им в освоении русского языка и дать возможность развить свои способности.

Экзамены

С экзаменами ОГЭ и ЕГЭ связана самая серьезная проблема. Ученики с неродным русским должны наравне с носителями языка сдавать экзамены, в том числе по русскому языку. Для них не предусмотрены особые форматы экзамена, при этом сами задания не рассчитаны на иностранцев. То есть детям мигрантов для получения аттестата нужно не только освоить школьную программу по русскому языку, но и выучить язык до продвинутого уровня. Для допуска к ОГЭ все ученики проходят устное собеседование. Во время него они должны прочитать вслух и пересказать биографию известного деятеля культуры, науки или спорта из России, описать фотографию и порассуждать на свободную тему. Это испытание может вызвать трудности даже у носителей языка, не говоря уже об иностранцах, особенно с учетом строгих критериев оценивания: баллы снимают за ошибки в ударении, неправильное произношение фамилий, ошибки в формообразовании числительных. ОГЭ по русскому языку содержит такие части, как изложение, задания по разделам языкознания с выбором ответа и сочинение. Несмотря на то что число детей мигрантов в российских школах велико, разработчики экзамена не обращают внимания на эту большую группу экзаменуемых, для них не выпущено никаких особых требований — проблема остается незамеченной.



Ил. 41. Фотография учебника «Полёт» для второго класса, узбекская версия. © Издательство «Златоуст», все права защищены.

Проведенный анализ учебников по РКИ для детей показывал, что, хотя миграционные процессы — не новость, с учебными материалами для детей трудовых мигрантов все еще существуют проблемы. Большинство учебников и пособий не учитывают специфику жизни детей мигрантов, не включают в содержание глав **сценарий переезда**. Демонстрация такого сценария в учебнике помогла бы детям мигрантов почувствовать себя «видимыми» и отрефлексировать собственный опыт перемены места жительства. Кроме психологического и мотивирующего эффекта, в таком учебнике, в соответствии с его сюжетом — переезд, учеба в российской школе, новые друзья среди сверстников-россиян — учащиеся встретили бы **актуальную для себя лексику**. Учебник с героями, в которых учащиеся смогут отчасти узнать самих себя, соответствует прогрессивной модели инклюзивной интеграции детей-инофонов, которая предполагает баланс новой социокультурной идентичности ребенка и его родной культуры, родного языка: «Сохранение этнической культуры страны (региона) исхода не противоречит логике интеграции детей-мигрантов в городское сообщество. Идентификация с новой культурой не приводит с необходимостью к отрицанию культуры этнического меньшинства» (Хухлаев, Чибисова, Шеманов 2015).

Многие пособия предлагают размеренный темп изучения, подходящий для учащихся за рубежом, в запасе у которых много лет на то, чтобы выучить русский язык. Школьникам-инофонам нужно

овладеть русским языком **в сжатые сроки**, чтобы активно включиться в учебный процесс и сдать экзамены.

В целом, есть заметный недостаток учебников по РКИ для детей мигрантов **старше 13 лет**. Для учащихся с первого по восьмой класс можно выбрать пособия из перечисленных нами выше, а вот подростки-инофоны возрастом 14–18 лет не обеспечены подходящими пособиями и материалами. Они попадают в «слепую зону» — для существующих детских учебников они уже слишком взрослые, им будет не так интересно заниматься по ним, а учебники для студентов и взрослых брать еще рано — часто там обсуждаются такие темы, как высшее образование, семейная жизнь, деловая жизнь, переговоры, собеседования, курение, алкоголь и т. д. Также не разработаны **пособия по подготовке детей-инофонов к экзаменам по русскому языку**.

В этой статье мы постарались, во-первых, дать широкий обзор языковой ситуации трудовых мигрантов в современной России, а во-вторых, рассмотреть этот вопрос с узкого ракурса учебных материалов по русскому языку. Мы хотели дать общую оценку ситуации, выявить проблемные места и привлечь внимание к тому, что методистам в сотрудничестве с социолингвистами еще предстоит разработка эффективных, современных и отвечающих потребностям учащихся с миграционным опытом материалов: учебников по РКИ для взрослых и детей, пособий для подготовки к комплексному экзамену по русскому языку для трудовых мигрантов и для подготовки к ОГЭ по русскому языку для школьников-инофонов, учебно-методических комплексов по русскому языку для подростков-инофонов. Конкретные варианты решения этих методических проблем требуют обсуждения в профессиональном сообществе и могут стать материалом для будущих исследований.

1. Воскресная школа подготовки мигрантов. *Testcons.ru*, <http://testcons.ru/воскресная-школа-подготовки-мигрант/> (дата просмотра: 06/02/2023).
2. German language courses. *Ru-geld.de*, <https://ru-geld.de/de/german/free-language-courses.html> (дата просмотра: 06/02/2023).
3. Волонтерская организация «Дети Петербурга». *Defipeterburga.ru*, <https://defipeterburga.ru> (дата просмотра: 06/02/2023).
4. Благотворительный проект «Перелётные дети». *Pereletnye-defi.ru*, <https://pereletnye-defi.ru/ru/mezhdunarodnyij-klass/> (дата просмотра: 06/02/2023).
5. Федеральный координационный ресурсный центр по психологической и социокультурной адаптации несовершеннолетних иностранных граждан. *Fkrc.mgppu.ru*, <http://fkrc.mgppu.ru> (дата просмотра: 06/02/2023).
6. Программа социальной и языковой адаптации детей мигрантов

«Одинаково разные». [Odinakovo-raznie.ru](http://odinakovo-raznie.ru), <http://odinakovo-raznie.ru> (дата просмотра: 06/02/2023).

Библиография

1. Азнабаева Ф, Турова Г, Артеменко О (2021) *Русский язык для детей мигрантов и переселенцев*. Москва, Просвещение.
2. Александров Д, Баранова В, Иванюшина В (2012) Дети и родители мигранты во взаимодействии с российской школой. *Вопросы образования*, 1: 176–199.
3. Александров Д, Иванюшина В, Казарцева Е (2015) Этнический состав школ и миграционный статус школьников в России. *Вопросы образования*, 2: 173–195.
4. Баранова В (2012) Языковая социализация детей мигрантов. *Антропологический форум*, 17: 157–172.
5. Баранчеева Е (2015) Обучение русскому языку трудовых мигрантов: проблемы разработки краткосрочных учебных курсов. *Сибирский педагогический журнал*, 6: 189–192.
6. Барышева Ю (2018, 30 октября) Как поговорить с мигрантом. *Коммерсантъ*, <https://www.kommersant.ru/doc/3813198> (06/02/2023).
7. В администрации президента рассказали, сколько детей мигрантов обучаются в школах России (2021, 8 апреля). ТАСС, <https://tass.ru/obschestvo/11095469> (18/12/2021).
8. Винокурова А, Воронцова И, Низник М и др (2009) *Русский без границ*. Израиль, IAIC.
9. Голиков С (2013) *Тесты по русскому языку для трудовых мигрантов: тренировочные материалы*. Санкт-Петербург, Златоуст.
10. Голубева А (2011а) *Мы живём и работаем в России. Русский язык для трудовых мигрантов*. Санкт-Петербург, Златоуст.
11. Голубева А (2011) *Первые уроки русского письма*. Санкт-Петербург, Златоуст.
12. Голубева А (2021) *Полёт*. Санкт-Петербург, Златоуст.
13. Деминцева Е, Зеленова Д, Космидис Е, Опарин Д (2017). Возможности адаптации детей мигрантов в школах Москвы и Подмосковья. *Демографическое обозрение*, 4: 80–109.
14. Деминцева Е (2013) Миграция — проблема или ресурс? *Полит.ру*, <https://polit.ru/article/2013/12/08/migration/> (06/02/2023).
15. Деминцева Е (2020) Текст доклада о появлении «мигрантских» школ в России. *Институт образования НИУ ВШЭ*, <https://ioe.hse.ru/news/366165044.html?fbclid=IwAR1cM08VtX4jC4t2WZ3yUtm0KX0IVWc0AV1CF1e7nXLbbs0LvCllu3x9jSE> (06/02/2023).
16. Интеграция и адаптация мигрантов и беженцев в России (2018) Сборник материалов научно-практической конференции. Санкт-Петербург. Опубликовано онлайн. URL: http://www.spbredcross.org/images/pr_grant/Sbornik-materialov.pdf (06/02/2023).

17. Какорина Е, Костылева Л, Савченко Т (2010) *Говорю и пишу по-русски*. Москва, Русское слово.
18. Капицин В (2014) Мегаполис: интеграция мигрантов как проблема правового регулирования. В: *Модернизация отечественной системы управления: анализ тенденций и прогноз развития*. Москва, ИС РАН: 383–386.
19. Малахов В (2015) *Интеграция мигрантов. Концепции и практики*. Москва, Мысль.
20. Мангус И (2019) *Давай!* Санкт-Петербург, Златоуст.
21. Маркова Е (2012) Русский язык в поликультурном мире. *Русский язык за рубежом*, 4: 126–127.
22. Рудашевская О (2022, 25 мая) «Для детей мигрантов все, что учитель говорит на уроке, звучит как шум дождя». *Газета.ру*, <https://www.gazeta.ru/family/2022/05/25/14898422.shtml> (19/09/22).
23. Саматова Л, Хамраева Е (2019) *Русский язык с родным нерусским языком обучения*. Москва, Русское слово.
24. Сахипова З (2021) *Литературное чтение. Учебник для детей мигрантов и переселенцев*. Москва, Просвещение.
25. Синева О (2019) *Русский язык. От ступени к ступени*. Москва, Этносфера.
26. Требования к содержанию комплексного экзамена по русскому языку как иностранному, истории России и основам законодательства Российской Федерации (2015) *Для иностранных граждан, оформляющих разрешение на работу или патент*. Москва, РУДН.
27. Хухлаев О, Чибисова М, Шеманов А (2015) Инклюзивный подход в интеграции детей-мигрантов в образовании. *Психологическая наука и образование*, 1 (20): 15–27.
28. Шамне Н (2013) Культурно-языковая и социальная адаптация мигрантов. *Власть*, 6: 44–47.
29. Ahad A, Benton M (2018) Mainstreaming 2.0: How Europe's education systems can boost migrant inclusion. Опубликовано онлайн. URL: <https://www.migrationpolicy.org/sites/default/files/publications/EduMainstreaming2.0-FINAL.pdf> (06/02/2023).
30. Analytisches Informations-Portal in Deutschland. *Ru-geld*, <https://ru-geld.de/de/german/free-language-courses.html> (06/02/2023).
31. Avery M (2017) *Soroka: Russian for kids*. New Orleans, CreateSpace Independent Publishing Platform. Migration Policy institute Europe, <https://www.migrationpolicy.org> (06/02/2023).

Об авторах

София Русских — преподавательница русского языка как иностранного для детей-инофонов, г. Москва.

Сфера научных интересов: методика преподавания русского языка как иностранного, педагогика, межкультурная коммуникация.

Полина Ковалёва — преподавательница русского языка как иностранного, методистка просветительских курсов для людей с миграционным опытом, г. Москва.

Сфера научных интересов: андрагогика, методика преподавания русского языка как иностранного, игровые методики обучения, культурология.

Places of Sanctuary in the Artistic Work of Liz Johnson Artur

Dzifa Peters

Universidade Católica Portuguesa, Lisbon

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Peters D (2023) Places of Sanctuary in the Artistic Work of Liz Johnson Artur. *The February Journal*, 01-02: 271-288.

DOI: 10.35074/FJ.2023.52.43.014

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.52.43.014>

Published: 28 February 2023

ISSN-2940-5181

thefebbruaryjournal.org

Berlin, Tabor Collective

Places of Sanctuary in the Artistic Work of Liz Johnson Artur

Dzifa Peters

This essay deals with the concept of sanctuary in relation to Afrodiasporic and postmigrant formations of identity. It discusses coexisting and alternating cultural identities through the work of Russian-Ghanaian artist and photographer Liz Johnson Artur, who has been accumulating her *Black Balloon Archive* of Black culture and diasporic identities for the past 30 years, travelling through different countries, lifestyles, and classes. The idea of the sanctuary as a place of refuge, safety, and

hospitality has informed the discourse around diasporic migration in a postcolonial world for many decades. Comparatively analyzing the politics of representation and discourses on agency through Johnson Artur's cross-cultural and intimate photographic practice, this essay explores her articulation of conditional shelters, demarcations of diasporic identities, and ultimately the archive itself as a place of sanctuary.

Keywords: Afrodiaspora, postmigrant, identity, coexistence, shelter, archive

The Archive as Sanctuary

Besides working as a photojournalist and an editorial fashion photographer, Russian-Ghanian photographer Liz Johnson Artur has developed an autonomous artistic practice. The photographs she has been taking for her *Black Balloon Archive* for over 30 years¹ while travelling to the US, Russia, Europe, and Africa portray individual characters and groups who belong to Black communities, thereby revealing cultures of local and diasporic Blackness and contributing to the idea of a continuous archive of Black representation.

This essay characterizes Johnson Artur's *Black Balloon Archive* as a place of sanctuary that fosters conditional shelters for Black and Afrodiasporic identities and their representation. This continuously growing archive is bound up with the idea of a sanctuary as a placeholder for a home, a home that welcomes, provides safety and hospitality. This hospitality derives from Johnson Artur's intimate encounters with the subjects she portrays. In addition to presenting individual stories, these moments of intimacy and interpersonal contact incorporate basic human comfort. Johnson Artur's

photographic practice provides and exchanges a moment of shelter with people during their live encounter, culminating in giving their image a place of refuge in her archive. In an interview, Johnson Artur connects the practical task of building a photographic archive with the broader question of representing diasporic identities.

'One of the things [you have to think of] as a photographer is how to preserve the negatives. That's a big issue. I scan my work but at the same time, it's the negatives that are really the base of my work. I think it's great that there are people who try to build something that will actually last. When [a body of work] lasts it also gains a different stature, it doesn't just become, "Oh yeah, we have a little bit of Black representation in that part of the collection"' (Pasispanodya 2018).

Johnson Artur revels in the physicality of her photographs, which is part of the reason why she continues shooting on film. She also engages with notions of value and responsibility, envisioning the archive as an architecture that preserves and 'keeps things safe from misuse' (Contemporary Art Museum St. Louis 2020). This organic, non-linear architecture is a living archive that grows and that the artist lives with and forms into artistic reflections in numerous boxes of prints and sketchbooks. De-hierarchizing individual photographs by refraining from labelling them with title, time, date, or place, which in her understanding do not 'say anything about the human being' (Contemporary Art Museum St. Louis 2020), she instead 'keeps everyone on the same level' (Contemporary Art Museum St. Louis, 2020) and embraces personal conversations with her audience contextualizing her work.

Her articulation of conditional shelters on the one hand and demarcation of diasporic identities on the other visualize and humbly command complex negotiations of diasporic, postcolonial identities and embrace an idea of the archive itself as a place of sanctuary.² Within the photographic realm, Johnson Artur contextualizes the diasporization of cultural identities by providing their representation a place in time and space in her archive. Here, her interview reflections about gentrified neighborhoods in London indicate what kind of gap she seeks to fill with her archive:

'There's a cafe that I really like in the market here. I've been going there for 20 years. And you can eat well, and drink, chill out and watch TV, all for five pounds. That must sound really simple but it's very important to have these places in a city like London, in a community like Brixton. Places like that are getting eaten up' (McIntyre 2016).

Since most of Johnson Artur's photographs were taken in London, which has been home to her and her studio for years, her artistic practice involves negotiating urban space in order to showcase how neighborhoods have been developed into places of shelter for diasporic communities. This is emphasized once more by the fact that Johnson Artur often selects site-specific images for exhibitions, occasionally creating actual sanctuaries as exhibitions both tactilely and spatially as well as metaphorically.

Finding One's Counterparts

Johnson Artur's work fosters a particular form of intimacy with the subjects portrayed. Starting out with an approach that meets her protagonists on equal footing, her initial endeavor before taking the photograph is to actually encounter others. She says,

'I want to meet people and see different things—taking a photograph allows me to do that. I try to get inside the cultures and moments that I capture, I want to look people in the eye and take the picture in the way they would like to be seen. All I hope is that I catch as much as I can and that one of these pictures touches someone' (Alemoru 2019).

This initial 'touch,' the first contact with her subjects, becomes visible in the aura of the photograph and conveys a great deal of intimacy in the sense of personal experience and interpersonal exchange. Being a woman of color who did not grow up in a Black community allows Johnson Artur to enter an intimate dialogue with her protagonists as counterparts who share similar experiences. In capturing moments of their everyday lives, she enables an authentic dialogue between herself and these people. This dialogical situation is particularly relevant in the context of people of color because it addresses the ordeal of 'double-consciousness' as articulated by W.E.B. Du Bois (1903). His concept describes an inner conflict arising from the African American perspective of being degraded as inferior, as opposed to the dominant white culture. In this perspective, the double-conscious Black individual looks at themself through the eyes of a white society, 'measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity' (Du Bois 1903: 5).

To combat double-consciousness, Johnson Artur uses her 'Black lens': a mode of constructive disagreement throughout her project that 'strip[s] away the unbalanced power dynamics of the authorial gaze and instead create[s] a humanizing subject-photographer encounter' (Pasiapanodya 2018). In Johnson Artur's own words, 'representation is really important in this struggle. You have to stand up and do something—and people are fighting what's happening' (McIntyre 2016). This activist attitude towards representation was again emphasized in the group exhibition in 2016 at Lothringer13 Halle in Munich titled *A thousand and x little actions*, which was a reference to Du Bois.³

Johnson Artur's project can be understood as an iteration of the cultural projects that go beyond imperialism, slavery, and colonialism called for by Paul Gilroy in his *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993). In this work, Gilroy talks about a Black Atlantic musical culture that incorporated elements from African, American, British, and Caribbean cultures in a hybrid mix of cultural identity: a counterculture of modernity (Gilroy 1993). Johnson Artur's own counterculture originates in creating bonds with her protagonists, many of whom also come from emerging cosmopolitan diasporic environments. As such, her photographs constitute a visual record

of what Tina M. Camp (Barnard Center for Research on Women 2019) describes as 'the creative links of relation, affiliation and affirmation forged by racialized communities in and between their multiple sites of dwelling.' This notion of affiliation marks the bridge between the biographical—even if not in the literal sense, as Johnson Artur's work is not autobiographical—and the dialogical.

While rarely providing detailed background information about the people these photographic portraits introduce, Johnson Artur produces an imaginative sentiment that affirms their real-life stories. Hers is a form of photographic storytelling grounded in collaborative exchange, since genuine self-representation is a concern on both sides of the camera. 'I'm not trying to find anything that is exceptional; my needs are to see Black people represented on a purely everyday level,' she says (Pasipanodya 2018). Here, it is of utmost importance to the artist to restrain from any form of generic or homogenizing classification of her subjects. She is thereby contributing to a broader undoing of stereotypical representation of Black subjects and Black identity, which has most recently been reinvigorated by the Black Lives Matter movement.⁴ Her respect for photographic subjects and investment in what I would call a curious form of sobriety are encapsulated in Johnson Artur's description of her protagonists as 'a lot of different people' (Sinclair Scott 2021). While originally it was a perceived lack of representation of Black people in public media and art that drove her to produce an archive of Black culture, the crucial effort of her work lies in representing a broad range of images that chart a visual terrain of diversity and multiplicity, but also of mediocrity.

Legacies of Hybridity and Ambivalence

In what follows, I will discuss three photographs taken by Liz Johnson Artur for her *Black Balloon Archive*, all of which feature elderly women of color. I chose elderly women of color from her body of work because they provide unconventional examples of multiplicity, difference, heterogeneity, and intersectionality in urban contexts, especially when juxtaposed with one another. They also speak to Johnson Artur's own persona, being a Black woman of color herself. Scrutinizing Black representation is crucial to understanding Afrodiasporic identities since Black bodies have historically been underrepresented in Western visual culture. According to Stuart Hall (1997), who analyzed the socio-political role of representation in media images and the public sphere, representation gives meaning through the way in which subjects and objects are represented. In fact, in Hall's reasoning, there is no meaning until something is represented, as representation is constitutive of the event.⁵ In this sense, Johnson Artur fills a gap and gives meaning by providing counter-representations of equalized Black bodies in contemporary urban spaces of the photographic realm.

Figure 1 shows an older woman of color in front of a store window presumably in London or New York. The portrait is half-sized,

in color, and in horizontal format. The lady is centered in the image. She leans against a windowpane behind which we recognize Prada and Burberry advertisements. She wears a bright red knitted sweater over a light collared shirt and a headband in her afro-textured hair. Her sweater is bright in color but, upon closer inspection, very used in texture, just as her face is warm and round but sprinkled with wrinkles. Her face is turned away from the camera; her gaze is pensive and stern, thinking about or observing something. A poetic melancholy and a subtle bitterness are reflected in the woman's gaze and the overall setting. Her body language fluctuates between tranquility and discomfort.

These ambiguities echo Homi Bhabha's (1994) concept of ambivalence, which describes a moment or state of uncertainty, a coexistence of 'attraction and repulsion' (Young 1994: 161) between colonizer and colonized. The way the colonized alternate between resistance and compliance disturbs and weakens colonial authority, which depends on an orderly power relation (Bhabha 1994). In an interview, Bhabha draws a connection from colonial history via the diaspora of migrants to today's metropolises:

'The material legacy of this repressed history is inscribed in the return of post-colonial peoples to the metropolis. Their very presence there changes the politics of the metropolis, its cultural ideologies and its intellectual traditions, because they—as a people who have been recipients of a colonial cultural experience—displace some of the great metropolitan narratives of progress and law and order, and question the authority and authenticity of those narratives' (Rutherford 1990: 218).

The backdrop of the high-end fashion model with her sleek but cozy winter looks and wavy blond hair strands echoes the longstanding lack of representation of Black beauty in Westernized beauty standards. The lack of representation of the Black body in global visibility then becomes a call for self-presentation in Johnson Artur's photographs. 'What I do is people [...] But it's those people who are my neighbors. And it's those people who I don't see anywhere represented,' she says ('Liz Johnson Artur' 2019). Johnson Artur allows for the externalization of self-representation by providing an archive as a stage for the underrepresented—those whose social identities are subject to the overlapping or intersecting systems of oppression, domination, or discrimination that Kimberlé Crenshaw (1989) spoke about. Johnson Artur incorporates the intersectionality of her subject's multiple identities as a woman, a migrant, and a citizen and gives meaning to her presence by elevating her representation in color against a pale background.

The existence of the Black diaspora is often attributed to the scattering of people by colonialism (and slavery), which has largely informed its representation—including stereotyping—and the representation of Black people in general. As an underlying heritage, the colonial past is embedded in many of today's Afrodiasporic narratives. This leaves Black subjects in a continuous and challenging position of otherness.⁶ One relevant conception of otherness was articulated by Homi Bhabha with his 1994 concept of hybridity: a critique of the concept of pure race and culture and an



Figure 1. From Liz Johnson Artur, *Black Balloon Archive*, 1970–present. © Liz Johnson Artur, all rights reserved, used with permission.

examination of how colonized cultures perform in a colonial situation, hybridity describes how the colonized create new cultural forms in an act of resistance, where creative and subversive means face the colonial power as a political force of identity. 'Hybridity' has since been criticized for its vagueness, just as Bhabha himself criticized 'multiculturalism' for flattening and disguising power relationships: 'Multiculturalism represented an attempt both to respond to and to control the dynamic process of the articulation of cultural difference administering a *consensus* based on a norm that propagates cultural diversity' (Bhabha in an interview with Rutherford 1990: 208–209).

Returning to Johnson Artur's photograph in Figure 1, the notions of hybridity and ambivalence are already indicated by means of the relocation of the subject to the Western metropolis. Not only does the notion of the Afrodiaspora imply hybridizations in various forms in Johnson Artur's work: it also encourages her in a practice that 'explores black British identity in all its aspects, also showing the evolving hybridity, attuned to those points where cultures clash and overlap' (Simpson 2019). The legacies of hybridity are reconfigured and enacted in the photographic encounter by juxtaposing different cultural identities in postcolonial realms today. Nevertheless, there is a lack of terminology for identifying the specific characteristics of hybrid identities that we must address. It is apparent that ambivalence itself implies oscillations of identity over time, just as hybrid identities encompass a million different and diverging stories, faces and identities that seek to be identified.

Diasporic Identities

Figure 2 depicts a woman of color standing in the middle of a public street. An online post by Johnson Artur locates it on Rye Lane Peckham, London, and explains her personal connection to the photograph: 'It's been my high

street for the last 20 years. On a sunny day its full of colors, lots of soul and plenty of bargains. Don't go by what you hear, come and check it out for yourself' (Johnson Artur n.d.). The lady is centered in the image. She is portrayed almost full-length and her posture and gaze, though frontal, are slightly tilted away from the camera. She is standing still and seems to pause, holding a grocery bag with her left arm. Her right arm is angled and holding onto a small handbag on her shoulder. She wears a garment with an African pattern that indicates an Islamic background. It covers her full body and serves as a headwrap that is additionally supported by a veil scarf around her head. In her immediate surroundings, we can see various small shops and two other people to her left, a younger woman and a man of color who seem to be heading home after grocery shopping just like the protagonist and who indicate a culturally diverse Black community in the area. Her gaze is thoughtful and sober, her body language between possibly fatigued and determined to move along. How has cultural discourse negotiated the relationship of diasporic Black minorities to ethnicity?



Figure 2. From Liz Johnson Artur, *Black Balloon Archive*, 1970—present. © Liz Johnson Artur, all rights reserved, used with permission.

In Stuart Hall's *New Ethnicities* (1989), he introduces black minorities in Britain as a new generation with postcolonial identities. This collective identity is based on the notion of color—being people of color—and unifies multiple ethnic backgrounds and religions. Standing in opposition to white domination and oppression in the British system at the time, this identity inspired many to political action in the struggle for access to social and economic resources. Later, in his influential essay *Cultural Identity and Diaspora*, Hall (1996) describes cultural identities as unfixed entities that 'undergo constant transformation,' while the formation of identity articulates

itself as 'not an essence but a positioning' (p. 37). As he specifically turns to his own Caribbean, European, and American identity, he takes up Bhabha's (1994) ideas in a 'conception of identity which lives with and through, not despite, difference; by hybridity' (Hall 1994: 235) and Glissant's (1990) idea of creolization, a process of intermixing and cultural exchange. What Hall (1996) encourages in his own case is to be 'able to speak from all three identities' (p. 37). While acknowledging the multiplicity of hybrid diasporic identities, Hall emphasizes the importance of always claiming one's cultural-political representation. Figure 2 reveals an act of resistance to European norms and representation of Afrodiasporic cultural identity that is first and foremost embedded in her clothing of Islamic African tradition, which is interpolated into European urbanity.⁷

Johnson Artur, who also has substantial experience as an editorial fashion photographer and appreciates the element of 'style' in her work (Les Rencontres d'Arles 2021), makes visible the visual-cultural codes of contemporary subcultures. The diasporic anti-heroes portrayed in her world meet in urban and public spaces, anonymous architectures, or natural environmental surroundings that suggest scenes of everyday familiarity. These works use pose, staging and self-staging to negotiate and investigate postcolonial and diasporic identities. Since the protagonists portrayed are used to their surroundings—enacting their daily lives, meeting friends—they appear to be acting in an autofictional manner, taking on no role but their own. They are in fact representing themselves and thus literally playing themselves. The gestures, postures, and facial expressions of their social interactions as well as their clothing are informed by prior postcolonial narratives, diasporic memories, and a global contemporary lifestyle that imposes equal consumerism onto diverging contexts. Figure 2 exemplifies Stuart Hall's discussion on ethnicities and cultural identities of the 1990s, hybridity as a form of cultural difference, and contemporary specificities of auto-fictional acts and performative codes. By means of these subversive performative codes, the subject is showing themselves as they want to be seen, reconfiguring a new visual reality that is embraced by the artist. In a mode of hospitality, Johnson Artur provides them with a place of refuge in her photographic archive.

The Postmigrant Condition

In the case of Johnson Artur's work, the hybridity and new ethnicities of her subjects are perpetually implied. However, the complexity of a contemporary politics of identity requires substantial distinctions between the various forms of hybridity and otherness that her work displays. Johnson Artur says:

'It's important for human beings to show variety. It is very important to not see people as just one group. There is no one group: there are people migrating and setting roots in places [everywhere] and you have to see them as individual stories' (Pasipanodya 2018).

The proposal of this essay lies in introducing new terminologies within a spectrum of identity that represent oscillating forms within hybridity. These 'spectral identities'⁸ therefore include cultural identities that fluctuate, coexist, and alternate. Postmigrant subjects seize multiple coexisting cultural perspectives, skillful means of empowerment that counteract the humiliation of double-consciousness. In Johnson Artur's photographic practice, a combination of both the diasporic and the postmigrant identities can be found. Hence, the postmigrant condition is an inconclusive one. On the one hand, the term helps to understand and differentiate between migratory individuals and their descendants; on the other hand, the 'post' prefix indicates the notion of an afterlife of the migratory condition itself, which could apply to first generation emigrants as well as literally everyone living in a society with a history of migration. In this relation, the postmigrant condition (Schramm, Pultz Moslund and Ring Petersen 2019) 'means acknowledging that we have already reached a point where migration experiences shape society as a whole, not just some individuals with an immigrant background' (Espahangizi 2015). A postmigrant herself, Johnson Artur acknowledges this notion of a postmigrant society by means of equalizing her subjects and humanizing their otherness.

Looking at Johnson Artur's work overall, her series on mixed-race Afro-Russians might stand out as closest to her personal sanctuary. She decided to document other Russians of color after her first contact with her father in 2010:

'Most black Russians I met in Moscow and St Petersburg had also grown up without their fathers. Some had been fostered or grown up in children's homes and had never met their mothers. But we all agreed that we felt Russian as well as African' ('Afro-Russian photographer...' 2016).

Despite having grown up in different contexts and having different relationships with their African heritage, the artist and her subjects share a 'struggle against a commonly encountered resistance.' 'Those who grew up and live in Russia still have to justify on a daily basis the fact that they are Russians too' ('Black in the USSR' 2016), supporting this essay's assertion that we must differentialize Afrodiasporic and postmigrant identities. In contemporary conditions of postmigration, multitudes of identities call for a renegotiation of postcolonial heritage and diasporic memories in a contemporary globalized culture. 'Hybridity' and 'ambivalence' are still prominent terms in postcolonial discourse but require a reconfiguration and specification of different characteristics: oscillating forms of identity within a spectrum of identity, *spectral identities*, which incorporate coexisting and alternating cultural identities and perspectives of today's societies of polyculture. Johnson Artur herself is a postmigrant in various contexts. Her specific situation of Blackness while growing up is best reflected in her label as 'a white negro' (Contemporary Art Museum St. Louis, 2020); she notes that she grew up thinking that 'I don't have what it takes to call myself Black' (Contemporary Art Museum St. Louis, 2020). In contrast, the cosmopolitanism

and ephemeral transcultural entanglements present in her work incorporate the coexistence of cultural identities that move beyond the colonial legacies of empire, which remains a challenge.

Asphalt People

Figure 3 is a black-and-white full-body vertical portrait of an older black woman posing on a street in front of a wall. She is in the middle of the photograph, and the focus is solely on her, without giving much information about her surroundings, apart from a slightly tilted display of a paved and patinated sidewalk sprinkled with cigarette ends and hints of overpainted square fields on the back wall. The lady wears a fancy hooded and belted street parka over patterned leggings with platform sneakers and knee-high socks. A cap over a hood covers her ears; of her two pairs of sunglasses, one covers her eyes while the other rests on her cap. An ornamented scarf loosely hangs around her neck and a spacious handbag from her shoulder. She wears a ring on almost every finger. In her right hand, she coolly holds a lit cigarette. In her other hand rests a bouquet of fake flowers and a closed transparent umbrella. This lady seems prepared for any type of uncomfortable and rainy weather. Soldierly, almost androgynous, she wears her kit to protect herself while moving freely through the city. Her sense of style is creative, fancy, and individualistic, almost juvenily not-giving-a-damn; she looks right back into the camera lens, in a countervisual manner (Mirzoeff 2011). Everything from her flower-power patterns and athleisure wear to her ornate accessories and facial expression, including her mouth, seems, 'Capture me in my coolness; I do what I want.'

The idea of representation in Johnson Artur's work is intrinsically connected to the concept of agency and performativity within a socio-cultural and photographic context. *The Civil Contract of Photography*, Ariella Azoulay's (2008) argument for photography's power to endow individuals with political agency, has become a key reference for visual culture and postcolonial studies. Here, the civil contract consists in the possibility for anyone, even those without citizenship in a given place, to enact a form of agency or resistance by utilizing the photographic medium as a political tool.⁹ Azoulay insists that the meaning of photography is inherent not in the photograph itself as an autonomous object, but rather in the *performative* reconstruction of the photograph as an 'event.' She also discusses the reciprocal relationship between the photographer and the photographed, claiming that photographic authorship and its intentions will always be visible in the image itself.

At the same time, the presence of the camera plays its part in provoking performative utterances. In fact, we are all actors, when we are—like the camera apparatus prescribes—accustomed to watching ourselves through the eye of the other, or, in this relation, the camera lens. In the same vein, Laura Levin (2009) points out in her review essay 'The Performative Force of Photography' that 'the ontology of photography is

intrinsically linked to performance,' (p. 328) while also referring to Roland Barthes (1981), who, in his milestone *Camera Lucida*, claimed that 'what founds the nature of photography is the pose' (p. 78).¹⁰ In a later work, Levin (2014) discusses the idea of photography and performativity in relation to her concept of camouflage, where she situates identity and mimesis along with performance. Levin argues for the political potential of camouflage as an empowering photographic tool, noting that the bodies of women, people of color, and other marginalized persons are often proximate to backgrounds and intentionally connected to properties of space. In Johnson Artur's portrait, there is a visual synchronicity between the background wall with its overpainted color fields and the woman's parka pattern, an equally generous square design. Adaptability to a street environment is conveyed here. The symbiosis of the woman and the asphalt jungle appears quirky and odd, yet authentic. The agency that emerges from this photographic event enables Johnson Artur to pull together her remaining archive as an act of resistance towards stereotyping and in favor of freedom of expression within a spectrum of Black identities.



Figure 3. From Liz Johnson Artur, *Black Balloon Archive*, 1970–present. © Liz Johnson Artur, all rights reserved, used with permission.

The Exhibition as Sanctuary

Returning to the idea of the archive as a sanctuary, Johnson Artur's show *Dusha* (the Russian word for 'soul') was her first ever solo museum exhibition. It premiered at the Brooklyn Museum in 2019 and featured photographs, videos, and sketchbooks selected from the ongoing *Black Balloon Archive*. While the notion of the sanctuary is incorporated in the photographic objects themselves, it also echoes in some of Johnson Artur's other exhibition designs, such as her show *If you know the beginning, the end is no trouble* at South London Gallery in 2019. Her first UK solo exhibition (surprising, given that Johnson Artur has built up her archive for over 30 years), it features a great number of unframed, medium-size works presented on wooden and bamboo display structures (Figure 4 and 5). While the display structures and their natural materials embody the aesthetics of a tropical island refuge, the idea of a sanctuary is further reinforced by the arrangement and architecture of a womb/cave-like center where photographs are accumulated.

Johnson Artur's affection for the physicality of photographs is again revealed in the materiality and phenomenology of her exhibition, where bamboo, leather, wood, and hair are incorporated into sculptural displays. She also prints on these materials and on different types of paper and textiles, which highlights the photograph as a cultural material object



Figures 4 and 5. Installation views of Liz Johnson Artur's *If you know the beginning, the end is no trouble* at the South London Gallery, 2019. © Liz Johnson Artur, all rights reserved, used with permission.

that has a physical presence: 'I want to touch things. I believe there is a textile, visual appreciation that I have' (Contemporary Art Museum St. Louis 2020). This goes back to her initial approach while taking her photographs—often shooting only one of each subject—where she claims to 'not just use my eyes when I take photographs, I engage with people. I use my hands and my ears. It is very much tactile' (Contemporary Art Museum St. Louis 2020).

Much as Johnson Artur's work follows different people, articulating the notion of a spectrum and hybridity as difference, she uses heterogeneity in the design of her exhibitions, hybrid spaces comprising several different sanctuaries. Here, Johnson Artur frames the show as a book with different chapters, each with a different section in the exhibition: a Peckham Lane chapter, a community chapter, an LGBTQ chapter, etc. The photographer uses bamboo as a sanctuary construction element, or, in her own words, 'a building stone for creating my own space in a space' (South London Gallery 2019). The artist's work recreates important spaces of community in the Afrodiaspora such as churches and social gatherings, reenacting their collectivity in a live program that included performances and concerts.

Conclusion

In the examples of Liz Johnson Artur's *Black Balloon Archive* (1970—present), the postmigrant subject remains a multifaceted one and the postmigrant society negotiates ephemeral transcultural entanglements. While Homi Bhabha's 'hybridity' and 'ambivalence' are still prominent in postcolonial discourse, they must be reconfigured to adequately specify today's identities fluctuating between postcolonial heritage, diasporic memories, and a contemporary globalized culture. I have introduced the terminology of 'spectral identities,' i.e. oscillating forms within a spectrum of identity, to capture coexisting and alternating cultural identities of today's societies of polyculture. While superficial concepts of 'multiculturalism' have been rightfully critiqued, the dispersed notion of the polyculture demands new ways to discuss contemporary culture.

Johnson Artur creates a stage for her subjects' auto-fictional acts and performative codes, enabling forms of agency and resistance while embracing their heterogeneity, difference, intersectionality, and multiplicity in the humanizing act of elevating the 'other.' Johnson Artur, whose monograph with Bierke Verlag was named one of the *New York Times's* 'Best Photo Books 2016,' combines all these aspects with authenticity and a great sense of intimacy. Finally, a photograph always reveals the photographer behind the camera: travelling through different countries, lifestyles, and classes, Liz Johnson Artur herself emerges as a postmigrant artist who finds a place of sanctuary in her *Black Balloon Archive*.

1. The title '*Black Balloons' Archive* is a reference to the 1969 song 'Black Balloons' by Syl Johnson.
2. The meaning of 'archive' comes from the Greek *arkheion*: a house, a domicile, an address; the residence of the superiormagistrates, the archons, those who commanded (Derrida 1995).
3. 'It is, in fine, the atmosphere of the land, the thought and feeling, the thousand and one little actions which go to make up life. In any community or nation it is these little things which are most elusive to the grasp and yet most essential to any clear conception of the group life taken as a whole' (Dubois 1903: 136).
4. The Black Lives Matter movement began in 2013 with the use of the hashtag #blacklivesmatter by Alicia Garza, Patrisse Cullors, and Opal Tometi in response to the acquittal of George Zimmerman in the shooting death of African-American teen Trayvon Martin 17 months earlier in February 2012. It gained worldwide attention in 2020 following the protests around the police killing of George Floyd.
5. Hall also states that the conceptual tools that we use individually are deeply connected to language as communication that externalizes, legitimizes, and naturalizes meaning as a conceptual tool of the collective. In this sense, to create new forms and new possibilities of meaning requires a temporary fix within language and signs that becomes constitutive of discourse.
6. Otherness describes a state of difference of an individual or group that is constructed on the basis of power relations, in which the dominant subordinates another on the basis of difference. In the context of the postcolonial, the imperial identification of the self is closely interlinked to the alterity of the colonized subject by means of othering in terms of a marginalization (Spivak 1985a). In this context, Gayatri Chakravorty Spivak critiques and develops Antonio Gramsci's idea of the subaltern within postcolonial studies. For Spivak, the subaltern describes a presumably inferior group in hegemonic settings that lacks self-determination, as the subaltern's identity and inferiority is defined by its difference from the superior imperialist (Spivak 1985b).
7. Muslim culture has been identified as the new cultural 'other' within Europe in Postmigration Studies (Römhild 2021).
8. 'Spectral' entails both the notion of the spectrum as in a prism as well as the spectre in hauntology. Although both are relevant to photography and postcolonial discourse and future discussion, this essay focuses on the idea of the spectrum for the time being.
9. As an example, Azoulay refers to the Palestinian non-citizens of Israel and their utilization of photography as a medium of agency.
10. Levin further elaborates on the performative encounter between spectator and image, which she sees in connection to the 'affective turn' in the humanities and the social sciences. 'These authors privilege the doing aspects of photography, asking how images exceed their frames and directly affect their viewers. In this respect, these works attempt to present

a "history of looking" in the tradition of *Camera Lucida*, offering an account of the emotional experience of the spectator encountering the photograph, the individual that, according to Barthes, becomes "the measure of photographic knowledge" (Levin 2009: 329).

Bibliography

1. Afro-Russian Photographer Captures Images of Black People in Europe, US and Africa (2016, 17 April) *Afrepublic*, afrepublic.blogspot.com/2016/04/afro-russian-photographer-captures.html (29/01/2023).
2. Alemoru K (2019) Kaleidoscope: Q&A with Photographer Liz Johnson Artur. *Google Arts and Culture*, artsandculture.google.com/story/MgURp-Br0PRUKQ (29/01/2023).
3. Azoulay A (2008) *The Civil Contract of Photography*. New York, Zone Books.
4. Barnard Center for Research on Women (2019, 17 July) African Diasporic Countervisualities. *YouTube*, youtube.com/watch?v=4XgYQvx9bJA. Panel discussion originally held in February 2019, New York.
5. Barthes R (1981) *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York, Hill and Wang.
6. Bhabha HK (1994) *The Location of Culture*. London, Routledge.
7. Black in the USSR: The Children of Soviet Africa search for their own identity (2016, 4 February). *The Calvert Journal*, calvertjournal.com/features/show/5388/red-africa-afroussians-black-ussr-portraits-generation-identity (29/01/2023).
8. Contemporary Art Museum St. Louis (2020, 10 February) Artist Talk: Liz Johnson Artur. *YouTube*, youtube.com/watch?v=GzWW8uMtepc (29/01/2023).
9. Crenshaw K (1989) Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1): 139–167.
10. Derrida J (1995) Archive Fever: A Freudian Impression, Prenowitz E (trans). *Diacritics*, 25(2): 9–63.
11. Du Bois WEB (1903) *The Souls of Black Folk*. Chicago, A. C. McClurg & Co.
12. Espahangizi K (2015, 28 April) 'Schweiz hat eine Bringschuld': Interview with Kijan Espahangizi. *Tagblatt Online*, www.tagblatt.ch/panorama/schweiz-hat-eine-bringschuld--ld.935674 (10/01/2019).
13. Gaonkar AM, Ost Hansen AS, Post HC, and Schramm M (eds) (2021) *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*. Bielefeld, Transcript.
14. Gilroy P (1993) *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
15. Glissant É (1990) *Poetics of relation*. Paris, Gallimard.
16. Hall S (1989) New Ethnicities. In: Morley D and Chen KH (eds), *Critical*

- Dialogues in Cultural Studies*. London, Routledge: 442–451.
17. Hall S (1994) Cultural Identity and Diaspora. In: Williams P and Chrisman L (eds), *Colonial discourse and postcolonial theory: a reader*. New York, Columbia University Press: 227–237.
 18. Hall S (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage.
 19. Johnson Artur L (n.d.) Rye Lane Peckham. *Citylikeyou*, citylikeyou.com/london/people/liz-johnson-artur/places/rye-lane-peckham (04/02/2023).
 20. Les Rencontres d'Arles (2021, 27 October) Women in Motion award for photography 2021 Liz Johnson Artur (eng). *Vimeo*, vimeo.com/579641196 (29/01/2023).
 21. Levin L (2009) The Performative Force of Photography. *Photography & Culture*, 2(3): 327–36.
 22. Levin L (2014) *Performing Ground: Space, Camouflage, and the Art of Blending In*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
 23. Liz Johnson Artur: If you know the Beginning, the end is no trouble (2019). *South London Gallery*, southlondongallery.org/exhibitions/liz-johnson-artur (29/01/2023).
 24. McIntyre N (2016, 29 September) Liz Johnson-Artur's Photos Celebrate Black Communities, Black Aesthetics, and Black Creativity. *i-D*, i-d.vice.com/en_uk/article/j587y7/liz-johnson-arturs-photos-celebrate-black-communities-black-aesthetics-and-black-creativity (29/01/2023).
 25. Mirzoeff N (2011) *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, Duke University Press.
 26. Pasipanodya C (2018, 18 April) Hunger and Black Balloons: An Interview with Liz Johnson Artur. *Canadianart*, canadianart.ca/features/hunger-and-black-balloons-an-interview-with-liz-johnson-artur/ (29/01/2023).
 27. Römhild R (2021) Postmigrant Europe: Discoveries beyond ethnic, national and colonial boundaries. In: Gaonkar AM et. al., *Postmigration*: 45–56.
 28. Rosen M (2020, 24 March) Portraits that Capture Three Decades of Black Culture from the 80s on. *Huckmag*, huckmag.com/art-and-culture/art-2/portraits-that-capture-three-decades-of-black-culture (29/01/2023).
 29. Rutherford J (1990) The Third Space: Interview with Homi Bhabha. In: Rutherford J (ed), *Identity: Community, Culture, Difference*. London, Lawrence and Wishart: 207–221.
 30. Schramm M, Pultz Moslund S, and Ring Petersen A (eds) (2019) *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. New York, Routledge.
 31. Sinclair Scott F (2021, 5 July) Style spotlight on Photographer Liz Johnson Artur. *CNN*, edition.cnn.com/style/article/liz-johnson-artur-photography/index.html (29/01/2023).
 32. Simpson V (2019, 3 July) Liz Johnson Artur: If You Know the Beginning, the End Is No Trouble. *Studio International*, studiointernational.com/liz-johnson-artur-if-you-know-the-beginning-end-is-no-trouble-review-south-london-gallery (29/01/2023).

33. South London Gallery (2019, 1 November) Liz Johnson Artur: If you know the beginning, the end is no trouble | Artist interview. *YouTube*, youtube.com/watch?v=UUyeBVLqbc4 (29/01/2023).
34. Spivak GC (1985a) The Rani of Simur. In: Barker F, Hulme P, Iverson M, and Loxley D (eds), *Europe and Its Others: Proceedings of the Essex conference on the sociology of literature 1984*. Colchester, University of Essex: 51–128.
35. Spivak GC (1985b) *Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice*. In: *Wedge*, 7(8): 120–30.
36. Young JCR (1994) *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London, Routledge.

Author's Bio

Dzifa Peters is a German-Ghanaian visual artist and a Ph.D. candidate in Culture Studies. She is working on her doctorate at The Lisbon Consortium/ Research Centre for Communication and Culture at Universidade Católica Portuguesa. She is a Visiting Doctoral Researcher at the Graduate Centre for the Study of Culture in Cotutelle with Justus-Liebig-Universität Giessen and works internationally as a freelance artist and curator. Her research project is funded by the Fundação para a Ciência e a Tecnologia and analyzes colonial, postcolonial, Afrodiasporic, and contemporary identities through the medium of photography, investigating alternations of coexisting cultural identities and perspectives.

E-mail: dzifa.peters@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-8744-1823.

Sanctuary Earth in Ecological Science Fiction Cinema in the USSR: *Per Aspera ad Astra*

Zhanna Budenkova
University of Pittsburgh, Pittsburgh

This item has been published in Issue 01-02 'On Behalf of Silence, Seeking Sanctuary,' edited by Shura Dogadaeva and Andrei Zavadski.

To cite this item: Budenkova Z (2023) Sanctuary Earth in Ecological Science Fiction Cinema in the USSR: *Per Aspera ad Astra*. *The February Journal*, 01-02: 289-310. DOI: 10.35074/FJ.2023.74.51.015

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/FJ.2023.74.51.015>

Published: 28 February 2023

Sanctuary Earth in Ecological Science Fiction Cinema in the USSR: *Per Aspera ad Astra*

Zhanna Budenkova

My article analyzes the Soviet science-fiction film *Per Aspera ad Astra* [*Cherez ternii k zvezdam*, 1980] using the lens of sanctuary. Shot in the period of the Brezhnev Stagnation, shortly before the Chernobyl disaster, the film articulates a range of pressing ecological concerns, but displaces them from Earth and the USSR to the imaginary alien planet Dessa. In my analysis, I focus on the paradoxical

nature of this displacement and show how the representation of Earth as an unproblematic ecological sanctuary is haunted by its own contradictions. I also explore how this representational strategy responded to the technoscientific ethos of Soviet modernity that contributed to the destruction of natural environments in the twentieth century.

Keywords: anthropocene, ecology, science fiction, soviet ideology, USSR

Before the Space Age produced multiple documentary images of the terrestrial globe, humanity resorted to imagining Earth using available cosmological and geographical data, which was always interpreted ideologically. According to Denis Cosgrove (2003: xi), from antiquity on, European imaginings of Earth were often structured as the gaze of the sun god Apollo/Christ, pulling diverse life on the planet into a vision of unity seen from the cosmos. In the context of empires, which often used the globe in their symbolic arsenal, this 'divine and mastering view from a single perspective' helped to reinforce the messages of sacred centralism and divine sanction. While the view of the globe changed significantly throughout history, it has retained its historical layers, which inform our perception of Earth today.

In this article, I address the Soviet imperial imagining of Earth from ecological and Anthropocenic perspectives. I show how the popular science fiction film *Per Aspera ad Astra* [*Cherez ternii k zvezdam*, 1980], shot by Richard Viktorov in the decade of the Chernobyl disaster, depicts the globe. A rare example of cinematic science fiction about ecology shot in the USSR, *Per Aspera ad Astra* articulated the period's pressing ecological anxieties while presenting Earth as a pristine ecological sanctuary for both humankind and its alien guests. I address this paradox in the present article and unpack its subversive nature.

In my discussion of Earth in *Per Aspera ad Astra*, I use the lens of sanctuary. Historically, the discourse of sanctuary was intertwined with religious practices aiming to protect vulnerable individuals from violence within designated sacred sites.¹ In the film, Earth poses as a similar refuge for the protagonist, alien woman Nia, saved by communists from a destroyed spaceship in outer space. Nia is brought to Earth, where she finds a clean environment that contrasts with the ecological pollution on her native planet Dessa; here, she is also safeguarded from the aggression of her enemies on Dessa, described as capitalists. My analysis examines sanctuary dimensions of the globe in *Per Aspera ad Astra* that recycle Russo-Soviet imaginaries of Earth and space.

Per Aspera ad Astra uses various representational tropes to evoke the modern imaginary of Earth as a supranational unity; it also stresses the vulnerability of Earth as an organism that needs to be protected in order to survive ecologically. Following popular representational trends of the era, the film presents Earth as a visual spectacle producing a range of affective responses, from awe to environmental concern. The view of Earth as a fragile organism in need of environmental care stems from the visual iconography of the Space Age, showing our planet 'bare,' without the familiar grid of latitude and longitude lines. Along with pictures of the planet shot by Soviet cosmonaut German Titov in 1961, the photos taken on multiple Apollo missions by Americans established the globe as a unity that is primarily organic. In the words of Mark Dorrian (2011: 360), 'in their liberation of the globe from all cultural signifiers—borderlines, grids, and cartographic codes—the Apollo photographs seemed to show a unified and perhaps even redeemed world purged of conflict, a planet that could be thought of as a single organism.' Seeing the globe as a corporeal entity hovering in the wilderness of outer space inspired comparisons with an 'oasis' and also a 'tiny pea' which can be eclipsed by a thumb.² The photographic images of Earth taken from space were instrumental in inspiring the rhetoric of present-day environmentalists asserting humankind's collective responsibility for the planet. This totalizing, supranational and organicist view of Earth informs representations of the globe in *Per Aspera ad Astra*, which is concerned with the issues of ecology, even while displacing them onto distant alien worlds.

The view of Earth as spectacle is important for *Per Aspera ad Astra* as a film reflecting on modernity and its ecological costs. Apart from evoking the view of the globe as a vulnerable organism, the cinematic spectacularizing of Earth in the film echoes the performative presentation of the terrestrial sphere in modern era. In this regard, the practice of using sculptures of the globe as centerpieces at world's fairs facilitated the emergence of the perception of 'world as exhibition' which had distinct imperial overtones. Starting in the nineteenth century, world's fairs or global exhibitions, which Curtis M. Hinsley (1991: 344) describes as 'carnivals of the industrial age,' were held in major cities of Europe, the Americas and Australia, attracting participants from all over the globe. The fairs focused on showcasing western technological 'wonders,' contrasted to the 'primitive' techniques of colonized

peoples, whose cultures were showcased, too. Characterized by obvious imperialist posturing, these encounters were also highly performative in nature; they were accompanied by enactments of indigenous rituals and ways of living, effectively showcasing the world to curious (white) subjects. In Cosgrove's words, the fairs 'sought to concentrate and display places, peoples, cultures, and products from across the world at its metropolitan center, as spectacles in imperial Rome featuring exoticized peoples and animals had done in antiquity. They attracted spectators from across the world, even from those otherwise positioned for display, to witness the spectacle' (Cosgrove 2003: 227). Discussing world's fairs, Paige Raibmon (2000) describes their representational tactics as 'theatres of contact,' where indigenous populations performed their worlds, imagined by imperial subjects as static and ahistorical. The notions of theatre and masquerade are important for analyzing *Per Aspera ad Astra*, whose colonial aesthetic spectacularizes Earth and exoticizes its 'others,' represented in the film by troubled alien woman Nia, whose vulnerability alludes to the vulnerability of our planet.

The theme of the globe as spectacle is evoked in one of the introductory sequences in the film, showing Nia and an international collective of scientists in the same conference room in Earth's orbit. The scientists and Nia are directly juxtaposed in the scene: seated at opposite ends of the room, they rarely appear in the same frame together. Except for one scientist—Sergei Lebedev—who specializes in alien contacts and who saved Nia from a destroyed spaceship found floating in space, no one dares to approach the mysterious alien stranger, who intimidates the humans. When one scientist finally attempts to come closer and touch her, he is thrown away by some unknown force—as the film progresses, we learn that Nia has a range of 'supernatural' abilities, including teleportation and telekinesis, manipulating things with the power of her mind. In the sequence, she is shown sitting with her back to the window through which we see Earth as a 'sublime witness' to the encounter of the humans with the alien; on many occasions, Nia and Earth are shown in the same frame (Figure 1). Nia is captivated by the vision of Earth: at one point, we see the alien woman attempting to glance behind her shoulder to see the planet. The presence of Earth haunts the entire scene in the conference room: as the meeting progresses, the globe is shown gradually increasing in size as the spaceship approaches the planet, culminating in the long shot where Nia, scientists and Earth are finally seen in a single frame (Figure 2).

The sublime *mise-en-scène* of the sequence emphasizes the aspect of 'world as exhibition' discussed earlier. The spectacle of Earth is accompanied here by the performance of Nia's 'exoticism,' both fascinating and horrifying to the onlookers. The scientists' ambiguous response to Nia echoes mixed reactions of white audiences to indigenous peoples at colonial fairs; the audiences were both fascinated by unfamiliar customs and 'shocked' by their 'brutality.'³ This 'shocked fascination' defines the scene in the conference room as well. On the one hand, the humans are apprehensive of Nia, calling her a 'source of danger' and 'a creature' possessing the 'power

of a robot.' On the other, they are also fascinated by her, something facilitated within the heteronormative logic of the film by Nia's feminine gender.

In the sequence, the research team consists almost exclusively of men (apart from one woman, Nadezhda). It is men who represent Earth in the scene; the male collective constitutes a unity in diversity—among the scientists, we see representatives of different nations. The unifying force that brings all these people together is science, which functions in the film as a formative element of terrestrial planetarianism asserting masculine values.⁴ The elevation of the research team above Earth alludes to the Apollonian view of the globe as a coherent unity, which is juxtaposed in the scene with the alone Nia, representing a different world. The juxtaposition of 'masculine' Earth and the 'feminine' alien establishes colonial hierarchy very early on in the film. The widespread science fiction trope which associates indigenous and alien worlds with the feminine and white humans with the masculine⁵ is found in the Soviet films *Aelita*, *Planet of Storms*, and *Solaris*, among others. According to Natalija Majsova (2021: 89–90), the device of conflating alienness and womanhood serves the identificatory ends of the genre of science fiction as a patriarchal force. 'Alien women allowed terrestrial men to reflect upon their societies, as if re-inspecting them from outside, from a more detached, and, at the same time, more sensitive, if not sensuous perspective.' In the interplanetary contact scene, this reflection is achieved through the spatial dissociation of the scientists from Earth and their encounter with the alien woman, the film's ultimate 'other.' While Earth is represented by male scientists in the scene, it also paradoxically participates in the representation of Nia's aloneness and vulnerability: appearing in the same frame as Nia, the planet poses as another object of the searching male gaze driven by an identificatory desire. In this regard, both Nia and Earth act as spectacular visions of 'otherness' that parallel each other and produce new, critical meanings within the film.



Figure 1. Nia in the orbital conference room. Earth looms in the background. Still from Richard Viktorov's *Per Aspera ad Astra* (1980).

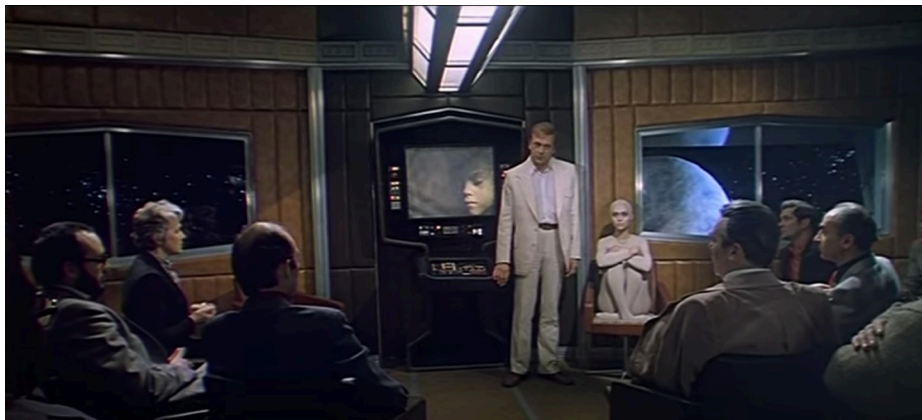


Figure 2. Nia and the scientists in the orbital conference room seen in a single frame. Still from Richard Viktorov's *Per Aspera ad Astra* (1980).

The identificatory play which characterizes *Per Aspera ad Astra* is rather complex and deserves separate consideration. This play points at the affinities between Nia and Earth; it also helps to unpack the sanctuary aspects of this planet, whose ecological status is shown in stark opposition to Dessa and other alien worlds. The juxtaposition of the male scientists and Nia in the introductory scene evokes Rosi Braidotti's theorizing that the normative subject of European colonial modernity was historically constructed in opposition to human and non-human 'others.' In her seminal book *The Posthuman*, Braidotti (2013: 13) shows that the subject of Humanism and the Enlightenment was always a 'He,' 'the classical ideal of "Man," formulated first by Protagoras as "the measure of all things," later renewed in the Italian Renaissance as a universal model and represented in Leonardo da Vinci's Vitruvian Man.' Braidotti goes on to demonstrate that this 'ideal Man' is embedded in the Cartesian concept of the subject, which places scientific reason above nature and proclaims rationality as a transcendental truth that defines the Human and elevates 'Him' above all other matter on Earth. In her theorizing of the subject, Braidotti (2013: 27–8) argues that 'He' was always constructed in dialectical opposition to modernity's 'structural others,' including woman as the sexualized other, natives as the racialized other, and non-humans—such as animals, insects, plants, Earth, and outer space—as the naturalized others. She explains, 'These others were constitutive in that they fulfilled a mirror function that confirmed the Same [the Human subject of the Enlightenment] in His superior position.'

The binarizing of Nia and the scientists in the scene in orbit occurs along similar lines: Nia's femininity and her alien ('native') origin serve to define the 'rational male human' as the dominant subject in the cosmos. Similarly, the representation of Earth as a 'natural other' alludes to reason's mastery over crude matter and its superior status in this regard. In the film, Nia and her planet Dessa are presented as entities that still need to be rationalized and 'tamed,' while Earth functions as an example of such taming. *Per Aspera ad Astra's* Earth is fully rationalized: while the environment on Dessa is damaged due to exigencies of capitalism, the nature on communist

Earth is blossoming because it is managed by the rational political system. On the surface, *Per Aspera ad Astra* fully endorses the rationalist mythology of communism; however, the film's oneiric and carnivalesque elements seem to contest this endorsement, which complicates the film's politics.

In *The Posthuman*, Braidotti embarks on the project of rethinking the customary hierarchies of humanism and proposes a non-hierarchical model of posthuman subjectivity that incorporates non-human agents and is radically delinked from the rationalist premise. Her ideas of the posthuman are productive for the analysis of *Per Aspera ad Astra*, whose narrative revolves around non-humans, including Nia, other aliens, and planets Dessa and Earth, and whose politics destabilize these hierarchies, too. In the film, Nia's vulnerable body alludes to the environment of her native planet Dessa. Similar to her body, Dessa is vulnerable to internal and external influences and colonization; through oneiric displacement, Nia and Dessa reference the vulnerability of Earth as well.

In the scene in orbit, Nia is introduced to the scientists as an 'artificial human,' the result of a cloning procedure. She is referred to as a 'test-tube human' (*chelovek v probirke*), which emphasizes non-biological agents' role in bringing her into existence. As the film unfolds, we learn that Nia was a member of a large family of clones, created by Dessian scientist Glan to protect and transform the planet, which is experiencing ecological distress. Facing political repression, Glan and the family had to flee the planet in the spaceship, but their enemies on Dessa, interested in maintaining the ecological status quo, sent a bomb into space and destroyed the ship. Of all the passengers, only Nia survived the ordeal. After saving Nia from the ship, Sergei brings her to Earth, where she finds a temporary refuge, enjoying the planet's blossoming nature, clean ocean, and breathable air. Earth becomes a sanctuary for Nia, who is presented as a political and environmental refugee—on Earth, she finds protection from attacks by her father's enemies on Dessa. Presenting Nia as a clone whose brain can be manipulated from the outside (Glan created a 'control center' inside her brain) relegates her to the position of a cyborg, a biological organism with traits of a programmable machine. Nia's non-humanness serves two goals: apart from reflecting on the growing interpolation of technology into biological matter in the twentieth century, it connects her to another posthuman implicitly present in the picture—the New Soviet Man.

In their discussion of posthumanist legacies in Russo-Soviet culture, Coleen McQuillen and Julia Vaingurt (2018: 14–31) trace them back to the writings of Fyodor Dostoevsky and the Russian Cosmists. Examining the posthuman aspects of Soviet ideology, they draw connections between the Cosmist idea of active evolution and the notion of the sociobiological perfectibility of the New Soviet Man, whom they designate in their study as a 'socialist cyborg.'⁶ Further developing the idea of communism's New Man as the posthuman, Elana Gomel (2018: 40) highlights the 'uncanny' aspects of this ideological construct, pointing out that the Man's 'sunny exterior' hides a sort of "'sublime" subjectivity which is strange, unfamiliar

and frightening in its radical alterity.' She says, 'the Soviet New Man reflects the basic contradiction within the project of posthumanism: the contradiction between the posthuman as better than, and the posthuman as different from, the human.' According to Gomel (2018: 39), the 'better than the human' potentiality of the posthuman subject is embedded in the posthumanism critique of the forces of oppression which 'humanist' societies historically unleashed against their 'others.' In turn, the 'different from the human' expression of this subject may be seen as a denial of humanist ethics and morality. Here, the posthuman subject turns into 'Yeats's rough beast' that exists outside of our concept of good and evil.

I will apply these insights to my analysis of *Per Aspera ad Astra's* two principle posthumans—the New Man and Nia, who, in certain aspects, mirror each other. While the non-human status of Nia in the film is well articulated—she is both an alien clone and a cyborg—the position of the New Soviet Man as a posthuman subject is more ambiguous and contains cultural layers that need restoring. As the film unfolds, the portrayals of Nia and the New Man merge to a significant degree through mirror metaphors and allusions to Bakhtinian carnival. These metaphors and allusions point at the posthuman affinities which exist between Nia and the New Man; they also comment on the colonial nature of the communist project.

Despite the fact that in the USSR, the designation 'New Man' (*novyi chelovek*—new human) referred to citizens of both sexes, *Per Aspera ad Astra* largely presents the Man through the prism of maleness, which echoes the general trend in Soviet culture.⁷ In this regard, the gender aspects of the juxtaposition of Nia and the Soviet Man take on additional significance, already hinted at in the introductory scene with the scientists. Discussing the mythologies of the New Man in the USSR, Tijana Vujosevic (2017) points at the fact that these mythologies were never homogenous and entailed creative efforts of multiple actors who took on the labor of formulating what this ideal Man should be like. However, some persistent tendencies in these imaginaries do exist; they are key to the understanding of the construction of the New Man in *Per Aspera ad Astra*, which influences the ecological politics of the film.

In her discussion of the cultural imaginary surrounding the New Soviet Man, Vujosevic makes several points relevant for decoding the posthuman metaphoric of *Per Aspera ad Astra* and addressing the representation of Earth as a sanctuary for Nia. First, she demonstrates that early concepts of the Man revealed cosmological and machinic inspirations that were intertwined. Citing the influential fantasies of Russo-Soviet Cosmists and their followers, Vujosevic shows that early Soviets imagined the Man as a 'winged creature,' a 'flying proletarian,' which corresponded to the period's enthusiasm for human mastery of space by means of aerial flight. This enthusiasm led to the construction of the Soviet air fleet, as well as to the emergence of idiosyncratic flying machines, such as Vladimir Tatlin's ornithopter *Letatlin*, which was meant to serve as the everyday means of transportation for new Soviet citizens (Figure 3). Commenting on the Soviet

enthusiasm for flight, Vujosevic (2017: 21) explains: 'The perpetual coexistence of two protagonists of the Revolution, the transcendental (celestial) self and the immanent (earthly) self, defines the protagonist of communist utopia as a New Man in becoming, the same way socialism, in Soviet theory, is communism in becoming.' In this picture, the emergence of the 'celestial self' was mediated by existing aeronautical technologies that turned the religious metaphor of 'ascension to heavens' into a tangible reality. The New Man was seen as a part of a human-machine assemblage, transcending mundane reality, *byt'*, and reaching a higher plane of existence, *byt'ie*, by airplane. The communist enthusiasm for flight did not stop at airplanes and led to the construction of powerful missiles that took Soviet men and a woman into space several decades later. These successes confirmed the persistence of the value of attaining *byt'ie* by technological means, which constituted one of the driving forces of the techno-messianic ethos of Soviet modernity.

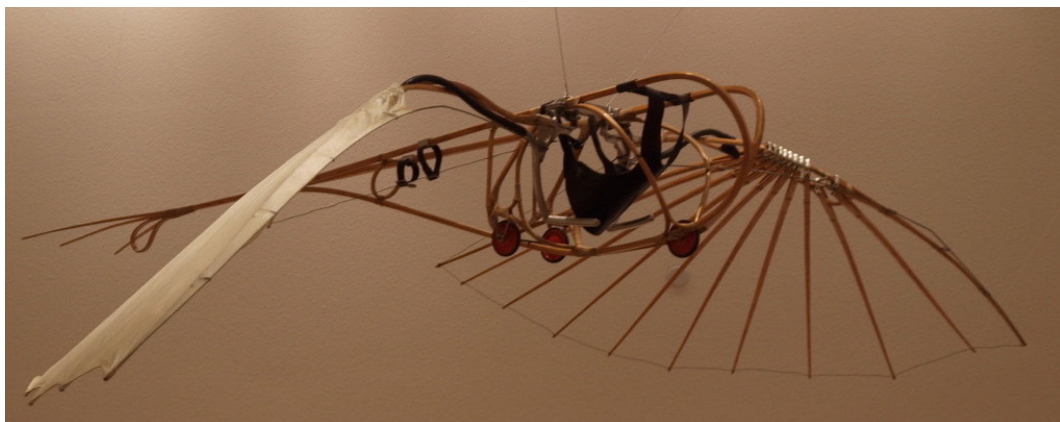


Figure 3. Vladimir Tatlin's ornithopter *Lefatlin* (photo by Tomislav Medak, licensed under CC 2.0).

Apart from the Cosmists' fantasies, which finally turned into the material reality of space flight in the USSR, Vujosevic also discusses the machinic fantasies of embodiment that accompanied early mythologies of the New Man. In particular, she mentions the biomechanical musings of Soviet ideologue of labor Aleksei Gastev and theatre director Vsevolod Meyerhold, who were prone to consider the human organism through the prism of industrial production, presenting the body as another factory 'machine.' Discussing the Soviet avant-garde more generally, she points out the prevalence of productivist logic, emphasizing labor as the key organizing principle of new communist life, encompassing not just work activities, but the domestic and private spheres as well. Stalinism continued the pattern of inscribing the human organism in the rhythms of industrial production, imagining the body as a 'product' of the disciplining power of the modern Soviet state. According to Vujosevic (2017: 161), this trope underlay the construction of the Moscow metro, whose electrical escalators and trains facilitated the technological regulation of human motion, which was meant to turn 'disorganized, peasant-like individuals into rational, efficient

creatures of socialist urbanity.' The electrified motion of the metro systems, especially the escalators, evoked the operation of industrial conveyor belts; similar to factories, the metro 'produced' and 'formed' model Soviet citizens by disciplining human bodies to fit into technological contexts.

The notion of the New Soviet Man as a 'winged creature,' part of an assemblage of a human and an airflight-capable machine, is central to the narrative of *Per Aspera ad Astra*, which revolves around space flights to and from Earth, Dessa, and other planets. Echoing the dreams of Russian Cosmists, in the film, humans are active in the universe: Earth's scientists collaborate with their colleagues from other planets, and Soviet spaceships routinely visit distant corners of the cosmos. In keeping with the messianic aspirations of communism, the Soviets embark on lengthy missions to help other planets to restore their ecosystems damaged by industrial production and nuclear activities. In one scene in the film, we observe planet Selesta exploding right before the eyes of the Russians rushing to the rescue—the planet accumulated too much nuclear waste in its storage units, leading to an uncontrollable chain reaction and eventual catastrophe. Similarly, the Soviets help to save Dessa, cleaning its atmosphere from pollution caused by the factories of local capitalist Turanchoks. Nia accompanies the Soviets on their mission to the planet, absorbing their ideological views and assisting in the implementation of their colonialist ends. In particular, she helps them to destroy Turanchoks and establish communist rationalism as the planet's new ideology. The narrative of a female extraterrestrial helping to establish the communist ideology on her native planet echoes the plotline of Yakov Protazanov's classical science-fiction film *Aelita* (1924). While the Martian princess Aelita only pretends to like communism, Nia is presented as a full-fledged disciple of her Soviet mentors⁸—the film's conclusion implies that she will stay on her planet and will be instrumental in building the new society.

The mobile nature of the Soviets is also emphasized in how fast they can reach any point on Earth: for instance, responding to a medical emergency in Mexico, Sergei's mother Maria Pavlovna departs from the USSR in the morning and returns the same day. This circumstance points to the Russian transportation successes and the interconnectedness of the globe that has been achieved by the twenty third century, when the film's events unfold. The notion of the connected world, characterized by international and interplanetary cooperation and travel, echoes the utopian plot of *The Andromeda Nebula* [*Tumannost' Andromedy*], the influential science-fiction novel written by Ivan Efremov in 1957. The novel presents Earth as a unified communist paradise connected to the universe via a complex system of satellite and transport networks. Unlike in the novel, which abolishes national divisions, in *Per Aspera ad Astra*, the Soviet Union still exists as a political entity. In the very first scene, where the Russians save Nia from the troubled spaceship, we see that the cosmonauts wear sleeve patches with the Russian abbreviation CCCP (USSR) denoting their country of origin. Still, state and national borders are generally deemphasized: throughout the rest of the film, the Soviets are mostly referred to as 'earthlings.'

The presentation of Earth as a supranational unity echoes the photographic images of the planet taken by the Apollo missions—free from the grid, Earth appears as a blue ‘oasis’ hovering in the darkness of space (Figure 4). In Viktorov’s film, Earth is shown as both a natural and ideological unity; apart from communism, we do not encounter any other ideologies on the planet. As in Efremov’s novel, national diversity on Earth is rather unproblematic: in the scene in orbit discussed earlier, the planet’s nations, represented by men, choose not to fight but to cooperate. The notion of a unified Earth correlates with the film’s presentation of the planet as a sanctuary for Nia. On Earth, the alien finds refuge from her troubles and undergoes a true spiritual transformation, learning the ropes of human morals and getting versed in communist ideology. The sanctuary aspects of Earth, emphasized in the film, contain religious overtones: during her stay on the paradisaical planet, Nia undergoes conversion to the faith of her ‘saviors.’



Figure 4. Apollo 17 view of Earth. © NASA, all rights reserved, used with permission.

Apart from its communist connotations, the idea of ‘one Earth’ also echoes the utopian view of the planet proposed by the ‘patriarch’ of Russian Cosmism, Nikolai Fyodorov. In his main work, *The Philosophy of the Common Task* [*Filosofiiia obshchego dela*, 1906], the thinker envisions a humanity that stops fighting and engages in productive cooperation, fulfilling the ‘common task’—the resurrection of all dead ancestors. This goal should be achieved

with the help of science, which would find a way to restore dead bodies from dispersed particles and explain how humans can attain immortality. In order to complete this 'task,' all humanity should unite under the auspices of messianic Russia and, together, develop scientific methods that make the resurrection of the ancestors feasible. According to Fyodorov (Fedorov 1906/1985: 292), after the resurrection is accomplished, modern humans would need to leave Earth to the risen ancestors, and depart for outer space, populating other planets. In Fyodorov's rendition, the resurrection is viewed through the religious lens of Orthodox Christianity: the idea of the unification of all humanity into 'brothers' and 'sisters' echoes the Orthodox philosophical concept of *sobornost'*, emphasizing the value of collectivity and rejecting (western) individualism. The whole concept of the resurrection of the dead is tied to the biblical narrative of the second coming of Christ, only for Fyodorov, humans should not passively wait for this event, but create the conditions for the fulfillment of God's plan. The messianic ethos of Fyodorov's ideas, which distinguish Russia as the leader in the process of the Christian resurrection, is evoked in *Per Aspera ad Astra* as well. The representation of communist Earth as an Edenic ecological paradise provides the USSR with a moral license to establish similar 'oases' anywhere in the universe, including on Dessa.

The utopian representation of Earth as a blooming communist paradise whose greatness is destined to be emulated on other planets of the galaxy operates in the film under the familiar banner of 'reason.' In *Per Aspera ad Astra*, rationality is presented as the most valued and prominent human virtue, which the film's non-human 'others' lack. In one of the key scenes, which takes place in the spaceship *Astra*, which is flying to clean Dessa, Soviet cosmonaut Viktor Klimov asserts that humans do not surrender to nature; according to him, outer space is an 'arena of struggle' whose ultimate goal is the 'triumph of reason.' On Dessa, Nadezhda, who is accompanying the expedition, tells Nia that the lack of reason is an 'illness' of Dessa's inhabitants, who polluted their own planet; she adds, however, that reason is something that can be cultivated.

The notion of 'illness' takes the discourse of rationality to the level of physical embodiment—the body without reason is 'sick' and makes atrocious mistakes. The theme of reason in *Per Aspera ad Astra* echoes the Christian ethos of the struggle with (sinful) nature, integrated into the ideological framework of Socialist modernity in the form of the rhetoric of 'the struggle with the elements' and 'taming nature' with the help of rational machines. In Fyodorov's Cosmism, nature is also perceived through the prism of embodiment and 'sin,' while the task of 'true' science and reason is to learn to manage and direct nature, which is devoid of rationality, for the common good. Fyodorov's writings frame 'reason' theologically, as a manifestation of the divine intelligence in humans. The notion of suppressing nature, both at the level of an individual person and within modern industrial enterprise, is important in the context of the discourse of the Soviet New Man, who, in *Per Aspera ad Astra*, embraces all of humanity.

In their analyses of the New Man as a cultural construct, many

scholars notice that this construct contains a trope of 'overcoming' bodily limitations for the cause. For example, Eliot Borenstein (2000: 9) observes that the Man was often presented through the prism of quasi-religious ascetism, replacing 'a conventional, "natural" existence with a life based on [socialist] theory.' In turn, Lilya Kaganovsky's psychoanalytic reading of the Man suggests that the 'war on corporeality,' waged in canonical Soviet novels written under Stalinism, aimed to 'castrate' the Man so that he did not overshadow the state leader, embodying the Lacanian 'Law of the Father.' In her analysis of the view of the Man's body as a machine promoted by Aleksei Gastev, Julia Vaingurt (2008: 212) draws parallels between the discourse of the disciplined and 'rationalized' body and the religious practices of bodily chastisement restricting and 'punishing' the body for succumbing to passions. In this picture, the New Man was modeled on religious 'saints;' indeed, the narrative of the Man in Soviet culture often included hagiographical elements.⁹ Along with the presentation of the Soviet Man as a saint, his presentation as a machine, inherited from the Russian avant-garde, poses the Man as a posthuman subject who is simultaneously 'better than' and 'different from' the human. In *Per Aspera ad Astra*, the tension between these two states is projected on non-human Nia, who is also presented as both sacred and machine-like.

In my analysis of the overlapping traits of the New Man and Nia, and also of their respective planets, Earth and Dessa, I use the lens of psychoanalysis and consider *Per Aspera ad Astra* from the perspective of Freudian dream-work and its mechanisms of displacement and condensation. I here rely on a relevant theorization by Christian Metz (1982: 124), who draws parallels between cinema and dreaming: 'Its [cinema's] signifier (images accompanied by sound and movement) inherently confers on it a certain affinity with the dream, for it coincides directly with one of the major features of the dream signifier, 'imaged' expression, the consideration of representability, to use Freud's term.' Building on Metz's theorization, Elizabeth Cowie (2004: 182) adds that the conditions of cinema inspire an easy analogy between film and dreaming: '[At the cinema] our cognitive state is not that of our normal waking life for, although we retain all our motor abilities, we are immobile, silent and in so far as we are attuned to only those stimuli arising from the film performance we become oblivious to other events around us, while the exigencies of reality, and the demand to test for reality, are placed in abeyance.'

The mechanisms at play in *Per Aspera ad Astra* resemble the mechanisms involved in the process of dreaming as theorized by Sigmund Freud. In the film, we encounter the work of displacement and condensation, defined by Freud as key mechanisms of the dream-work, which processes the events of waking life. Similar to the dream-work, Viktorov's film reflects on the facts of Soviet reality but does so in an indirect, oneiric fashion. Discussing the mechanisms of the dream-work in *Per Aspera ad Astra*, it is important to note that public debate on the key topic which Viktorov chooses to address in the film—the issues of ecological pollution—was restricted under Brezhnev (Josephson 2010: 223). In a way, the state's real-life repression

and censorship finds an echo in the distorted dream landscape of the film marked by displacement and condensation.



Figure 5. Nia in front of the mirror. Still from Richard Viktorov's *Per Aspera ad Astra* (1980).

In *The Interpretation of Dreams*, Freud defines displacement as a psychic mechanism that replaces high-intensity dream-thoughts existing in the unconscious with lower-intensity dream-contents, which, in an individual dream, can take the form of an object that is associated with a latent dream-thought. Freud (2010: 324–5) explains, 'The consequence of the displacement is that the dream-content no longer resembles the core of the dream-thoughts and that the dream gives no more than a distortion of the dream-wish which exists in the unconscious.' In turn, the mechanism of condensation is described by Freud (2010: 296) as a 'compression' of complex dream-thoughts into laconic dream-content, which provides an opportunity for a multifayered reading of the dream imagery.

In *Per Aspera ad Astra's* dream landscape, displacement functions doubly: on the one hand, the contradictions of the Soviet project embodied in the figure of the New Man are displaced on alien woman Nia; on the other, the ecological problems in the USSR are projected onto Dessa, which is eventually 'saved' by the messianic Soviets. In turn, condensation complicates the representations of both Nia and Dessa, combining in each of them a number of reflexive possibilities, some of which will be addressed below.

In the film, the dream-work mechanisms operate in conjunction with allusions to mirroring and the Bakhtinian carnival, which point to the main 'actors' of the film's dream-thoughts. Analyzing the film's displacement and condensation will help us better understand its presentation of Earth as a rationalized sanctuary and explore its connection to the Soviet cult of mobility, central to the plot of *Per Aspera ad Astra*.

Mirroring emerges early on in the film: in a key scene, which occurs on Earth, Nia is shown sitting in front of a mirror, experimenting with several wigs. The extraterrestrial is shot in a medium close-up, allowing for a better view of her face—in the scene, Nia seems to be enjoying her play, which involves a degree of meditative contemplation (Figure 5). Echoing the

notion of the Lacanian mirror stage, the episode emphasizes identificatory aspects of the mirror: trying on different wigs, Nia 'tries on' human identity, hiding her most distinct alien trait—her unusual hair—under the wigs. Nia's natural hair in the film points at her identity as an alien and also racialized subject. In her discussion of creating Nia's looks for *Per Aspera ad Astra*, the film's designer mentioned that the inspiration for the alien's hair was the hair of African people, except the color of her hair was made white (Viktorov 2019). By covering her natural hair in the scene, Nia pretends to be a Soviet (white) human. The scene evokes the notion of colonial mimicry, which, according to Homi Bhabha (1984: 126), constitutes a form of 'visualized power,' marred by a considerable degree of ambiguity due to the fact that the colonized subject, who mimics their colonizer, can never achieve complete resemblance—they are always 'almost the same but not quite.' Similarly, in the scene, Nia wears the last wig upside down, which reveals her 'otherness.' The scene is preceded by a concerted effort of the Soviets who surround Nia on Earth, including Sergei, his family and Nadezhda, to persuade the alien to adopt a more 'human' identity, both in terms of appearance and morals. The scene highlights the effort's success, posing Nia as a mirror reflection of her Soviet saviors, whom she will eventually come to emulate fully.

Apart from alluding to the completion of the work of 'taming' and rationalizing Nia's nature, the episode points to the affinities between Nia and the New Man signaling the work of displacement and condensation. Here, Nia embodies unspoken wishes regarding the Soviet regime and its Man. Her characterization as a cyborg whose brain can be manipulated from the outside reveals the sense of increasing fatigue from ideological brainwashing by means of state media that marked the Brezhnev era.¹⁰ The suffering Nia experiences when external commands enter her 'control center' condemns any form of mind control as an absolute evil, commenting, in a rather subversive manner, on the tactics of the communist regime. Nia's cyborg nature, combining the traits of the machine and the biological organism, shines the spotlight on another cyborg—the New Soviet Man—as a rhetorical construct that reflects the Soviet state's fascination with human-machine assemblage. His fantastical nature is amplified next to Nia as his dialogic counterpart.

The mirror scene, marked by Nia's experimentation with identity, alludes to another theme in the oneiric logic of the film—the theme of the Bakhtinian carnival. In his analysis of medieval and early Renaissance societies, Mikhail Bakhtin (1984) formulated his theory of folk carnival culture, which, according to him, coexisted with the 'official' culture of the feudal elites and the Church. Unlike the official culture, whose narratives and rituals were emphatically 'serious,' the carnival one thrived in an atmosphere of 'folk humor,' which mocked official discourses, creating a 'second world' outside officialdom. This world was characterized by the egalitarian spirit and utopian unity of all people experienced during carnival festivities; such human relations were unconceivable in the 'first world' of normal life marked by social hierarchy. The main tropes of carnival culture consisted in the

material body principle, emphasizing various bodily functions pertaining to human existence; grotesque debasement of the elevated discourses of the Church and the state; and a sense of ambivalence, which reflected the ambivalence of life's consisting of both dying and procreating, the old and the new, etc. In his theorization, Bakhtin shows that folk humor predated the Middle Ages and constitutes a more or less permanent feature of human culture. I will use this insight in my analysis of the carnivalesque aspects of *Per Aspera ad Astra*.

In his discussion of the carnival, Bakhtin pays special attention to the metaphor of the mask. According to Bakhtin, masks worn during carnivals led participants to question their sense of stable identity, 'conformity to oneself,' and emphasized the transience of all hierarchies. The motif of the mask is significant in *Per ad Astra* as well: while in the mirror scene, masking is only alluded to through mimicry, it is more overt in the portrayal of Dessa, which, in the film, appears as a 'masked' Earth. When the Soviet scientists and Nia arrive on Dessa to help clean the planet from pollution, they are greeted by a peculiar delegation of the planet's residents wearing gas masks and protective suits (Figure 6). The delegation welcomes the Soviets with loud music streaming out of old-fashioned gramophones, which contrast with the futuristic ambiance of the landscape, populated by buildings made of concrete. The grotesque underpinnings of the scene are emphasized by the character of the music used for the welcome ceremony—a cacophonous jazz tune—which seems to be inappropriate for the occasion. One of the Soviets amply characterizes the ceremony as a masquerade, to which Nia responds that it is impossible to breathe Dessa's air without a gas mask. As the film progresses, we learn that many residents of the planet have to wear face masks in public to conceal their features deformed by the bad environment. The theme of the grotesque masquerade signals a carnivalesque aesthetic, presenting Dessa as a Bakhtinian 'second world' mocking the 'first world' of Earth.



Figure 6. Welcome scene featuring representatives of Dessa in gas masks. Still from Richard Viktorov's *Per Aspera ad Astra* (1980).

In their discussion of Soviet culture after Stalinism, Petr Vail and Aleksandr Genis (2013: 81–5) point at its distinct carnivalesque tonality. According to them, the preceding political epochs produced a sense of fatigue from the elevated ‘spirituality’ of the communist discourse, and citizens switched their attention to more mundane matters. This explains the period’s interest in the writings of Ernest Hemingway, which celebrated the simple things in life: eating, drinking, fishing, making love. The authors explain, ‘The Soviet person lived among ideas, not things, for too long [...]. With Hemingway, Russia gained the concreteness of being. The quarrel between the soul and the body was resolved in favor of the body. The top and the bottom traded places.’ In their account of the Thaw, Vail and Genis name this materialistic turn ‘the revolution of the 1960s’; indeed, the period was marked by the emergence of Soviet consumer culture, which reached its peak in late Stagnation, when *Per Aspera ad Astra* hit the screens.

Viktorov’s film endorses the era’s materialism wholeheartedly: the earthlings are shown wearing the period’s hottest fashions, including turtleneck sweaters and bell-bottom jeans. Earth is shown through the prism of consumerism and material abundance—for example, Sergei’s house is full of cozy home décor and boasts a private tennis court; his family owns a domestic robot, Glasha, who deals with house chores. The ecological costs of consumerism and abundance are never clearly stated when it comes to Earth; however, on Dessa, they cause the full-fledged ecological turmoil that is only contained by the communist saviors. The ecological disaster on Dessa is presented as a result of the capitalist activities of Turanchoks; when Dessa gets rid of the capitalist and receives the injection of communist rationality, it regains the clean environment forfeited under the wrong political system. The director’s version of *Per Aspera ad Astra* included a final title claiming that all scenes depicting polluted Dessa were shot on Earth, but Soviet censors edited it out. In reality, many scenes depicting the planet were shot even closer to ‘home’—in Soviet Tajikistan. Even without the title, the interplay of mirroring and masking reveals the film’s intention of addressing ecological issues existing in the Soviet Union by attributing these issues to a distant fantastical land.

The subversive, carnivalesque quality of this critique is emphasized by the writers’ intertwining of the discourse of base bodily functions with the discussion of Communism as a political system that is eventually emulated on Dessa. The spaceship *Astra* that the Soviets dispatch to Dessa is described in the film as a septic vacuum spaceship (*korabl’-assenizator*) dealing with biological waste. In his discussion of the film, Richard Viktorov mentions that the figure of a septic tank pumper was central to the initial concept of *Per Aspera ad Astra*: ‘When me and Igor’ [Igor’ Mozheiko is the real name of the film’s scriptwriter Kir Bulychev] initially decided to write a sci-fi script, our topic was “septic tank pumpers of the universe.” We were going to create a story about a young man who works on a spaceship that cleans out shitholes’ (Viktorov 2019).

By including the sewage motif, the writers create a humorous

effect that challenges the 'spiritual' aspects of *Per Aspera ad Astra* asserting the redeeming role of Communism in the universe. In essence, Soviet achievements in space are debased and resignified in this inversion. The bodily functions motif points to the subversive, carnivalesque qualities of *Per Aspera ad Astra*, which paradoxically combine with the propagandist pathos of the film repeating tropes of Stalinist cinema (most notably, the passing of the baton from the older generation of communists to the younger one—from Nadezhda, who dies on Dessa, to Nia). This corresponds with the understanding of Bakhtinian carnival as a way to reassert the 'official' values after a brief hiatus of holiday chaos. Overall, the presentation of Earth as a utopian sanctuary for Nia is significantly marred in the film by the carnivalesque ambiguity and humor, which is displaced onto the alien planet due to the fact that the direct and honest discussion of Soviet environmental policy was not yet a reality in the USSR. The science fiction alibi of the film allowed for a discussion of acute ecological concerns through indirection.

1. The contemporary discourse and praxis of sanctuary, which contests the idea of national borders and focuses on the protection of displaced people from state violence and deportation, draws on the historic tradition of sanctuary that existed in the Christian church, which had the right to provide asylum to vulnerable individuals. According to Phillip Marfleet (2011), the religious roots of sanctuary predate Christianity: he begins his historic account of sanctuary citing ancient Jewish scripts that mention six cities of refuge in the region of the Jordan River, where fugitives, including those who committed unintended manslaughter, could find protection. Ancient Greek city-states and the Roman Empire practiced sanctuary as well: for example, Greek *poleis'* sacred sites and temples provided shelter to various fugitives, including alleged offenders, social outcasts, runaway slaves, and citizens of other states (Marfleet 2011: 443). In European modernity, the right of sanctuary was gradually transferred from Christian churches to nation states, resulting in the symbolic sacralization of the state and its territory. The reanimation of the ancient understanding of sanctuary occurred in the twentieth century in response to multiple immigration crises. The 1980s Sanctuary Movement in the US, which started as an evangelical initiative to save Central American refugees from deportation, soon turned into an effort to protect undocumented people within secular 'sanctuary cities' nationwide. Tapping into the biblical notion of 'sanctuary,' the movement created momentum for alternative justice, which was perceived as a threat to the existing policies "concerning refugees, information evaluation, and democratic participation," leading to the movement's legal prosecution (Pirie 1990: 416). The current contours of the Movement

are more internationalist: one of the Movement's slogans is 'sanctuary everywhere,' which asserts the global principle of universal human rights beyond national borders. The Movement envisions the globe as a unified and just world, which responds to the view of Earth in the twentieth century as a supranational entity, where humanity experiences a new sense of kinship. In *Per Aspera ad Astra*, we encounter this imaginary of the globe as well. In the film, Earth is also presented as a political and ecological sanctuary for the extraterrestrial female protagonist, which engages the religious and messianic underpinnings of sanctuary discourse.

2. Apollo 8 astronaut Jim Lovell made the comparison of Earth with an oasis after orbiting the Moon in December 1968: 'The vast loneliness up here of the Moon is awe inspiring, and it makes you realize just what you have back there on Earth. The Earth from here is a grand oasis to the big vastness of space' (Carlowicz n.d. a). Following the Moon landing in July 1969, Neil Armstrong compared Earth with a 'tiny pea': 'It suddenly struck me that that tiny pea, pretty and blue, was the Earth. I put up my thumb and shut one eye, and my thumb blotted out the planet Earth' (Carlowicz n.d. b).
3. For example, describing the participation of the Kwakwaka'wakw tribe in the Chicago's World's Fair in 1893, Paige Raibmon (2000) shows that the tribe's rituals were perceived as 'brutal' and 'violent.' At the same time, Kwakwaka'wakw performances at the Fair enjoyed significant popularity and were described in the US press in minute detail.
4. Discussing the formation of planetary consciousness in European modernity, Mary Louise Pratt stresses the role of science in the formation of 'European planetary subject' as an imperial construct. According to Pratt (30), this subject was male, secular and familiar with print culture. Pratt shows that before the eighteenth century, Europe's global consciousness was largely a product of colonial circumnavigation and coastal mapping. In the second half of the century, however, the sense of planetary unity was fortified by the agenda of male natural science with its large classificatory projects carried out globally, including in colonized territories. In her study, Pratt stresses the role of international scientific expeditions as instruments of colonial inquiry and expansion and shows that the 'imperial eye' of science determined the perception of Earth as an ordered natural unity. As Pratt's work would predict, in *Per Aspera ad Astra*, Richard Viktorov presents science as a masculine force. As the film progresses, we learn that Nadezhda, the only female scientist that we encounter in the film, chose science over the traditional feminine roles of wife and mother. In the context of the conservative gender politics of the film, this disqualifies her as a woman, so she fits in the male collective of the scientists unproblematically. In this regard, Nadezhda and other scientists function in the scene in orbit as the bearers of male imperial gaze which embraces the globe as a utopian unity.
5. In his book *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, John Rieder (2008: 34–60) discusses the main tropes of early science fiction,

including the intersecting motifs of the lost race and of interracial romance, as expressions of a 'fantasy of appropriation' rooted in the experiences of European colonialism. In the context of cosmic science-fiction films and cinema, the colonial narratives are displaced onto outer space. In this regard, the theme of interracial romance transforms into the story of romance between a human man and an alien woman, a popular cliché of the genre. In *Per Aspera ad Astra*, this motif is present as well, when Nia and Sergei's son Stepan fall in love with each other during Nia's time on Earth.

6. According to McQuillen and Vaingurt (30), the notion of the New Soviet Man as a cyborg was promoted in Soviet production novels such as Nikolai Ostrovsky's *How the Steel Was Tempered* [*Kak zakalialas' stal'* 1936], where the protagonist overcomes his bodily limits by means of sheer willpower. This discourse often presented the New Man through the metaphors of progress and industrial production, signaling cyborg imaginaries of the merging of the human and the machine. In current posthumanism discourse, cyborg is used as a metaphor for the contemporary blurring of the boundaries between humans, animals, and machines (Haraway 2016: 15).
7. For more of the masculinist ethos of the mythology of the New Man, see Borenstein (2000).
8. The trope of 'mentor' and 'disciple' constituted one of the conventions of the revolutionary discourse in Russo-Soviet culture. The dyad was included in many literary and cinematic creations dealing with the theme of the re-education of the good, but 'elemental' protagonist into the 'conscious' communist leader—the New Soviet Man. According to Katerina Clark, this convention was sometimes accompanied by the narrative of the mentor's death, signifying the 'passing of the baton' from the older generation of communists to the younger one (1985). The narrative of death is present in *Per Aspera ad Astra* as well. In the film, Soviet scientist Nadezhda poses as a communist mentor for Nia, first, on Earth, and later—on planet Dessa. Nadezhda teaches Nia the basics of human morals and instructs her in communist rationality. On Dessa, the scientist tragically dies at the hands of Nia's enemies. This moment signifies the passing of the baton from Nadezhda to her disciple and means that Nia is ready to become a communist leader. Despite her feelings for Stepan, Nia stays on Dessa and helps to build the new, rational society on her planet.
9. Analyzing ghost-written biographies of Soviet cosmonauts, who were hailed by the official discourse as living New Men, Slava Gerovitch (2015: 13) shows that the biographies exhibited stark similarities, constituting a form of a unified hagiographical canon.
10. In his account of the cultural trends in the late Soviet Union, Alexei Yurchak (2005) points at the increasing ritualization of Soviet discourses and practices, which lost their mobilizing potential and turned into a congealed, 'empty' form, open for reinterpretation.

Bibliography

1. Bakhtin M (1984) *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana University Press.
2. Bhabha H (1984) Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *October*, 28: 125–33.
3. Borenstein E (2000) *Men without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction*. Durham, Duke University Press.
4. Braidotti R (2013) *The Posthuman*. Cambridge, Polity Press.
5. Carlowicz M (n.d. a) All of You on the Good Earth. *NASA Earth Observatory*, earthobservatory.nasa.gov/images/144427/all-of-you-on-the-good-earth (20/12/2021).
6. Carlowicz M (n.d. b) The Eagle Takes Off for Home. *NASA Earth Observatory*, earthobservatory.nasa.gov/images/145332/an-eagle-takes-off-for-home (20/12/2021).
7. Clark K (1985) *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago, The University of Chicago Press.
8. Cosgrove D (2003) *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
9. Cowie E (2004) The Cinematic Dream-Work of Ingmar Bergman's *Wild Strawberries* (1957). In: Sabbadini A (ed), *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*. New York, Brunner Routledge: 181–203.
10. Dorrian M (2011) On Google Earth. In: Dorrian M and Pousin F (eds), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*. London, I. B. Taurus: 290–308.
11. Fedorov N (1985) *Filosofiiia obshchego dela* [*The Philosophy of the Common Task*]. Lausanne, L'Age D'Homme. Originally published 1906.
12. Freud S (2010) *The Interpretation of Dreams*. New York, Basic Books.
13. Gomel E (2018) Our Posthuman Past: Subjectivity, History, and Utopia in Late-Soviet Science Fiction. In: McQuillen C and Vaingurt J (eds), *The Human Reimagined: Posthumanism in Russia*. Boston, Academic Studies Press: 37–54.
14. Haraway D (2016) *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
15. Hinsley CM (1991) The World as a Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. In: Karp I and Lavine SD (eds), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press: 344–65.
16. Josephson PR (2010) *Would Trotsky Wear a Bluetooth? Technological Utopianism under Socialism, 1917–1989*. Baltimore, The John Hopkins University Press.
17. Kaganovsky L (2008) *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
18. Majsova N (2021) *Soviet Science Fiction Cinema and the Space Age: Memorable Futures*. Lanham, Lexington Books.

19. Marfleet P (2011) Understanding 'Sanctuary': Faith and Traditions of Asylum. *Journal of Refugee Studies*, 24 (3): 440–55.
20. McQuillen C and Vaingurt J (2018) Introduction. In: McQuillen C and Vaingurt J (eds), *The Human Reimagined: Posthumanism in Russia*. Boston, Academic Studies Press: 1–36.
21. Metz C (1982) *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London, Macmillan.
22. Pirie S (1990) The Origins of a Political Trial: The Sanctuary Movement and Political Justice. *Yale Journal of Law & the Humanities*, 2(2): 381–416.
23. Pratt ML (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, Routledge.
24. Raibmon P (2000) Theatres of Contact: The Kwakwaka'wakw Meet Colonialism in British Columbia and at the Chicago World's Fair. *The Canadian Historical Review*, 81(2): 157–190.
25. Rieder J (2008) *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press.
26. Vail P and Genis A (2013) *60-e: Mir Sovetskogo cheloveka [The '60s: The World of Soviet People]*. Moscow, AST Corpus.
27. Vaingurt J (2008) Poetry of Labor and Labor of Poetry: The Universal Language of Alexei Gastev's Biomechanics. *The Russian Review*, 67: 209–29.
28. Viktorov N (dir) (2019) *Vstretimsia gde-to... [Meet in the Unknown ...]*. IP Nikolaia Viktorova.
29. Vujosevic T (2017) *Modernism and the Making of the Soviet New Man*. Manchester, Manchester University Press.
30. Yurchak A (2005) *Everything Was Forever Until It Was No More*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

Author's bio

Zhanna Budenkova is a PhD candidate in Film Studies and Slavic at the University of Pittsburgh. She received her MA in Russian studies from Ruhr-Universität in Germany. Her research interests cover science fiction films in the USSR and contemporary Russian cinema. She is also working on the topic of body politics in Russian protest art. Her dissertation focuses on Soviet science fiction about outer space: its ideological bias and subversive underpinnings.

E-mail: zhanna.budenkova@pitt.edu.

ORCID: 0000-0002-2643-315X.