

«Новое искусство» и культура XX века

УДК 7.038.55

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-119-136

Телесное в видеоинсталляциях
ирано-американской художницы и режиссера
Ширина Нешата

Наталья В. Казурова

*Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого
(Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия,
kazurova@inbox.ru*

Екатерина Ю. Трушкина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, e.trushkina@gmail.com*

Аннотация. Авторы статьи анализируют творчество известной американской художницы и режиссера иранского происхождения Ширин Нешат. Признание таланта Нешат по всему миру и востребованность ее работ свидетельствуют об актуальности вопросов, которые затрагиваются в ее творчестве; видеоинсталляции Ширин Нешат стали классикой современного искусства и предметом научного изучения для искусствоведов, востоковедов, культурологов, философов и широкого круга исследователей. Сегодня художественные произведения Нешат для многих синоним современного иранского искусства, в котором нашли свое отражение непростые политические события истории Ирана. В фокусе внимания авторов настоящей работы – телесные практики в произведениях художницы, рассмотренные на примере ключевых работ. Среди них видеоинсталляции «Беспокойный» (1998), «Восторг» (1999), «Монолог» (1999), «Страсть» (2000), «Шествие» (2001). В статье приводится последовательный и детальный анализ практик работы с телесным (мимика, пластика тела, вибрации голоса и т. п.) и телом как инструментом, посредством которого автор выстраивает пространство художественного высказывания. Авторы статьи впервые проводят классификацию исследования телесного в творчестве Нешат через концепты «политического тела», «поэтического тела» и «автобиографического тела».

Ключевые слова: тело, телесное, гендер, чадор, хиджаб, видеоинсталляция, современное искусство, ислам, Иран, Ширин Нешат

© Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю., 2023

Для цитирования: Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю. Телесное в видео-инсталляциях ирано-американской художницы и режиссера Ширин Нешат // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 2. С. 119–136. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-119-136

The corporeal in the video installations of Iranian-American artist and filmmaker Shirin Neshat

Natalia V. Kazurova

*Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography
(Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint-Peterburg, Russia,
kazurova@inbox.ru*

Ekaterina Yu. Trushkina

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, e.trushkina@gmail.com*

Abstract. The article studies the art of the famous Iran-American artist and director Shirin Neshat. The recognition of Neshat’s talent around the world and the demand for her works show to the relevance of the issues spotlighted in her works. Shirin Neshat’s video installations have become classics of modern art and the subject of scientific study for art historians, orientalists, cultural scientists, philosophers and a wide range of researchers. The artwork by Neshat is widely known as the symbol of modern Iranian art. It reflects all the painful political events of the modern Iran history. The article focuses on corporeal practices considered on the example of key works of the artist. The video installations “Turbulent” (1998), “Rapture” (1999), “Soliloquy” (1999), “Fervor” (2000), “Passage” (2001). The article provides a consistent and detailed analysis of corporeal practices (facial expressions, gestures, body plasticity, voice vibrations, etc.) and the body itself as a tool through which the author constructs the space of an artistic statement. The article presents the new classification of the corporeal through the concepts of “political body”, “poetical body” and “autobiographical body” in the art of Shirin Neshat.

Keywords: body, corporeal practices, gender, chador, hijab, video installation, contemporary art, Islam, Iran, Shirin Neshat

For citation: Kazurova, N.V. and Trushkina, E.Yu. (2023), “The corporeal in the video installations of Iranian-American artist and filmmaker Shirin Neshat”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 119–136, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-119-136

Ширин Нешат – известная американская художница иранского происхождения. Она уехала из Ирана изучать искусства в Калифорнийском университете в Беркли и смогла посетить родину лишь спустя двенадцать лет после провозглашения там Исламской республики (1979). Именно реакция на увиденные преобразования в стране стали поводом для рефлексии над политическими событиями и их влиянием на повседневную жизнь иранцев. Эти размышления преобразились в разнообразные формы художественных высказываний: фотографии, видеоинсталляции, кино. Нешат относится к поколению иранской творческой интеллигенции, которое испытало на себе политическую турбулентность в стране. Получив образование в США, она осталась в эмиграции, тем не менее ее творчество, как и творчество многих других художников-иранцев на чужбине, тесно связано с культурой и историей родной страны. Оно опирается на каноны иранского искусства и личную биографию. Исламская революция (1978–1979 гг.) разделила на «до» и «после» не только политическую историю Ирана, но и историю искусства и культуры.

Признание таланта Нешат по всему миру и востребованность ее работ свидетельствуют об актуальности вопросов, которые она затрагивает в своем творчестве. Видеоинсталляции художницы уже стали классикой современного искусства и предметом научного изучения для искусствоведов, востоковедов, культурологов, философов и широкого круга исследователей. Для ученых и арт-критиков особый интерес представляют исследования телесных практик в произведениях художницы и режиссера Ширин Нешат. Сегодня тело и телесное подвергаются всестороннему теоретическому осмыслению в контексте западного и азиатского современного искусства и кинематографа, как в рамках феминистских, так и, шире, гендерных изысканий [Isaak 1996; McCabe 2005; Millner, Moore 2022; Newman 2018; Ross 2006, pp. 378–400]. Однако исследователи современного иранского искусства в большей степени касаются социальных аспектов, а не эстетических мотивов при рассмотрении телесных практик в иранской культуре и искусстве [Grigor 2014; Keshmirshekan 2007, pp. 335–366; Keshmirshekan 2010, pp. 489–512; Keshmirshekan 2011, pp. 44–71; Saadi-Nejad 2009, pp. 231–246; Torshizi 2012, pp. 549–569], хотя периодически появляются работы, в которых более объемно представлена тема телесности в искусстве и кинематографе Ирана и мусульманского Востока [Dönmez-Colin 2004; Honarbin-Holliday 2010; Mottahedeh, Saljoughi 2012, pp. 499–502; Dabashi 2019].

Нешат обыгрывает в своих произведениях стереотипы об исламе, но при этом не стремится отстраняться от собственного образа мусульманки, живущей на Западе. Двусмысленность ее работ зиждется на балансировании между двумя преобладающими

на Западе клише об исламе: «художница изображает то покорную исламскую женщину в чадоре¹, то радикальную исламскую фундаменталистку» [Nelson 2006, p. 308]. В итоге специалистам и зрителям сложно добиться однозначных трактовок ее художественных образов. В самом Иране зачастую «поднимается вопрос о связи между международным художественным языком и локальной идентичностью» [Cherem 2016, p. 5]. Не в последнюю очередь этот вопрос касается и темы телесности в творчестве Нешат, как самой влиятельной иранской художницы, прожившей десятилетия в диаспоре за рубежом, в повседневном поведении и арт-практиках которой «сосуществуют противоречивые и преходящие дискурсы репрезентации» [Skurvida 2015, p. 76].

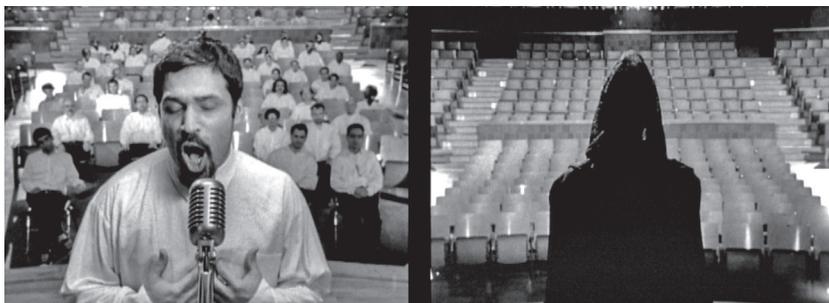
Политическое тело

Если серия фотографий «Женщины Аллаха» (1993–1997 гг.) принесла Ширин Нешат всемирную известность, то центральное место в ее творческой биографии занимает черно-белая квазитрилогия, состоящая из двухэкранных видеоинсталляций «Беспокойный» (1998), «Восторг» (1999), «Страсть» (2000). Первая и, пожалуй, самая титулованная видеоинсталляция художницы «Беспокойный» представляет собой изображение концертной площадки, пространство которой разделено на две половины для мужской и женской аудиторий согласно традиционной для Ирана гендерной сегрегации. Оба изображения проецируются на противоположные относительно друг друга стены галереи. При этом певец исполняет свою лирическую песню на стихи Руми перед полным залом мужчин, правда, стоя к ним спиной и будучи обращенным лицом не в экранный зрительный зал, а к посетителям галереи/музея, где видеоинсталляция демонстрируется. Мужское пение сменяет женский вокал, голос звучит перед пустым залом, но камера панорамирует певицу, которая тем самым адресует свое исполнение одновременно и к своим «отсутствующим» зрительницам в виртуальном (экранном) зале, и к своей присутствующей аудитории этой видеоинсталляции непосредственно в пространстве галереи/музея. Таким образом, можно наблюдать оригинальную развернутую метафору противопоставления мужского и женского в визуальном и аудиальном, темпоральном и пространственном измерениях (Ил. 1).

¹ *Чадор* (перс. шатер, палатка) – разновидность хиджаба в Иране, который покрывает фигуру женщины с головы до ног, покрывало обычно придерживают под подбородком одной рукой. Лицо остается открытым.



Ил. 1. Видеоинсталляция «Беспокойный» (1998)
Ширин Нешат.
Биеннале в Лахоре, Пакистан, 2018



Ил. 2. Кадр из видеоинсталляции «Беспокойный» (1998)
Ширин Нешат

Специфику просмотра двухэкранных видеоинсталляций в пространстве музейного зала сама художница описывает следующим образом: «Когда я смотрю видео, в котором изображение двух исполнителей мужчины и женщины расположены рядом (Ил. 2), мне нравится, как они визуальнo дополняют друг друга, но когда эти же два изображения проецируются на две противоположные стены галереи, между посетителями музея и видеоинсталляцией происходит уникальное взаимодействие. Зрители физически и эмоционально

замкнуты между двумя стенами, и, поскольку они не могут видеть оба изображения одновременно, они должны решить, какую из двух сторон с экраном им предпочесть – мужскую или женскую. Таким образом, аудитория становится соучастником процесса и берет на себя функцию редактора, выбирая один из двух эпизодов для просмотра. Этот опыт, разумеется, теряется, когда оба видео проецируются рядом на одной плоскости экрана» [MacDonald 204, p. 631]. Зритель максимально вовлекается в процесс не только благодаря возможности интерактивности, построенной по принципу личного выбора, но и благодаря мощной музыкальной составляющей данной видеоинсталляции. В «Беспокойном» низкие звуки музыки Сьюзан Дейхим воспринимаются не только на слух, но и телесно через вибрацию пола, стен, кресел. Ширин Нешат задействует сразу и фигуры исполнителей, превращая их в арт-объекты на экранах, и тела зрителей, которые воспринимают инсталляцию не только органами слуха и зрения, но всем своим существом. Таким образом, художница работает в двух измерениях – с эстетикой и антропологией телесного.

Экспериментируя в области видеоарта, Нешат верна стилю минимализма: фигура человека играет ключевую роль в построении кадра и максимально насыщена смыслом. В «Беспокойном» камера следит за лицом, глазами, кистями рук каждого из исполнителей. Контраст между фигурами одетого в белое мужчины и в черное женщины, их голосами и музыкой отсылает к политической истории Ирана и запрету, наложенному правительством Исламской республики, на исполнение женщинами соло в стране. Противопоставление на экране певца и певицы кажется недвусмысленной метафорой политики в Иране. Внутреннее пространство видеоинсталляции – это та реальность, «которая в первую очередь основана на бинарном гендерном разделении, отраженном в формальной структуре произведения; разделении, которое как будто односторонне ограничивает женщину в правах, поэтому она может бороться с этими ограничениями, только ломая сам канон художественной практики, навязанный ей “историей запрета”» [Rounthwaite 2008, p. 173].

В «Беспокойном» Нешат продолжает развивать образную систему, опробованную ею в серии фотографий «Женщины Аллаха». Идеи ее ранних работ рождаются в послереволюционном и послевоенном (ирано-иракская война 1980–1988 гг.) климате. Работы художницы в эмиграции становятся осмыслением и дают оценку концепции исламского государства, адресованную прежде всего американской аудитории. Для многих фотографии и первые видеоинсталляции Ширин Нешат стали синонимом современного иранского искусства и требовали дополнительных интерпретаций, а зачастую и перевода смыслов для западной аудитории, уже обре-

мененной стереотипными представлениями об Иране. «Оставаясь противоречивыми для специалистов и зрителей, “женщины Нешат” заставили западную аудиторию обратить внимание на иранское искусство. При этом ее работы четко соответствовали американским предубеждениям о демонизированном Иране и поэтому были востребованы на арт-рынке» [Grigog 2014, p. 215].

Вслед за исследователями раннего творчества Нешат, можно высказать предположение о том, что она «понимает современную иранскую культуру как непрекращающуюся художественную борьбу против ортодоксальности и контроля [со стороны государства] и осознает, что ее статус “эмигрантки” позволяет ей создавать произведения, направленные на восстановление как поэтических традиций, так и свободы чувственного восприятия и его воплощения в жизнь» [Turim 2017, p. 188]. К концу 1990 – началу 2000-х гг. в работах Ширин Нешат постепенно происходит эстетическое усложнение ее художественных замыслов: стилистически видеoinсталляции становятся все более поэтическими, а образы собираемыми и символическими.

Поэтическое тело

Видеoinсталляция «Восторг» представляет собой «фантастическое пространство, где пустыня встречается с морем, мужчина встречается с женщиной, а тьма встречается со светом – это исконное, безмянное место, наделенное неспецифической ближневосточной идентичностью посредством символов различной наполненности» [Shaw 200, p. 44]. На экране перед зрителем предстают женщины в черных чадорах, а мужчины в европейских костюмах (черный низ, белый верх). В действительности покрывающих полностью все тело женщины черных чадоров, которые на Западе с готовностью связывают с исламом, не существует в Марокко, где была снята эта инсталляция, и марокканские женщины, которые снимаются в фильме, вероятно, никогда не носили его прежде. Даже в самом Иране женщины одеваются более разнообразно, чем представлено на экране (это утверждение справедливо не только для Ирана сегодня, но и на момент съемок фильма в 1999 г.). Черные чадоры, широко распространенные в стране, уживаются на улицах городов с более яркой и менее мрачной одеждой. Точно так же мужчины в Марокко, по-видимому, редко одеваются в строгую одежду в черно-белой гамме. Таким образом, Ширин Нешат задает пространство своей видеoinсталляции визуально решенными контрастами и противоречиями.

В «Восторге» Нешат следует своей излюбленной технике бинарных аналогий мужское/женское, Восток/Запад, свобода/несвобода. Если в серии фотографий «Женщины Аллаха» и «Беспokoйный» она до определенной степени следует логике политического дискурса (искусство как конфронтация), то в «Восторге» художница начинает относиться к своим задумкам более деликатно, обращаясь к поэтическим образам, интерпретации инсталляции становятся более метафоричными, как и само произведение по своей сути. Намеки, ассоциативные ряды и мистические аллюзии в «Восторге» усложняют прочтение ее содержания. Это усложнение происходит в том числе во многом благодаря тщательной работе с телесным.

Для творчества Ширин Нешат характерны не только особое внимание к мимике, пластике тела и его движениям, вибрации голоса, но и увлечение силуэтами и композиционными решениями с телами двух и более людей. Наиболее притягательными для художницы являются узоры, словно сотканые из человеческих тел на экране и обусловленные геометрическими фигурами, чаще всего круга и треугольника. О «Восторге» Нешат вспоминает: «Это был уникальный опыт. Я чувствовала, что пространство инсталляции заполняется сродни хореографическому рисунку в танце, с особым акцентом на геометрических формах. Другими словами, съемочная группа пыталась рассказать историю посредством движений масс людей, тел мужчин и женщин, находящихся в различных пространствах памятников архитектуры и природных ландшафтах. Мне особенно понравился процесс монтажа и наблюдения за тем, как изображения эстетически дополняют друг друга. Так, в какой-то момент <словно спонтанно> мужчины сидели в кругу, готовясь к молитве, а женщины сидели в форме треугольника и тоже молились (Ил. 3). Можно привести другие примеры, когда я полагалась на чистую красоту и силу изображения, чтобы рассказать историю» [MacDonald 2004, p. 636].

В своих фотографиях, инсталляциях, фильмах Ширин Нешат исследует то, что можно было бы охарактеризовать как «политическую территорию черного чадора» [Sayre 2006, p. 113], одежды, которую традиционно носят в Иране повсеместно и которую при этом многие светские, городские жительницы, настроенные против шаха, стали носить накануне революции в знак протеста против западной модернизации и неэффективной экономической политики в стране. Однако после 1983 г. черный чадор становится обязательным для всех гражданок государства и для многих превращается в символ подавления индивидуальной сексуальности и гендерной идентичности, особенно за пределами Ирана.



Ил. 3. Кадр из видеoinсталляции «Восторг» (1999)
Ширин Нешат

Со временем произведения авторов, которые используют чадор как броский атрибут политической борьбы и одновременно наделяют его эстетической функцией связи традиционной культуры Ирана с современностью, специалисты стали объединять под общим определением *chador art* (искусство чадора) [Torshizi 2012, p. 562; Grigor 2014, pp. 212–218]. Этот термин несколько условен, но указывает на особенную роль чадора как важного художественного тропа в современном иранском искусстве.

Утилитарная роль хиджаба не противоречит и не противостоит его философской наполненности смыслом. Понятие «покрывало» в исламской визуальной культуре исторически сложилось как средство для обозначения того, что не поддается представлению. Эта зыбкая граница между явленным и сокрытым и сегодня продолжает будоражить воображение и вдохновлять на работу многочисленных мусульманских художников и режиссеров. Завеса – разделительная линия между внешним и внутренним и/или физическим и духовным. Хиджаб может появляться в искусстве и/или средствах массовой информации и как символ борьбы и неравноправия, и «как духовного женского начала» [Behiegy 2013, p. 426].

Несмотря на очевидные политические трактовки «Восторга», нельзя не отметить его усложненную конструкцию, многослойность и наличие культурных подтекстов. В данной работе Нешат опирается на многовековую историю Ирана и пытается глубже показать суть гендерного взаимодействия в исламе. Художница рассказывает историю, исходя не только из сложившейся политической ситуации в исламском государстве, но всей культурной традиции Ирана, и не только лишь Ирана, а отчасти рисует символический облик всего мусульманского мира, вдохновляясь образной системой иранского искусства как важной составляющей этого

мира, но в более редуцированной форме. Если в «Беспокойном» можно уловить политическую позицию и критику исламского режима со стороны автора – слишком нарочито контрастно в видеоинсталляции представлены певец и певица, то в «Восторге» любые политически заостренные трактовки встречаются большую вариативность интерпретаций в нелинейной, поэтически окрашенной мифологическими мотивами видеоинсталляции. Например, в «Восторге» Нешат противопоставляет на двух экранах мужчин в старом форте и женщин в чадорах у моря (Ил. 4). На первый взгляд как будто мужчины представлены носителями силы, женщины же жертвами традиции и политического диктата, но со сменой кадров меняется версия событий: теперь мужчины словно заложники традиции и суровых стен укрепления, а женщины забираются в лодку и уплывают в море. Не без некоторой двусмысленности работа Нешат приравнивает свободу к изгнанию, а изгнание – к навсегда раздвоенному «я». Однако интерпретативный ряд может бесконечно множиться.

Все нарастающий интерес к поэтическим формам и философским размышлениям о традиции и ее современном преломлении в культуре Ирана Нешат развивает в другой инсталляции – «Шествие» (2001). Эта работа полностью построена вокруг траурной церемонии: вереница мужчин несет на своих плечах погребальные носилки, на которых находится тело, обернутое в традиционный белый саван. Движущихся мужчин ритмично под музыку Ф. Гласса сменяют кадры одетых в черные одежды женщин-плакальщиц, образующих своими телами круг и надрывно скорбящих об ушедшем. Олицетворение жизни в «Шествии» срифмовано с появлением на переднем плане девочки, которая словно исполняет свой собственный ритуал, складывая камни горкой. В итоге и мужчин, и женщин внезапно охватывает пожар. Все одеты в черное; только маленькая девочка в разноцветной одежде (Ил. 5). Здесь Нешат отстраняется от тем социального порядка и концентрируется на идее о цикличности всего живого на земле. Таким образом, замыкающий всех в круг пожар напоминает о зороастрийском представлении об огне как об очищающей силе. В «Шествии» можно наблюдать «изображение абстрактных, нереальных мифологических тем для выражения философских представлений о круговороте жизни и смерти» [Saadi-Nejad 2009, p. 246].

В «Восторге» и «Шествии» автор использует сходные приемы. «Оба нарратива вращаются вокруг отношений между людьми <их скоплением> и пейзажами, поэтому они больше связаны с хореографией <как уже бывало не раз у Нешат>, чем с другими видами творчества. Кроме того, в обоих случаях визуальные конфигурации



Ил. 4. Кадр из видеоинсталляции «Восторг» (1999)
Ширин Нешат



Ил. 5. Кадр из видеоинсталляции «Шествие» (2001)
Ширин Нешат

чрезвычайно важны для повествования. В «Шествии» линейное движение мужчин по сравнению с кругом женщин становится очень критическим и довольно эротичным», – говорит Нешат [MacDonald 2004, p. 647]. Обе инсталляции пытаются говорить на языке визуальных образов о вневременном и внепространствен-

ном, оставаясь при этом соразмерными мусульманской культурной традиции в исторической ретроспективе. Если в серии фотографий «Женщины Аллаха» смерть связана с оружием, то в «Шествии» – с цикличностью всего живого, всему живому дан срок до смерти. Этот страх архетипичнее и оттого более зловеющий, так как он не зависит от политики страны или поведения людей, а предрешен самой сутью бытия.

Примечательно, что некоторые исследователи пытаются объяснить стремление Нешат к поэтизации смерти посредством ее личного опыта и переживаний. «В подобных фильмах Ширин сталкивается со своим собственным страхом перед ритуальным и исламизированным обществом, от которого она чувствует себя отчужденной, но не в состоянии отделить от него себя полностью. Психолог, скорее всего, предположил бы, что эти страхи уходят корнями в детство, типичное детство иранской девочки, которую ее мать или другие родственницы впервые ввели в пугающий мир религиозных ритуалов, таких как траур по погибшим имамам, мир, казалось бы, наполненный чернотой, горем и гневом» [Saadi-Nejad 2009, p. 243]. Эта ритуальная сторона жизни, в том числе современного Ирана, в видеоработах Нешат решена через некоторую театральность (в послужном списке художницы есть и театральные постановки, например опера «Аида» (2017) в Италии). Место для буквального проявления автобиографического находится и в характерных для Нешат двухэкранных работах.

Автобиографическое тело

Ширин Нешат подобно «первым женщинам-писателям Ирана продемонстрировала свой голос, свое тело и саму себя, нарушив патриархальные границы, существующие в иранской культуре» [Navab 2007, p. 56]. Художница использует свое собственное тело не только в фотоработах, но и в видеоинсталляции «Монолог» (1999), которую можно понимать как «личную и политическую историю, передаваемую через тело художника и дающую понимание психологии и опыта жизни в изгнании» [Trafficante 2016, p. 392]. «Монолог», пожалуй, самый акцентированный фильм на образах контраста между Востоком и Западом, тем не менее художница заостряет внимание не на политическом противостоянии, а на визуальном разнообразии регионов, своем собственном опыте пребывания в двух пространствах, на индивидуальных ощущениях и телесных практиках.

В «Монологе» Запад представлен территорией Олбани, штат Нью-Йорк, отдельные кадры сняты во Всемирном торговом центре, Восток – Турцией, съемки проходили на юго-востоке страны в Мардине. Это курдский религиозный город из глинобитных домов, построенных на небольшой горе посреди пустыни, бедный и запущенный, но сохранивший свою первозданную красоту. Недалеко от Мардина границы Сирии и Ирака. В «Монологе» архитектура стала центральной аспектом инсталляции, поскольку здания представляют каждую из культур с ее традиционными ценностями, было важно, чтобы каждая сторона света предстала в равной степени во всей своей красоте и грандиозности.

В «Монологе» Нешат обращается к своему излюбленному приему двухэкранных видеoinсталляций. В пространстве музейного зала она транслирует личный опыт пограничной идентичности посредством визуальных, слуховых и кинестетических импульсов. Линия взгляда зрителя колеблется между изображениями перемещения фигуры Ширин Нешат по городам на Востоке и Западе. Сидя вдоль задней стены музея, зрители равно удалены от обоих миров. Звук выступает важнейшим компонентом этого разобщения. Музыка и шумы используются автором для того, чтобы «со своей центральной позиции зрители могли испытать ощущение погружения в богатую и текстурную звуковую среду» [Traficante 2016, p. 392]. Как и в случае с «Беспокойным», есть отличие в восприятии видеoinсталляции в музейном пространстве, представленной на разных стенах, и в виде короткометражной работы, которую зритель смотрит в кинотеатре или дома. При просмотре инсталляции в формате кино кажется, что траектория двух изображений образует единый городской пейзаж, а затем два изображения медленно расходятся. Такой эффект происходит в том числе благодаря тщательному подбору восточных и западных интерьеров и экстерьеров, которые композиционно в высокой степени друг друга повторяют, практически дублируют (Ил. 6). Природное и урбанистическое сходство смонтированных кадров Востока и Запада чрезвычайно сильно, но спутать их невозможно – линия разрыва выражена, прежде всего, в архитектурных нюансах. Кроме того, Ширин Нешат появляется в кадре в черном глухом платье в пол и черном платке, который гармонично выглядит в восточном антураже и выступает контрастным миру в западной рамке инсталляции.

В «Монологе» происходит «растворение автобиографических практик в более широком культурном контексте» [Gibbons 2007, p. 28]. «Фотографии и инсталляции Нешат задают вопрос: “Что значит сегодня принадлежать какому-то месту?” И они задают этот вопрос, инсценировав “идентичность” как символический



Ил. 6. Кадр из видеoinсталляции «Монолог» (1991)
Ширин Нешат

процесс, который исторически специфичен, никогда не бывает полным и всегда субъективен» [Vitali 2004, p. 18]. Фильм действует иносказательно и воздействует на подсознание, обращается к политическим и социальным ограничениям метафорически. Художница апеллирует к мотивам культурной памяти, личному опыту восприятия, идее традиции в прошлом и настоящем. История места и биография героини соединяются в художественное высказывание, точкой сборки которого становится тело самой Нешат: ее фигура в кадре манифестирует идею множественной самоидентификации в контрастных географических ландшафтах и городских пространствах.

Таким образом, визуальное автобиографическое искусство Нешат тем более трансгрессивно по сравнению с конкретной иранской культурной традицией, из которой она вышла. Именно опыт жизни в эмиграции, перемещение из культуры в культуру (как на Востоке, так и на Западе) позволили художнице освободиться от внутренней и внешней цензуры, наложенной на ее творчество традиционной иранской культурой. «Искусство Ширин Нешат разрушает проклятие несовместимости, делая иранскую культуру и автобиографию не только совместимыми, но и необходимыми» [Navab 2007, p. 58].

Каждая из художественных визуальных практик, к которым обращается Нешат, позволяет рассмотреть тело с разных точек обзора. На примере представленных видеoinсталляций показано, как в каждом конкретном случае отличается работа с материалом, методы репрезентации тела в объективе камеры, взаимодействие

художника с персонажем, встреча зрителя с произведением искусства. Но неизменно тело для Нешат выступает проводником идеи как на личном уровне персональной истории, так и на уровне политической судьбы страны. Для художницы телесные практики становятся инструментом, благодаря которому она «собирает» свои истории и создает визуальные атр-объекты (фотографии, видеoinсталляции, фильмы). В то же время тело является не только источником концептуального искусства, но и призмой, через которую зритель получает художественное послание. Таким образом, тело и телесные практики занимают центральное место в творчестве Ширин Нешат, а представленная классификация рассмотрения телесного через концепты «политического тела», «поэтического тела» и «автобиографического тела» открывает новые грани в области изучения творчества ирано-американской художницы.

Литература

- Behiery 2013 – *Behiery V.* Veiled Muslim woman as subject in contemporary art. The role of location, autobiography, and the documentary image // *Implicit Religion*. 2013. Vol. 16 (4). P. 417–442.
- Cherem 2016 – *Cherem Y.* The absent subversion, the silent transgression. The voice and the silence of the body in some contemporary Iranian and Arab artists // *Journal of Art History*. 2016. Vol. 85 (4). P. 1–28.
- Dabashi 2019 – *Dabashi H.* Contemporary art, world cinema, and visual culture. L.; N.Y.: Anthem Press, 2019. 374 p.
- Dönmez-Colin 2007 – *Dönmez-Colin G.* Women, Islam and cinema. L.: Reaktion Books, 2007. 208 p.
- Gibbons 2007 – *Gibbons J.* Contemporary art and memory. Images of recollection and remembrance. L.; N.Y.: I.B. Tauris, 2007. 189 p.
- Grigor 2014 – *Grigor T.* Contemporary Iranian art. From the street to the studio. L.: Reaktion Books, 2014. 293 p.
- Honarbin-Holliday 2010 – *Honarbin-Holliday M.* Becoming visible in Iran. Women in contemporary Iranian society. L.; N.Y.: I.B. Tauris, 2010. 205 p.
- Isaak 1996 – *Isaak J.A.* Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter. L.; N.Y.: Routledge, 1996. 247 p.
- Keshmirshakan 2007 – *Keshmirshakan H.* Contemporary Iranian art. The emergence of new artistic discourses // *Iranian Studies*. 2007. Vol. 40 (3). P. 335–366.
- Keshmirshakan 2010 – *Keshmirshakan H.* The question of identity vis-à-vis exoticism in contemporary Iranian art // *Iranian Studies*. 2010. Vol. 43 (4). P. 489–512.
- Keshmirshakan 2011 – *Keshmirshakan H.* Contemporary or specific. The dichotomous desires in the art of early twenty-first century Iran // *Middle East Journal of Culture and Communication*. 2011. Vol. 4. P. 44–71.

- MacDonald 2004 – *MacDonald S.* Between two worlds. An interview with Shirin Neshat // *Feminist Studies*. 2004. Vol. 30 (3). P. 620–659.
- McCabe 2005 – *McCabe J.* Feminist film studies. Writing the woman into cinema. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2005. 144 p.
- Millner, Moore 2022 – *Millner J., Moore C.* Contemporary art and feminism. L.; N.Y.: Routledge, 2022. 256 p.
- Mottahedeh, Saljoughi 2012 – *Mottahedeh N., Saljoughi S.* Rethinking gender in contemporary Iranian art and cinema // *Iranian Studies*. 2012. Vol. 45 (4). P. 499–502.
- Navab 2007 – *Navab A.D.* Unsayng life stories. The self-representational art of Shirin Neshat and Ghazel // *The Journal of Aesthetic Education*. 2007. Vol. 41 (2). P. 39–66.
- Nelson 2006 – *Nelson S.* Diaspora. Multiple practices, multiple worldviews // *A companion to contemporary art since 1945*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 296–316.
- Newman 2018 – *Newman E.L.* Female body image in contemporary art. L.; N.Y.: Routledge, 2018. 196 p.
- Ross 2006 – *Ross Ch.* The paradoxical bodies of contemporary art // *A companion to contemporary art since 1945*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 378–400.
- Rounthwaite 2008 – *Rounthwaite A.* Veiled subjects. Shirin Neshat and non-liberatory agency // *Journal of Visual Culture*. 2008. Vol. 7 (2). P. 165–180.
- Saadi-Nejad 2009 – *Saadi-Nejad M.* Mythological themes in Iranian culture and art. Traditional and contemporary perspectives // *Iranian Studies*. 2009. Vol. 42 (2). P. 231–246.
- Sayre 2006 – *Sayre H.M.* 1990–2005. In the clutches of time // *A companion to contemporary art since 1945*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 107–124.
- Shaw 2001 – *Shaw W.M.* Ambiguity and audience in the films of Shirin Neshat // *Third Text*. 2001. Vol. 15 (57). P. 43–52.
- Skurvida 2015 – *Skurvida S.* Iranian or not. DisLocations of contemporary art and its histories // *Art Journal*. 2015. Vol. 74 (3). P. 73–77.
- Torshizi 2012 – *Torshizi F.* The unveiled apple. Ethnicity, gender, and the limits of inter-discursive interpretation of Iranian contemporary art // *Iranian Studies*. 2012. Vol. 45 (4). P. 549–569.
- Traficante 2016 – *Traficante A.* Shirin Neshat. Soliloquy (exhibition review) // *The Senses and Society*. 2016. Vol. 10 (3). P. 390–393.
- Turim 2017 – *Turim M.* Experimental women filmmakers // *Cinema and Gender*. L.; N.Y.: Routledge. 2017. P. 184–193.
- Vitali 2004 – *Vitali V.* Corporate art and critical theory. On Shirin Neshat // *Women*. A cultural review. 2004. Vol. 15 (1). P. 1–18.

References

- Behiery, V. (2013), “Veiled Muslim woman as subject in contemporary art. The role of location, autobiography, and the documentary image”, *Implicit Religion*, vol. 16, no. 4, pp. 417–442.

- Cherem, Y. (2016), "The absent subversion, the silent transgression. The voice and the silence of the body in some contemporary Iranian and Arab artists", *Journal of Art History*, vol. 85, no. 4, pp. 1–28.
- Dabashi, H. (2019), *Contemporary art, world cinema, and visual culture*. Anthem Press, London, UK, New York, USA.
- Dönmez-Colin, G. (2007), *Women, Islam and cinema*, Reaktion Books, London, UK.
- Gibbons, J. (2007), *Contemporary art and memory. Images of recollection and remembrance*, I.B. Tauris, London, UK, New York, USA.
- Grigor, T. (2014), *Contemporary Iranian art. From the street to the studio*, Reaktion, Books, London, UK.
- Honarbin-Holliday, M. (2010), *Becoming visible in Iran. Women in contemporary Iranian society*, I.B. Tauris, London, UK, New York, USA.
- Isaak, J.A. (1996), *Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter*, Routledge, London, UK, New York, USA.
- Keshmirshakan, H. (2007), "Contemporary Iranian art. The emergence of new artistic discourses", *Iranian Studies*, vol. 40, no. 3, pp. 335–366.
- Keshmirshakan, H. (2010), "The question of identity vis-à-vis exoticism in contemporary Iranian art", *Iranian Studies*, vol. 43, no. 4, pp. 489–512.
- Keshmirshakan, H. (2011), "Contemporary or specific. The dichotomous desires in the art of early twenty-first century Iran", *Middle East Journal of Culture and Communication*, vol. 4, pp. 44–71.
- MacDonald, S. (2004), "Between two worlds. An interview with Shirin Neshat", *Feminist Studies*, vol. 30, no. 3, pp. 620–659.
- McCabe, J. (2005), *Feminist film studies. Writing the woman into cinema*, Wallflower Press. London, UK, New York, USA.
- Millner, J. and Moore, C. (2022), *Contemporary art and feminism*, Routledge, London, UK, New York, USA.
- Mottahedeh, N. and Saljoughi, S. (2012), "Rethinking gender in contemporary Iranian art and cinema", *Iranian Studies*, vol. 45, no. 4, pp. 499–502.
- Navab, A.D. (2007), "Unsayings life stories. The self-representational art of Shirin Neshat and Ghazel", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 41, no. 2, pp. 39–66.
- Nelson, S. (2006), "Diaspora. Multiple practices, multiple worldviews", in *A companion to contemporary art since 1945*, Malden, Wiley-Blackwell, Oxford, UK, pp. 296–316.
- Newman, E.L. (2018), *Female body image in contemporary art.*, Routledge, London, UK, New York, USA.
- Ross, Ch. (2006), "The paradoxical bodies of contemporary art", in *A companion to contemporary art since 1945*, Wiley-Blackwell, Malden, Oxford, UK, pp. 378–400.
- Rounthwaite, A. (2008), "Veiled subjects. Shirin Neshat and non-liberatory agency", *Journal of Visual Culture*, vol. 7, no. 2, pp. 165–180.
- Saadi-Nejad, M. (2009), "Mythological themes in Iranian culture and art. Traditional and contemporary perspectives", *Iranian Studies*, vol. 42, no. 2, pp. 231–246.
- Sayre, H.M. (2006), "1990–2005. In the clutches of time", in *A companion to contemporary art since 1945*, Wiley-Blackwell, Malden, Oxford, UK, pp. 107–124.

- Shaw, W.M. (2001), "Ambiguity and audience in the films of Shirin Neshat", *Third Text*, vol. 57, no. 15, pp. 43–52.
- Skurvida, S. (2015), "Iranian or not. DisLocations of contemporary art and its histories", *Art Journal*, vol. 74, no. 3, pp. 73–77.
- Torshizi, F. (2012), "The unveiled apple. Ethnicity, gender, and the limits of inter-discursive interpretation of Iranian contemporary art", *Iranian Studies*, vol. 45, no. 4, pp. 549–569.
- Traficante, A. (2016), "Shirin Neshat. Soliloquy (exhibition review)", *The Senses and Society*, vol. 10, no. 3, pp. 390–393.
- Turim, M. (2017), "Experimental women filmmakers", in *Cinema and Gender*. Routledge, London, UK, New York, USA, pp. 184–193.
- Vitali, V. (2004), "Corporate art and critical theory. On Shirin Neshat", *Women. A cultural review*, vol. 15, no. 1, pp. 1–18.

Информация об авторах

Наталья В. Казурова, кандидат исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3; kazurova@inbox.ru

Екатерина Ю. Трушкина, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; e.trushkina@gmail.com

Information about the authors

Natalia V. Kazurova, Cand. of Sci. (History), Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia; bld. 3, Universitetskaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034; kazurova@inbox.ru

Ekaterina Yu. Trushkina, Cand. of Sci. (Philosophy), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; e.trushkina@gmail.com