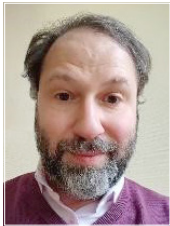


## Люк как метафора ускользания: к философской топологии непрозрачного интерфейса

Александр Викторович Марков<sup>1</sup>, Оксана Александровна Штайн<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com) <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

<sup>2</sup> Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия  
[shtaynshtayn@gmail.com](mailto:shtaynshtayn@gmail.com) <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>



**Аннотация.** В условиях тотальной цифровизации и гиперсвязности повседневный опыт характеризуется парадоксом: беспрецедентный доступ к информации и коммуникации основан на принципиальной непрозрачности обеспечивающих их инфраструктур. Осмысление этого кризиса требует новых философских метафор, способных концептуализировать ускользание и разрыв. Цель работы — проследить процессы концептуализации феномена городского люка в качестве одной из ключевых метафор современности.

В задачи исследования входило: 1. Уточнить феномен люка в контексте пространственных теорий (П. Слотердайк) и акторно-сетевого подхода (Б. Латур). 2. Проанализировать люк как «пятно Реального» в психоаналитической оптике Ж. Лакана. 3. Интерпретировать люк как «объект-в-себе» в рамках объектно-ориентированной онтологии Г. Хармана. 4. Проследить репрезентацию люка и его нематериальных аналогов в современном искусстве и хореографии. 5. Рассмотреть политико-экономическое измерение люка через призму марксизма и спекулятивной эстетики. Материалами исследования выступает городской люк как феномен, рассмотренный как семиотический и философский объект, а также его репрезентации в современном искусстве, хореографии (Саша Вальц, Мурад Мерзуки) и кинематографе. Применяются методы философской топологии, сравнительного анализа, концептуальный аппарат ООО, АСТ, психоанализа и дискурса-анализа. В результате исследования люк концептуализирован как универсальная метафора ускользания и «не-интерфейс», раскрывающая онтологический разрыв между человеческим миром опыта (Umwelt) и скрытым миром нечеловеческих акторов (инфраструктур, данных, сетей). Эвристическая сила этой метафоры заключается не в указании на скрытую информацию, а в маркировке самого факта онтологической несоизмеримости. Власть в современном мире осуществляется не через доступ к информации «под люком», но через контроль над границами между несоизмеримыми реальностями. Выводы. Люк нарушает логику сфер, являясь шлюзом в мир сетей. Он представляет собой травматическую дыру

в символическом порядке города. Как объект, он радикально ускользает от любых своих манифестаций. Люк-монета выступает знаком символической власти, фиксирующим отношения присвоения инфраструктуры. В искусстве люк и его аналоги метафоризируют непрозрачные силовые поля, деформирующие тело и сознание.

**Ключевые слова:** люк, метафора, интерфейс, инфраструктура, межкультурные коммуникации, современное искусство, объектно-ориентированная онтология, акторно-сетевая теория, реальное

**Для цитирования:** Марков А. В., Штайн О. А. Люк как метафора ускользания: к философской топологии непрозрачного интерфейса // Концепт: философия, религия, культура. — 2025. — Т. 9, № 4. — С. 25–41. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2025-4-36-25-41>

Philosophical essay

## The Manhole Cover as a Metaphor of Withdrawal: Towards a Philosophical Topology of the Opaque Interface

Alexander V. Markov<sup>1</sup>, Oksana A. Shtayn<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

markovius@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

<sup>2</sup> Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

shtaynshtayn@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

**Abstract.** The contemporary condition of total digitalization and hyper-connectivity presents a fundamental paradox: unprecedented access to information and communication is built upon the radical opacity of the underlying infrastructures. Understanding this crisis requires new philosophical metaphors capable of conceptualizing withdrawal and ontological rupture. This philosophical essay aims to trace the process of conceptualizing the phenomenon of the urban manhole cover as a key metaphor of contemporaneity, one that reveals the ontological gap between the human world of experience (Umwelt) and the concealed realm of non-human actors including infrastructures, data, and networks. The central research question is: How does the manhole cover, as a material and symbolic object, allow us to conceptualize the nature of power and interaction in an age of hidden technological complexity? The study aims to situate the manhole cover within the framework of spatial theory (P. Sloterdijk) and Actor-Network Theory (B. Latour); To analyze it as a "stain of the Real" through the psychoanalytic optics of J. Lacan; To interpret the manhole cover as an "object-in-itself" within G. Harman's Object-Oriented Ontology (OOO); investigate the representation of the manhole cover and its immaterial analogues in contemporary art and choreography; To examine the politico-economic dimension of the manhole cover through the lenses of Marxism and speculative aesthetics. The primary material of the study is the urban manhole cover itself, examined as a semiotic and philosophical object. The analysis is extended to its representations and conceptual avatars in contemporary art, choreography (e.g., works by Sasha Waltz, Murad Merzuki), and cinema, which serve as case studies for its metaphorical expansion. The research employs a multidisciplinary methodological toolkit, including methods of philosophical topology, comparative analysis, and the conceptual apparatus of Object-Oriented Ontology, Actor-Network Theory, psychoanalysis, and discourse analysis. This synthesis allows for a multi-faceted deconstruction of the object. The manhole cover is conceptualized as a universal metaphor of withdrawal and a "non-interface." Its heuristic power lies not in pointing toward hidden information, but in marking the very fact of ontological incommensurability between human and non-human realms. The study argues that power in the modern world is increasingly exercised not by controlling the information "beneath the cover," but

by administering the boundaries and managing the consequences of this fundamental opacity. The metaphor is thus extended from an epistemological problem (what is hidden) to an ontological and political one (how we relate to the radically Other). The manhole cover disrupts the immunological logic of spheres, acting as a gateway into the alien realm of networks. It functions as a traumatic void, a puncture in the symbolic fabric of the urban order, pointing to the unsymbolizable Real of infrastructure. As an object-in-itself, it perpetually withdraws from all relations and perceptions, embodying a core principle of *OOO*. The "manhole-coin," adorned with city coats of arms, is revealed as a token of symbolic power, a fixed sign that legitimizes the appropriation of the subterranean world and naturalizes the city's infrastructural authority. In contemporary art, the manhole cover and its immaterial counterparts (airflows, and data streams) become metaphors for opaque forces that actively shape the body and consciousness.

**Keywords:** manhole cover, metaphor, interface, infrastructure, intercultural communication, contemporary art, object-oriented ontology, actor-network theory, the Real

**For citation:** Markov, A. V., Shtayn, O. A. (2025) 'The Manhole Cover as a Metaphor of Withdrawal: Towards a Philosophical Topology of the Opaque Interface', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 9(4), pp. 25–41. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2025-4-36-25-41>

## Введение

В топографии города люк занимает место парадоксальное и маргинальное. Он — дверь, но не для всех; проход, но лишённый герменевтики входа; поверхность, но отрицающая саму идею фундаментальности поверхности. Если дверь (по Зиммелю) [Зиммель, 2013] артикулирует диалектику соединения и разделения, предлагая нарратив перехода из одного человеческого пространства в другое, а арка монументализирует этот переход, то люк остаётся немой, упрямым, непрозрачным. Его функция — не приглашать, а исключать. Он — *страж порога* между миром человека и миром коммуникаций, технологической подкладкой нашего бытия. Он не-объект города, по аналогии с не-местом города в понимании современной социологии [Суховская, Ермакова, 2021], позволяющий дополнить *экзистенциалы* города, выделенные в статье [Порошенко, 2021] *экзистенциалом* лиминальности, допускаящий *со-авторизацию* [Орлова, 2016] человека с городскими системами.

Такое ускользание от антропоцентрического взгляда делает люк идеальной метафорой для осмысления условий современности, где реальность всё чаще определяется не видимыми нам сущностями, а скрытыми акторами — сетями, данными, кабелями, потоками. Люк — это материализованное «нет» нашему желанию тотальной прозрачности и доступа. Мы продолжаем разработку исследования неантропоцентрических элементов большого города, существенных для *сохранения местных традиций*<sup>1</sup> [Марков, Штайн, 2024; 2025].

Люк следует отнести к транзитным пространствам, таким как самолётные рукава, вокзалы, аэропорты или турбазы и хостелы. При всём различии конфигураций и маршрутов, эти места обладают особой атмосферой: их существование не зависит от регулярной обитаемости или коллективной самости, но только от истинной жизни города, по Бадью [Бадью, 2019]. Опираясь на выводы Слотердайка, можно сказать, что это места без самости, «...то переполняемые, то вымирающие ничейные

<sup>1</sup> Марков А. В., Штайн О. А. Ставни как предмет философии культуры // Человек. Культура. Образование. 2025. (в печати).

места...транзитные пустыни, разрастающиеся в разрушенных центрах и на гибридных перифериях современного общества» [Слотердайк, 2007: 1009]. По мере ослабления связи обществ с местом в современном усложняющемся мире число транзитных мест, мест без самости, возрастает.

Слотердайк показал, что такая самость-без-места соотносится с темпоральной формой организованного настоящего, обрачиваясь «конвергенцией в актуальном» [Слотердайк, 2007: 930]. Человечество раздробилось на частицы, монады, «отполированные, синхронизированные, озадачиваемые и стыдимые издалека... раскрытые, куда-то подключённые и перезагруженные существа; они превратились в местоположение своих витальных иллюзий, в точки в гомогенном пространстве; они стали в большей мере видимыми, чем видящими, понимаемыми, чем понимающими, достигаемыми, чем достигающими» [Слотердайк, 2007: 1001]. Временные люки этой самости словно материализуются в реальных пространственных люках, напоминая нам, что мы уже столкнулись с усложнившейся инфраструктурой.

Люки поджидали нас с ходом урбанизации, как символ произошедшего с нами за сравнительно короткое время. До XIX в. 97% мирового населения составляли сельские жители. Начиная с XIX в. города стали центром коммуникации, привлекая относительной свободой, возможностью встреч с людьми разных социальных кругов. Города стали нервной системой, дополняющей нервную систему человека и находящуюся в истерическом режиме [Радкау, 2017]. Это понимание города как сложной нервной системы сохраняется и в киберутопии. Ещё Никола Тесла предвещал: «Полное и идеальное распространение беспроводной связи превратит землю в гигантский мозг...мы сможем общаться друг с другом вне зависимости от расстояний» [Цукерман, 2015: 38]. Уильям Гибсон в 1984 г. в книге *Neuromancer* (в русском

переводе «Нейромант», 2000) рассматривает Интернет как физическое пространство, город с величественными зданиями, в которых располагались серверы глобальных корпораций [Цукерман, 2015: 230]. Нил Стивенсон в киберпанковском романе «Лавина» (1992) описывает Интернет как метавселенную, чёрную пустую планету с цифровыми аватарами. Населённым пространством планеты является город-проект. Метафора города способствует визуализации бесконечно расширяющегося пространства, где коммуникативные связи оказываются особым режимом нервозности, контролируемом корпорациями, и различие между киберутопистами только в том, ко благу или ко злу этот контроль.

Стремясь преодолеть тесноту, плотное городское пространство ищет выхода, расширяясь вверх (к небоскрегам) и вниз (к метро, подземным парковкам, канализационным люкам) — за пределы своих первоначальных границ. Виолетта Эвалльё показала, что разные экраны в метро представляют собой разные режимы чувственности и эмоциональной вовлечённости [Эвалльё, 2021]. Экраны, встроенные в архитектуру и транспортные вагоны, превращают поездку в интерактивное и чувственное переживание, где визуальные и текстовые медиа выступают как коммуникационная «душа» метро — одновременно обеспечивая информацию, развлечение и эмоциональную связь с пассажирами. Однако городской люк — это не просто крышка замкнутого транзитного тоннеля; его онтологический статус парадоксальным образом напоминает о монадологии, но в негативном ключе. Согласно Г. В. Лейбницу, монада представляет собой духовную единицу бытия, «истинный атом», который является «для себя весь замкнутым миром». Монады самодостаточны, не имеют частей и не зависят от других<sup>2</sup>. Каждая из них, по словам философа, — это «живое зеркало, наделённое внутренним действием, воспроизводящее универсум со своей

<sup>2</sup> Пивоваров Д. В. Язык религии: учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности 031801 «Религиоведение». Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2006. С. 74.

точки зрения и упорядоченное точно также, как и сам универсум»<sup>3</sup>. Но если монада у Лейбница — это духовный атом без окон, чья сущность разворачивается изнутри, то люк — это чёрная дыра на поверхности города, чистое указание на внешнее. Он знак того, что наша сфера (в смысле Слотердайка) радикально зависит от того, что в нее не включено и что принципиально не может быть ею ассимилировано. Он — антимонада, свидетельство не самодостаточности, а фундаментальной зависимости от Другого.

Почему же сегодня своевременно обратиться к этому понятию? Современный горожанин, как и многие наши современники, зачастую осознает себя космополитом — жителем вселенского города. Напомним: впервые слово «космополит» использовал Диоген Синопский, бросив вызов античной традиции жёсткой территориальной идентификации (как у Фалеса Милетского или Гераклита Эфесского). Будучи изгнанным из Синопа, Диоген стал скитальцем, разрушителем устоев и основ. Он отвергал поведенческие нормы своего времени, отказываясь от ключевого социального маркера — места происхождения. Подобно ему, любой космополит порывает с устоями и приходит в движение. Он пребывает в перманентной миграции: из деревни в город, из города в город, из страны в страну. Такой человек — не просто транзитный пассажир; со временем он сам превращается в «поезд», средство перемещения для других.

Природа монады проявляется в её закрытости и завершённости. Подобно спутникам (сателлитам), монады вращаются вокруг верховной монады и связываются друг с другом лишь через неё. Их метавселенная организована структурой этой верховной монады, которая, в свою очередь, выступает в роли медиума. Её посредническая сущность неотделима от самозабвения: «Возможно, Моисей был косноязычен, а Павел писал глубокомысленную прозу — всё это в равной мере не имело никакого значения для использования этих фигур

в божественной телекоммуникации» [Слотердайк, 2007: 680]. Медиальная природа раскрывается не только в доставлении информации, но и в процессе расщепления, полного растворения в послании. Это сравнимо с бытием апостола, который, как писал С. Кьеркегор, — не просто посыльный. «Образцовый апостол не может ни возвысить сущность своего полномочия добавлением личного таланта, ни замутнить её идиосинкретическими нарушениями: он всего лишь доставляет послание его адресатам и удостоверяет себя, ссылаясь исключительно на своё поручение»: *tamquam aqua per tubam* — «как вода по трубе» [Ле Блан, 2021: 113].

В статье «Город страхов, город надежд» Зигмунт Бауман говорит не только о том, что «Мы живём в состоянии перманентной революции» [Бауман, 2008: 24], но и о городе как об «общезитии незнакомцев» [Бауман, 2008: 26]. Эти незнакомцы сталкиваются друг с другом в подъездах, на улицах и площадях, в кафе и на стадионах, противопоставляя публичному пространству улицы частное пространство «дома». Дом становится конечной точкой маршрута, его целью и смыслом: «...дома становятся продолжением офисов, магазинов и школ и берут на себя большинство их функций» [Бауман, 2008: 25]. В условиях «массового производства незнакомцев» взаимное отчуждение и выстраивание дистанции превратились в норму городской жизни. Расходы на благосостояние, включая оплату жилищно-коммунальных услуг — лицом которых можно считать канализационный люк как профиль монеты по имени «ЖКХ», — воспринимаются горожанами как необходимая и первостепенная плата за комфорт.

Особую роль в городе играют топосы без места, или, как их называет Бауман, «нигде́йные места» [Бауман, 2008: 36] — своего рода операторы перехода из одного состояния в другое. Люк — это переход от наземной жизни к подземной, от света к тьме; герметичный салон самолёта — переход от земли к небу, от одного города

<sup>3</sup> Там же, с. 45.



к другому. Сам Бауман пишет о «локалах» как о «глобальных операторах», переводящих человека из плотного, материального, «здешнего» мира [Бауман, 2008: 36] — в мир нематериальный, почти магический. Здесь вспоминается платформа  $9\frac{3}{4}$ , на которую Гарри Поттер поначалу не мог попасть, будучи не готовым к переходу в иное, «нездешнее», пространство. Так же и любая телепортация в фантастических сюжетах (как, например, в фильме «Интерстеллар», 2014) требует от героя духовной, физической и интеллектуальной готовности.

Возвращаясь к Бауману. Ключевой характеристикой городского пространства он называет «текущность»: потоки людей в метро, потоки машин на улицах, потоки воды в трубах, финансовые потоки в системе. «Город текучей современности, где встречаются пространство потоков и пространство мест» [Бауман, 2008: 38], — отнюдь не идиллия, а арена борьбы и диалектического противоречия. Город всегда символизировал поток человеческих страстей, о чём писал ещё М. Горький, назвавший Нью-Йорк «городом жёлтого дьявола». В этой системе люк представляет собой единицу одновременно и пространства потоков, и пространства мест — точку их единения и борьбы, тезис, ведущий к антитезису и снимающийся в синтезе.

В статье «Архитектура „Ада“, или Ещё раз о театральной иконографии „Подземного царства“» Анна Корндорф исследует, как в XVII–XVIII вв. на сценах придворных театров Европы визуально конструировался образ ада. Автор показывает, что «Преисподняя» мыслилась не как хаос, а как строго организованное, но инвертированное по отношению к раю пространство, обладающее собственной архитектурой [Корндорф, 2010: 92–93]. Корндорф выделяет три ключевых архитектурных локуса театрального ада. Первый — «Жерло Ада» (*la bocca del Inferno*), который часто буквально представлял собой люк или механический провал в сцене. Этот образ, восходящий к библейскому Левиафану, изображался как огромная пасть чудовища, ведущая в огненные недра. Например, в спектакле 1589 г. постанов-

щику Бернардо Буонталенти пришлось замаскировать слишком большой люк, из которого появлялся Люцифер, расписав пространство под сценой и оформив его как «жерло», которое открывалось в нужный момент силами сценической команды [Корндорф, 2010: 96–97]. Со временем зооморфное «жерло» эволюционировало в чистую архитектурную форму — арку или свод, сохранявшие символику входа в инфернальное пространство [Корндорф, 2010: 104–106]. Второй важный локус — «Город Дит», описанный у Данте и Вергилия как адский город с крепостными стенами и башнями. На театральных задниках его изображали как пылающую крепость, часто с мостом через Стигийское болото и лодкой Харона, что создавало иллюзорную, но структурированную перспективу загробного мира [Корндорф, 2010: 109–111]. Третий локус — «Дворец Плутона», представлявший собой интерьер — тронный зал владыки преисподней. Это было пышное, но зловещее архитектурное пространство с колоннами, арками и символами мучений (колесами, цепями), наполненное огнём и дымом [Корндорф, 2010: 119–120; 124–126]. Так статья Корндорф демонстрирует, что подземное царство в культуре барокко и Просвещения осмыслялось через знакомые городские и архитектурные метафоры. Люк («жерло») выступал ключевым порталом, материальной точкой перехода в этот иной мир, который, несмотря на свою чуждость, имел чёткую, хотя и обратную, пространственную организацию. Это позволяет провести прямую параллель между театральной иконографией ада и современным городским люком как символическим входом в технологическое «подземное царство» мегаполиса.

Люк можно определить в итоге как *гетеротопическое* пространство. Согласно М. Фуко и А. Лефевру [Фуко, 2006; Лефевр, 2015], это пространства, близкие к иному/чужому/другому по своей природе; они существуют как граница, поэтому руферы или диггеры испытывают пограничное, экзистенциальное состояние опасности и присутствия угрозы жизни [Корчагина, 2024]. В художественной литературе гетеротопическими пространствами могут

выступать целые континенты, как Северная Америка [Арустамова, 2007] или Африка [Арустамова, Расторгуева, 2015]; для художественного мира писателя гетеротопическим может быть пространство его усадьбы [Богданова, 2020; Пращерук, 2023], — тогда как в практике городской жизни люк напоминает о такой постановке границы с самого начала для нашего городского опыта.

Люк выступает как переход, транзит. *Транзитивность* является чертой любого города. В. Беньямин связывал транзитивность термином «пористость» [Крашенинников, 2017; Скопин, 2018] — своего рода универсальным законом строительства и развития городской инфраструктуры, проявляющимся в том, «как здания и действия взаимопроникают во внутренних двориках, аркадах и лестничных маршах, ... чтобы стать театром новых, непредвиденных констелляций. Печать определённости отсутствует» [Беньямин, 2012: 236]. Если для начала XX в. можно было сказать, что печать определённости отсутствует, то для начала XXI в. люк стал символом печати, которой припечатываются и подтверщаются асфальтированные городские улицы и закрепляются отношения между горожанами и городом. Так, в Екатеринбурге люки припечатывают историю города не по слогам, а блоками, как будто исторической гипподамовой системы застройки города — «ЕКАТЕРИН-БУРГ». Обычные, радиальные, с паутиной, гербом, советской звездой, они ставят печать на отношения между наземным и подземным, передовым и андеграундным, — вечная дихотомия развития, основа городской диалектики. Далее в исследовании разных режимов люка мы ставим следующие вопросы, которые и должны подвести к оригинальному выводу:

Как метафора люка позволяет концептуализировать новый тип администрирования в цифровую эпоху — основанного не на доступе к информации, а на управлении онтологическими разрывами?

В чем заключается эвристический предел метафоры люка, и что происходит, когда инфраструктура, которую он скрывает,

становится имматериальной (данные, алгоритмы)?

Является ли люк архетипическим «неинтерфейсом», и что его упрямая материальность говорит о пределах цифровой утопии полной прозрачности?

### 1. Онтология Не-Двери: Люк между Сферой и Сетью

Чтобы понять специфику люка, необходимо поместить его в пространственную теорию Петера Слотердайка. Человек, по Слотердайку [Слотердаик, 2007], есть существо, создающее сферы — иммунологические пространства комфорта, прозрачности и смысла. Городская среда — сложная совокупность таких сфер: квартир, офисов, кафе, площадей. Дверь здесь служит стабилизированным, социализированным шлюзом между сферами.

Люк же нарушает эту логику. Он ведёт не в другую человеческую сферу, а в анти-сферу — в мир сетей Бруно Латура. Для Бруно Латура [Латур, 2013; 2014; 2015; 2023a; 2023b], дополнившего понятие *сфер* понятием *сетей* [Латур, 2013], люк — это не просто железная крышка, а «актор». Он заставляет людей обходить его, является точкой доступа для диггеров и коммунальщиков, связывает мэрию, асфальт, подземные трубы и горожан в единую «сеть». Он обладает «агентностью», по терминологии Латура, так как активно влияет на поведение других акторов сети. Это мир не смысла, но функциональности; не диалога, но передачи. Это пространство кабелей, труб, серверов — нечеловеческих акторов, чьи альянсы и есть подлинный каркас реальности. Люк — это пункт обслуживания сети, её редкий и тщательно дозированный интерфейс с миром людей. Он маркирует момент, когда сфера вынуждена признать свою зависимость от радикально иной онтологической реальности, которая её поддерживает и в то же время безразлична к ней.

Таким образом, люк не является дверью, потому что дверь предполагает взаимность. За люком же — царство радикального Другого, не предназначенное для человека.

## 2. Интерфейс как Занавес: Реальное за железным кругом

Психоаналитическая интерпретация люка неминуемо отсылает нас к лакановскому Реальному — тому, что ускользает от символизации, травматическому и невозможному. Поверхность города — это воображаемый и символический порядок: карты, вывески, фасады, маршруты. Это мир, данный нам в опыте и языке. Люк на этом фоне выступает как пятно Реального. Его закруглённая, часто стандартизированная железная поверхность — это не столько объект, сколько указание на дыру в символическом порядке города. Он — метка на карте, которая гласит: «здесь карта обрывается». Под ним — не другое место, а иное измерение: шумная, аморфная, неодушевлённая реальность инфраструктуры. Это Реальное технологического — непостижимая сложность сетей, которые обеспечивают нашу связность, оставаясь при этом абсолютно непрозрачными. Для Лакана [Лакан, 2024] люк как дыра в асфальте — это и будет точка вторжения «Реального» в символически упорядоченное городское пространство. Он символизирует угрозу, травму, провал, то, что не поддаётся символизации. Это, сказал бы Лакан, если бы проводил психоанализ города, взгляд Другого (подземного, чужого) на горожанина, вызывающий тревогу и одновременно притяжение (как у диггеров).

Мы можем беседовать с человеком по телефону, но наша связь возможна благодаря мириадам соединений в мире, доступ к которому так же дозирован и опосредован, как и доступ в мир за люком. Вышки сотовой связи, серверные стойки, подземные и подводные кабели — все это образует распределённый люк, распределённую систему непрозрачных интерфейсов. Физический люк становится архетипом этого общего принципа: материальная основа нашей коммуникации ускользает от нас, будучи скрыта за техническими и корпоративными барьерами, функционально аналогичными железной крышке. Люк, таким образом, становится метафорой самого ускользания смысла коммуникации: мы обмениваемся

символами, в то время как материальная основа этого обмена (Реальное коммуникации) наглухо запечатана и скрыта от нас.

## 3. Объект-в-себе и его услуга: Взгляд Хармана и Латура

Объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана позволяет нам окончательно демистифицировать люк. Харман утверждает, что объекты всегда ускользают от любых своих отношений и взаимодействий. Они содержат в себе неисчерпаемую глубину, «в-себе-бытие». Люк в системе Хармана [Харман, 2020; 2021; 2023] — это самостоятельный объект, который никогда не раскрывается полностью. Его функция (закрывать колодец) и наше восприятие (круглый узор) — это лишь поверхностные качества. Его настоящая «глубина» (ржавчина внутри, история отливки, скрытая инфраструктура) всегда ускользает. Люк «уходит в отставку» от любых своих отношений.

Люк — это идеальный пример объекта-в-себе. Для подавляющего большинства горожан он — всего лишь безразличный железный диск под ногами. Его реальные отношения — с механиками, инженерами, данными, током, водой — скрыты. Даже те, кто взаимодействует с цифровыми аналогами подземной инфраструктуры (условные «хакеры»), имеют дело не с сущностью данных, а с их интерфейсами, с новыми уровнями «люков», скрывающих базовый код и аппаратную логику. Он лишь намекает на свою внутреннюю жизнь, но никогда её не раскрывает. Он отказывается быть прозрачным интерфейсом. Его функция — быть барьером, а не мостом.

С позиции акторно-сетевой теории (АСТ) Бруно Латура, люк — уже не просто объект, а критический медиатор. Он не пассивен. Его очень материальная, тяжёлая, иногда ржавеющая или заклинивающая форма активно формирует наши отношения с миром сетей. Он делегирует полномочия: только определённые акторы (специалисты с нужными инструментами и знаниями) получают право с ним взаимодействовать. Он создаёт иерархию доступа и видимости. Он — молчаливый



привратник, нечеловеческий актер, постоянно участвующий в перераспределении агентности в городском коллективе.

#### **4. Эстетика капитуляции: Дизайн люка и миметическая джентрификация**

Современный урбанистический тренд, особенно в контексте джентрифицируемых районов, требует от люка отказа от его онтологической сути — быть незаметной, функциональной меткой Реального. Его принуждают к мимикрии, к интеграции в символический порядок города через «уникальный дизайн». Люки украшают гербами районов, орнаментами, паттернами, повторяющими брусчатку, превращая их в объекты краеведения и туристического потребления. Эта практика представляет собой попытку символически одомашнить радикально иное, обезвредить его тревожащую природу через эстетизацию. Если классический люк — это воплощённое «нет», то дизайнерский люк — это успокаивающее, но лицемерное «да», маскирующееся под местный колорит. Это стремление сделать инфраструктуру «понятной» и «своей» является частью проекта по созданию бесшовного, стерильного, управляемого опыта городской среды, где нет места для ускользания и онтологического диссонанса.

Однако эта стратегия обречена на провал, обнажая новый уровень противоречия. Дизайнерский люк не ликвидирует разрыв между мирами, но лишь драматизирует его, натягивая тонкий декоративный занавес над пропастью. Он становится симуляком в бодрийеровском смысле [Бодрийяр, 2015] — знаком, отсылающим не к реальной функции скрытой инфраструктуры, а к самому себе, к мифу об «аутентичном месте». Его орнамент — это попытка заговорить тревогу, но железная неизменность его формы и его принципиальная не-открываемость для обывателя продолжают напоминать о реальном положении дел. Он остаётся обманчивым интерфейсом, чья новая эстетика лишь подчёркивает глубину онтологического отчуждения.

Таким образом, эволюция дизайна люка от стандартизированной утилитарности к точечной брендинговой уникальности является не победой над его сущностью, но её изощрённым подтверждением. Джентрификация, пытаясь эстетически колонизировать даже люки, невольно демонстрирует тотальный характер своего имперского импульса — подчинить и сделать прозрачным всё, включая самые упрямые материальные свидетельства иного бытия. Но люк сопротивляется. Даже раскрашенный в праздничные цвета, он остаётся молчаливым напоминанием о мире коммуникаций, который продолжает ускользать от нас, как только мы отводим взгляд от нарисованного на нём симпатичного узора.

#### **5. Хореография Исчезновения: Люк на сцене и в современном балете**

Театральная сцена, эта смоделированная *антропо-сфера*, предоставляет люку его чистейшую архетипическую форму. Здесь он функционирует не как пункт обслуживания, но как портал чистой трансформации. Его функция сугубо метафизична: мгновенно изменить логику мира, явить божество (*deus ex machina*) или низвергнуть антигероя в преисподнюю (как в народном театре, где через «адскую дыру» проваливался царь Ирод). Сценический люк — это прямая визуализация лакановского Реального, прорывающегося в символический порядок спектакля для его тотального пересмотра или катастрофического завершения. Он — технологический аналог чуда, разрыв непрерывности нарратива материальным вмешательством иного плана бытия.

Эта логика находит своё радикальное переосмысление в современном балете, где люк часто лишается своей материальной формы, но сохраняет свою функцию как метафора ускользания. В работах таких хореографов, как Мурад Мерзуки («Зефир»), или в постановках, подобных «Кёрпер-Креатур» Шаши Вальц, роль люка исполняют нематериальные технологические интерфейсы. Мощные вентиляторы, кулеры у Мерзуки создают невидимый,

но непреодолимый барьер из воздушного потока — люк из воздуха. Танцовщицы не проваливаются сквозь пол, но сталкиваются с невидимой силой, которая деформирует их движение, увлекает, отбрасывает, делает их тело объектом отрицающего жеста — с абстрактной нечеловеческой энергией. Это идеальная метафора современного ускользания: не через явную дыру, а через столкновение с невидимым силовым полем данных, алгоритмов, социальных и политических токов, которые структурируют нашу реальность, оставаясь при этом абсолютно непрозрачными.

Таким образом, эволюция люка от механического люка-трапа на сцене до воздушного портала в современном танце акцентирует смещение акцента с исчезновения тела к ускользанию агентности. Если традиционный театральный люк низвергал персонажа в небытие, то люк-воздух Мерзуки демонстрирует саму борьбу тела с внешней детерминантой, его попытку сохранить агентность в поле анонимных сил. Это хореографическое исследование того, как непрозрачная инфраструктура (будь то воздушный поток или цифровая сеть) не просто скрывается под поверхностью, но активно формирует и деформирует саму ткань нашего присутствия в мире, нашу «плоть» (по Мерло-Понти) бытия. Танец становится философской практикой, делающей видимой невидимую топологию власти и ускользания, в которой мы все постоянно находимся.

## 6. Дизайн люков в современном многополярном мире

Коллективное оформление люков в странах Юго-Восточной Азии (Таиланд, Япония, Тайвань) и их строго утилитарный, часто монохромный вид в европейских городах представляют собой две фундаментально различные культурные стратегии справиться с тревогой, которую порождает люк как прорыв Реального.

Европейская (и североамериканская) традиция — это стратегия минималистского отрицания. Серый чугунный стандартизированный люк стремится к максимальной невидимости. Его фактура, часто

шероховатая и покрытая благородной патиной времени, не привлекает внимания, а растворяет объект в монотонной поверхности тротуара. Это попытка замаскировать разрыв, сделать его настолько банальным и незаметным, чтобы он перестал быть объектом рефлексии. Это философия, восходящая к модернистскому стремлению скрыть инфраструктуру, вынести за скобки всё, что не работает на чистоту формы и функциональность. Европейский люк говорит: «Мне нечего тебе показать, я — всего лишь функциональный элемент, проходи мимо». Это следование кантовской «целесообразности без цели», но примененное к объекту, чья цель как раз глубоко сокрыта.

Восточноазиатская практика, напротив, является стратегией тотальной эстетической интеграции. Яркая ручная роспись, превращающая люк в уникальный арт-объект, — это не джентрификация «сверху», а часто народное, общинное творчество «снизу». Это попытка не скрыть люк, а приручить его через избыточное украшение, включить в символический порядок не путём умолчания, а путем гипервизуализации. Расписанный цветами, мифическими существами или городскими достопримечательностями люк перестает быть дырой в иное измерение и становится картиной, рассказывающей местную историю. Это ритуал апотропейной магии — отвести зло (онтологическую угрозу иного) путём его символического освоения через искусство. Такой люк провозглашает: «Посмотри на меня! Я не опасен, я — часть нашего общего мира, я украшаю его и рассказываю о нём».

## 7. Люк и баня

Если городской люк — это единичный портал в иное измерение инфраструктуры, то баня предстает его тотальной реализацией, целым миром, сотканным из люков. Это сложнейшая система регуляторов, клапанов и мембран, управляющих не отдельными объектами, а невидимыми стихиями: жаром, паром, водой, холодом. Каждая её деталь — это люк в определении Хармана: объект, чья внутренняя сущность

(способность удерживать или отдавать тепло) ускользает от прямого наблюдения, но определяет все взаимодействия.

Печь-каменка — это главный пламенный люк, портал в энергетическое ядро системы. Он не просто греет; он накапливает жар как сокрытую потенцию, чтобы затем, при порции воды, выпустить его в виде пара — то есть, приоткрыть себя ровно настолько, чтобы трансформировать всё пространство. Дверь парной — классический люк, но его функция не пространственная, а термо-топологическая. Он не ведёт в другую комнату, а разделяет миры с разной плотностью жары и влажности. Его открытие — событие, вызывающее ускользание одного климата в другой. Даже полки в бане — это многоуровневая система люков-ловушек. На каждом уровне удерживается разная температура; перемещаясь по ним, тело не проходит через дверь, но проходит сквозь невидимые люки-градиенты, падая из одного температурного пласта в другой. Это и есть тот самый «лабиринт Пиранези», но созданный не из камня, а из невидимых ускользающих тепловых полей. Баня — это архитектура, которая делает видимой невидимую топологию интенсивностей.

Обращение к русской иконографии бани, например, к полотну Бориса Кустодиева «Русская Венера», позволяет увидеть телесное измерение этой системы. Обнажённое женское тело в парной — это не просто объект взгляда, а главный актер, взаимодействующий с люками-интенсивностями. Пар, клубящийся в пространстве, — тот самый «люк из воздуха», как у Мерзуки; но здесь он не сопротивляется, а ласкает, обволакивает, проникает. Тело само становится интерфейсом, местом встречи и ускользания: пот ускользает с кожи, жар ускользает в тело, границы «Я» размягчаются и растворяются в атмосфере парной. Кустодиев изображает не просто сцену, а состояние глубокой онтологической проницаемости, где человеческое и стихийное, внутреннее и внешнее вступают в обмен через систему банных люков.

В чем-то близок бане проект «Морской орган» (хорв. *morske orgulje*) — архитектурное сооружение, созданное архитектором

Николай Башичем (хорв. Nikola Bašić) (акустик Ivan Stamać, гидравлик Vladimir Androšec) в 2005 г. Здесь люки, встроенные в ступени набережной, превращаются в акустические порталы. Через них из-под земли, из скрытой инфраструктуры труб, доносится голос моря — музыка, создаваемая волнами, которые и выталкивают воздух через звучащие трубы. Люк здесь — это не барьер, а медиатор, диафрагма, позволяющая миру природы (моря) и миру технологий (трубам) говорить голосом, доступным миру людей. Это утопическая модель прозрачного, гармоничного интерфейса, где ускользание преодолевается через эстетический опыт. Люк подтверждает свой статус ключевой фигуры современности — объекта, который, даже будучи молчаливым, говорит о самом главном: о том, что реальность всегда устроена сложнее, чем нам кажется, и её основа надёжно скрыта от прямого взгляда, требуя для своего постижения особых стратегий — будь то философский анализ или художественный жест.

## 8. Люк в спекулятивной эстетике Армена Аванесяна

В спекулятивной системе Аванесяна [Аванесян, Хенниг, 2014; Аванесян, 2019] люк можно рассмотреть как объект, который существует в своём собственном «темпоральном режиме». Он «запечатывает» время инфраструктуры (медленная коррозия) и противостоит быстрому времени городской поверхности (поток машин, пешеходов). Он — материальное свидетельство «несовпадения» временных слоёв города, в нём можно увидеть аллегорию неотношения. Его запечатанность — это не недостаток информации, а онтологическое утверждение. Он демонстрирует, что реальность цифровых потоков и реальность человеческого мира радикально несоизмеримы. Они сосуществуют, не нуждаясь в взаимном проникновении или понимании. Человек не может «понять» жизнь оптоволоконного кабеля, а кабелю нет дела до человеческих нарративов. Люк, таким образом, маркирует границу этой онтологической автономии. Он — знак политики

изоляции, а не подключения. Его лучше всего понимать не как дверь, которую нужно открыть, а как доказательство того, что большинство дверей в мире вещей ведут в никуда для нашего понимания.

Наконец, люк является ключевым актором в инфраструктурной бессознательности (концепт, созвучный аванесяновской проработке бессознательного как децентрализованного и нечеловеческого). Он — материальная точка, в которой нечеловеческие акторы (данные, ток, вода) осуществляют свою деятельность, полностью игнорируя человеческое восприятие. Эта деятельность подчинена иным темпоральным циклам — мгновенным импульсам передачи данных, медленной коррозии, циркулярному движению воды. Люк позволяет этой не-человеческой темпоральности существовать параллельно человеческой, лишь изредка и катастрофически в неё вторгаясь (прорыв трубы, обрыв кабеля). Он делает видимым сам факт существования этой параллельной темпоральности, этого «внешнего», которое, по Аванесяну, всегда уже предшествует человеческому решению и восприятию.

Следовательно, в аванесяновской перспективе люк предстает не метафорой, а *актуальным оператором власти* в пост-киберистическую эпоху. Его политика — это не политика репрезентации или сокрытия информации, но политика управления темпоральными разломами и онтологической изоляцией. Власть принадлежит не тому, кто владеет информацией «под люком», но тому, кто способен синхронизировать, администрировать и контролировать саму границу между несоизмеримыми реальностями — между медленным временем железа и мгновенным временем данных, между человеческим миром и миром не-человеческих акторов. Люк есть материальный символ того, что современная власть является инфраструктурной и темпоральной по своей сути, и её главная задача — управлять не людьми, но несоизмеримостями, которые делают возможным саму нашу реальность.

## 9. Люк в кинематографе

Опираясь на методологию Е. В. Сальниковой [Сальникова, 2016; 2018; 2021], рассматривающую кинематографическое и городское пространство (кино в городе и город в кино) как сложноорганизованный семиотический текст, можно выявить универсальные модели организации «буферных зон» — локусов, балансирующих на грани миров. Эта организация находит яркое воплощение в анализе фильма «Подземка» (Люк Бессон, 1985).

Кинолента открывается динамичной погоней, где автомобили, подобно хтоническим силам, пронзают тоннели, чтобы вырваться на поверхность с удвоенной скоростью. Однако этот импульс к выходу оборачивается стремительным погружением в недра метро. Здесь, под землей, разворачивается автономный мир — сложностроенный лабиринт переходов, винтовых лестниц, вентиляционных шахт и потайных комнат, архитектура которого предвосхищает сновидческую логику «Начала» (Кристофер Нолан, 2010). Данная география есть не что иное, как карта экзистенциальной буферной зоны, где безопасность граничит со смертельной опасностью. Герой Кристофера Ламбера предстаёт в роли бесстрашного путешественника, странствующего по канализационным трубам; его кратковременное падение и последующее возрождение архетипично. Всё подземелье уподобляется чистилищу, девяти кругам инициации, на пути через которые герой сталкивается с пёстрым калейдоскопом социальных типов: от мафиози и мимов до роллеров и рок-музыкантов. Это пространство — вечный транзитный поток, аналогичный «рукаву» аэропорта, *perpetuum mobile*, ведущий к порогу иного мира — будь то реальный, опасный или волшебный, подобно колодцу в сказке.

Парадоксальным образом ту же модель транзитного локуса мы обнаруживаем в сказке «Варвара-краса, длинная коса» (Александр Роу, 1969). Сюжетный механизм запускается зарокотом Еремея Борода того откупиться от Чуда-Юда тем, «о чём он

в своём царстве не знает» — сыном. На поверхности царствует жизненный цикл в его естественной полноте: цветущее лето, осенний листопад, зимние метели. Жизнь «поверх колодца» — это труд, песни, непрерывное цветение. Подземное же царство Темнейшего Князя Чудо-Юда — инверсия этого мира. Его дочь, красавица Варвара, воспитывается няней Степанидой, которая, подобно другим «утопленникам» или «утопленным», попала в омут, не вынеся испытания судьбой (потери любимого). Таким образом, колодец-омут выполняет ту же функцию транзитного портала, что и метро Бессона: это граница, соединяющая два контрастных онтологических режима, а подземное пространство выступает как область испытания и преобразования.

### 10. Марксистская политэкономия люка

Если классическая монета по Марксу есть всеобщий эквивалент, обеспечивающий циркуляцию товаров, то люк-монета, то есть люк с гербом или знаком города, — это знак, чьё обращение прекращено. Он не обменивается, а утверждает. Его «чеканка» — это жест суверенной власти (городской или государственной) по наложению символического порядка на самое анонимное и утилитарное. Портрет монарха или герб на люке — это не указание на номинальную стоимость, а перформативный акт присвоения: даже подземные невидимые миры инфраструктуры принадлежат городу, короне, нации.

Эта «монета» является платой по своеобразному символическому договору. Город «платит» ею самому себе, чтобы легитимировать своё существование. Прохожий, наступая на такой люк, неосознанно становится участником этого акта признания, «принимая» эту гигантскую необоротную монету как данность городского ландшафта. Это жест, обращенный в никуда — в вечность, в историю, в мифологию места.

Таким образом, люк-монета — это не просто украшение, а сложный семиотический объект. Он одновременно сувенир: объект коллективной памяти, «привет из города», переданный самому городу;

печать власти: знак, маркирующий территорию и ее подземные недра как собственность; анти-деньги: отрицание самой идеи обмена, замена экономической циркуляции на чисто символическую фиксированную ценность. Он не покупает ничего, кроме самого права на существование в качестве символа.

Такова высшая форма ускользания люка от своей функции: он ускользает даже от категории вещи, превращаясь в чистый знак, симулякр, который, однако, обладает огромной силой по производству и поддержанию коллективной идентичности. Он — валюта, чей курс всегда неизменен и чей единственный банк — это сама городская мифология.

### Заключение: Поэтика ускользания

Люк, таким образом, далёк от нейтральности. Это мощная философская метафора, кристаллизующая фундаментальные тревоги эпохи гиперсвязности. Люк как трансмиссия, тоннель, «рукав», ведущий к самолёту пассажиров, последний приют безопасного пространства, выпускающий наружу в опасное небо, быстро запруженную улицу. В мире, где мы привыкли к интерфейсам, требующим интуитивной понятности (иконка, кнопка, ссылка), люк напоминает о другом типе интерфейса — непрозрачном, авторитарном, исключающем.

Он метафоризирует ускользание. Это и ускользание контроля: Мы пользуемся благами инфраструктуры, но не контролируем её. Это и ускользание понимания: Мы живём в мире, чья техническая сложность тотально сокрыта от нас. Это и ускользание Реального: Наш символический порядок покоится на базе, которая ему не адекватна и которую он не может символизировать без остатка.

Однако, распространяя метафору люка на все сферы, мы рискуем упустить его специфику. В отличие от цифрового интерфейса, люк телесен, тяжел и локален. Его сопротивление — это физическое сопротивление. Эта его архаичная материальность в эпоху кликов и касаний сама по себе



становится вызовом, указывая на то, что не все в нашем мире поддается деметафоризации и полной виртуализации.

Наш оригинальный вывод стоит в том, что люк эволюционирует от материального барьера (Латур, Харман) к имматериальному оператору власти. Его современная функция — не просто скрывать инфраструктуру, а маркировать и администрировать сам факт онтологической несоизмеримости между человеческим опытом и нечеловеческими акторами. Власть в эпоху гиперсвязности принадлежит не тому, кто открывает люки, а тому, кто контролирует правила и последствия этой принципиальной непрозрачности.

Философия люка — это философия признания этой непрозрачности. Это призыв не столько вскрыть люк и заглянуть внутрь (желание, обречённое на провал, ибо мы увидим лишь новые уровни неопостижимых объектов), сколько понять его самого как актора. Принять, что ускользание — это не недостаток, а онтологическое условие нашего существования в сплетении человеческого и нечеловеческого. Люк — это не дыра, которую нужно заполнить смыслом, а шов, который указывает на саму возможность иного. Метафора ускользания оказывается метафорой самой реальности.

### Список литературы:

- Аванесян А. Метафизика сегодня. — Москва: V-A-C Press, 2019. — 104 с.
- Аванесян А., Хенниг А. Поэтика настоящего времени. — Москва: РГУ, 2014. — 320 с.
- Арустамова А. А. Восприятие США в русской путевой литературе середины XIX в. (на материале книги А. Лакиера «Путешествие по Северо-Американским Штатам, Канаде и острову Кубе») // Новый филологический вестник. — 2007. — № 1. — С. 118–126.
- Арустамова А. А., Расторгуева М. Ю. Африка на поэтической карте А. Ладинского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2015. — № 3. — С. 68–76.
- Бадью А. Истинная жизнь. — Москва: ПАНГЛОСС, 2019 — 176 с.
- Бауман З. Город страхов, город надежд // Логос. — 2008. — № 3. — С. 24–54.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. — Москва: Медимум, 2012. — 312 с.
- Богданова О. А. «Гетеротопия усадьбы» в романе З. Н. Гиппиус «Роман-царевич» (1913) // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18, № 1. — С. 294–314. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2020.7542>
- Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. — Москва: ПОСТУМ, 2015. — 240 с.
- Зиммель Г. Мост и дверь // Социология власти. — 2013. — № 3. — С. 145–150.
- Корндорф А. С. Архитектура «Ада», или Еще раз о театральной иконографии «Подземного царства» // Искусствознание. — 2010. — № 1-2. — С. 92–143.
- Корчагина Т. В. Применение метода включенного наблюдения в исследовании арт-практик современных руфинг-фотографов // Культурный код. — 2024. — № 4. — С. 35–47.
- Крашенинников И. А. Перспективы анализа «пористости» городской ткани // Архитектура и современные информационные технологии. — 2017. — № 3. — С. 215–226.
- Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа (1964). — Москва: Гнозис; Логос, 2004. — 304 с.
- Латур Б. Как лучше регистрировать агентность вещей: семиотика и онтология // Социология власти. — 2023. — Т. 35, № 2. — С. 156–196. <https://doi.org/10.22394/2074-0492-2023-2-156-196>
- Латур Б. Пастер: Война и мир микробов, с приложением «Несводимого». — Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2015. — 316 с.
- Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. — Москва: ВШЭ, 2014. — 384 с.
- Латур Б. Почему критика выдохлась? От фактов к вопросам, вызывающим озабоченность // Логос. — 2023. — Т. 33, № 5. — С. 29–64. <https://doi.org/10.17323/0869-5377-2023-5-29-61>

- Латур Б. Сферы и сети: два способа понимания глобального // Вестник российского университета дружбы народов. Серия: Философия. — 2013. — № 2. — С. 5–16.
- Ле Блан Ш. Кьеркегор. — Москва: РИПОЛ классик, 2021. — 253 с.
- Лефевр А. Производство пространства. — Москва: Strelka Press, 2015. — 432 с.
- Марков А. В., Штайн О. А. Наличники как культурное наследие: теоретические параметры изучения // Культурное наследие России. — 2025. — № 2. — С. 23–31. <https://doi.org/10.34685/NI.2025.49.2.004>
- Марков А. В., Штайн О. А. Торчком и изгибом: маскарон как философия города // Наука. Искусство. Культура. — 2024. — № 4. — С. 152–159.
- Орлова Г. А. Со-авторизация, но не соавторство: приключения транскрипта в цифровую эпоху // Шаги. — 2016. — Т. 2, № 1. — С. 200–223.
- Порошенко О. Ю. Экзистенция города // Вестник Вятского государственного университета. — 2021. — № 2. — С. 45–51. <https://doi.org/10.25730/VSU.7606.21.017>
- Пращерук Н. В. Гетеротопия усадьбы в прозе И. А. Бунина // Филологический класс. — 2023. — Т. 28, № 3. — С. 92–102.
- Радкау Й. Эпоха нервозности: Германия от Бисмарка до Гитлера. — Москва: ВШЭ, 2017. — 552 с. <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1321-7>
- Сальникова Е. В. Городская вертикаль на фоне игровой авантюристности. От фильмов Жоржа Мелье-са к киносюжетам о Фантомасе // Телекинет. — 2021. — № 2. — С. 6–14. <https://doi.org/10.24412/2618-9313-2021-215-6-14>
- Сальникова Е. В. О роли переходного пространства в зрелищной культуре и электронной экранной реальности // Вестник славянских культур. — 2016. — № 1. — С. 189–204.
- Сальникова Е. В. Специфика пластического мышления в кино // Художественная культура. — 2018. — № 2. — С. 138–167.
- Скопин Д. Конец буржуазных апартаментов. Коммунальные квартиры и музеи в «Московском дневнике» // Логос. — 2018. — Т. 28, № 1. — С. 115–142. <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2018-1-115-140>
- Слотердаjk П. Сферы. Макросферология. Т. 2. Глобусы. — Санкт-Петербург: Наука, 2007. — 1024 с.
- Суховская Д. Н., Ермакова Л. И. Концепции «пространства» и «места» в урбанистической философии // Социология. — 2021. — № 1. — С. 220–227.
- Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. — Москва: Праксис, 2006. — С. 191–204.
- Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия. — Пермь: Гиле Пресс, 2020. — 258 с.
- Харман Г. Искусство и объекты. — Москва: Институт Гайдара, 2023. — 440 с.
- Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2021. — 272 с.
- Цукерман Э. Новые соединения. Цифровые космополиты в коммуникативную эпоху. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 320 с.
- Эвальд В. Д. Экранная среда в пространстве московского метрополитена // Вестник славянских культур. — 2021. — Т. 60. — С. 8–20. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-60-8-20>

## References:

- Arustamova, A. A. (2007) 'Vospriyatie SShA v russkoi putevoi literature serediny XIX v. (na materiale knigi A. Lakiera Puteshestvie po Severno-Amerikanskim Shtatam, Kanade i ostrovu Kube) [The perception of the USA in Russian travel literature of the mid-19th century (based on A. Lakier's book Journey through the North American States, Canada and the Island of Cuba)]', *Novyy filologičeskij vestnik*, (1), pp. 118–126. (In Russian).
- Arustamova, A. A. and Rastorgueva, M. Ju. (2015) 'Africa in the poetry of Antonin Ladinsky', *Perm university herald. Russian and foreign philology*, 7(3), pp. 68–76. (In Russian).
- Avanessian, A. (2019) *Metafizika segodnya* [Metaphysics today]. Moscow: V-A-C Press. (In Russian).

- Avanessian, A. and Hennig, A. (2012) *Präsens – Poetic Eines Tempus*. Berlin: Diaphanes. (Russ. ed.: (2014) *Poetika nastoyashchego vremeni*. Moscow: RGGU Publ.).
- Badiou, A. (2016) *La vraie vie*. Paris: Fayard. (Russ. ed.: (2019) *Istinnaya zhizn'*. Moscow: PANGLOSS Publ.).
- Baudrillard, J. (1981) *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée. (Russ. ed.: (2015) *Simuliakry i simuliatsii*. Moscow: Postum Publ.).
- Bauman, Z. (2003) *City of Fears, City of Hopes*. London: Goldsmith's College. (Russ. ed.: (2008) *Gorod strakhov, gorod nadezhd'*, Logos, (3), pp. 24–54.).
- Benjamin, W. (1980) 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in *Gesammelte Schriften. Band I, Werkausgabe Band 2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, pp. 431–469. (Russ. ed.: (2012) *Proizvedeniye iskusstva v epokhu yego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannyye esse*. Moscow: Medium Publ.).
- Blanc, C. le (1998) *Kierkegaard*. Paris: Les Belles Lettres. (Russ. ed.: (2021) *Kierkegaard*. Moscow: RIPOl klassik Publ.).
- Bogdanova, O. A. (2020) "'The Heterotopia of Estate" in the Novel by Z. N. Gippius "Roman-Tsarevich" (1913)', *The Problems of historical poetics*, 18(1), pp. 294–314. (In Russian). <https://doi.org/10.15393/j9.art.2020.7542>
- Evallyo, V. D. (2021) 'Screen environment in the Moscow subway (metro)', *Bulletin of Slavic Cultures*, 60, pp. 8–20. (In Russian). <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-60-8-20>
- Foucault, M. (1984) 'Des espaces autres (1967) *Hétérotopies*', *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), pp. 46–49. (Russ. ed.: (2006) 'Drugie prostranstva', in *Intellektualy i vlast': Izbrannyye politicheskie stat'i, vystupleniya i inter'vy. Ch. 3*. Moscow: Praxis Publ., pp. 191–204.).
- Harman, G. (2012) *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester; Washington: Zero Books. (Russ. ed.: (2020) *Weird-realizm: Lavkraft i filosofiya*. Perm: Hyle Press.).
- Harman, G. (2018) *Object oriented ontology: new 'theory of everything'*. London: Pelican Books. (Russ. ed.: (2021) *Ob"ektno-orientirovannaya ontologiya: novaya «teoriya vsego»*. Moscow: Ad Marginem Press.).
- Harman, G. (2019) *Art and objects*. Medford: Polity. (Russ. ed.: (2023) *Iskusstvo i ob"ekty*. Moscow: Institut Gaidara Publ.).
- Korchagina, T. V. (2024) 'The application of the method of participant observation in the study of art practices of contemporary russian rooftop photographers', *Cultural code*, (4), pp. 35–47. (In Russian).
- Korndorf, A. (2010) 'Architecture of the underworld, or once again about theater iconography of the underworld kingdom', *Iskusstvoznanie*, (1–2), pp. 92–143. (In Russian).
- Krashennnikov, I. (2017) 'Research directions to study urban tissue porosity', *Architecture and modern information technologies*, (3), pp. 215–226. (In Russian).
- Lacan, J. (1973) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964), livre 11*. Paris: Editions du Seuil. (Russ. ed.: (2004) *Seminars. Book 11. Chetyre osnovnye ponyatiya psikoanaliza (1964)*. Moscow: Gnosis; Logos.).
- Latour, B. (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press. (Russ. ed.: (2014) *Peresborka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu*. Moscow: VShE Publ.).
- Latour, Bruno. (2001) *Pasteur: guerre et paix des microbes; suivi de Irréductions*. Paris: La Découverte. (Russ. ed.: (2015) *Paster: voina i mir mikrobov s prilozheniem 'Nesvodimogo'*. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ.).
- Latour, B. (2023a) 'How Better to Register the Agency of Things', *Sociology of Power*, 35(2), pp. 156–196. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2074-0492-2023-2-156-196>
- Latour, B. (2023b) 'Why Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern', *Philosophical Literary Journal Logos*, 33(5), pp. 29–61. (In Russian). <https://doi.org/10.17323/0869-5377-2023-5-29-61>
- Latour, Br. (2013) 'Spheres and networks. Two ways to reinterpret globalization', *Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia. Series Philosophy*, (2), pp. 5–16. (In Russian).
- Lefebvre, H. (1974) 'La production de l'espace', *L Homme et la société*, 31(1), pp. 15–32. <https://doi.org/10.3406/homso.1974.1855> (Russ. ed.: (2015) *Proizvodstvo prostranstva*. Moscow: Strelka Press.).
- Markov, A. V. and Shtayn, O. A. (2024) 'Jagged and curved: mascaron as philosophy of the city', *Science. Art. Culture*, (4), pp. 152–159. (In Russian).

- Markov, A. V. and Shtayn, O.A. (2025) 'Platbands as cultural heritage: theoretical framework for study', *Kul'turnoe nasledie Rossii*, (2), pp. 23–31. (In Russian).
- Orlova, G. A. (2016) 'Co-authorization, not co-authorship: the adventures of transcript in the digital age', *Steps*, 2(1), pp. 200–223. (In Russian).
- Poroshenko, O. Yu. (2021) "The existence of the city," *Vestnik Vâtskogo gosudarstvennogo universiteta*, (2), pp. 45–51. (In Russian). <https://doi.org/10.25730/VSU.7606.21.017>
- Prashcheruk, N. V. (2023) 'Heterotopia of the Estate in I. A. Bunin's Prose', *Philological Class*, 28(3), pp. 92–102. (In Russian).
- Radkau, J. (1998) *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Carl Hanser Verlag. (Russ. ed.: (2017) *Epokha nervoznosti: Germaniya ot Bismarka do Gitlera*. Moscow: VShE Publ. <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1321-7>).
- Salnikova, E. V. (2016) 'The role of transit area space in the theatre and screen reality', *Bulletin of slavic cultures*, (1), pp. 189–204. (In Russian).
- Salnikova, E. V. (2018) 'The plasticity concept in the cinema', *Art and culture studies*, (2), pp. 138–167. (In Russian).
- Salnikova, E. V. (2021) 'Urban verticality in the adventurous cinema plots. from the films of Georges Méliès to the Fantômas series', *Telekinet*, (2), pp. 6–14. (In Russian).
- Simmel, G. (1985) 'Bridge and Door', *Lotus International*, 47, pp. 52–56. (Russ. ed.: (2013) 'Most i dver', *Sociology of power*, (3), pp. 145–150.).
- Skopin, D. (2018) 'The End of Bourgeois Dwellings. Communal Apartments and Museums in "The Moscow Diary"', *Philosophical Literary Journal Logos*, 28(1), pp. 115–140. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2018-1-115-140>
- Sloterdijk, P. (1999) *Sphären / 2: Makrosphärologie, Globen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Russ. ed.: (2007). *Sfery. Makrosferologiya. T. 2. Globusy*. Nauka Publ.).
- Sukhorovskaya, D.N. and Ermakova, L.I. (2021) 'The concepts of "space" and "place" in urban philosophy', *Sociologiya*, (1), pp. 220–227. (In Russian).
- Zuckerman, E. (2013) *Rewire. Digital Cosmopolitans in the Age of Connection*. New York: W. W. Norton & Company. (Russ. ed.: (2015) *Novye soedineniya. Tsifrovye kosmopolity v kommunikativnuyu epokhu*. Moscow: Ad Marginem Press.).

### Информация об авторах

**Александр Викторович Марков** — доктор филологических наук, профессор, Кафедра кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6., стр. 6. (Россия)

**Оксана Александровна Штайн** — кандидат философских наук, профессор, Кафедра социальной философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Российская Федерация, 620075, Екатеринбург, Свердловская обл., просп. Ленина, 51. (Россия)

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

### Information about the authors

Alexander V. Markov — Doctor of Philology, Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, 6/6 Miusskaya Square, Moscow, 125047 (Russia)

Oksana A. Shtayn — PhD in Philosophy, Professor, Department of Social Philosophy, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, 51, Lenin Ave., Yekaterinburg, 620075 (Russia)

Conflicts of interest. The authors declare absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 26.09.2025; одобрена после рецензирования 12.11.2025; принята к публикации 03.12.2025.

The article was submitted 26.09.2025; approved after reviewing 12.11.2025; accepted for publication 03.12.2025.