

ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Тринадцатый год издания / 13th Year of publication



№52 (4-2023)
октябрь-декабрь / October-December

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	THEORY OF ART
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА	HISTORY OF ART
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО	CONTEMPORARY ART
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА	VISUAL ARTS
КИНО	CINEMA
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ	HISTORY AND THEORY OF CULTURE
ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА	PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ	METHODOLOGY
РЕЦЕНЗИИ	REVIEWS

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

Спиридонов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

Тхостов Александр Шамилевич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор искусствоведения, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственный секретарь – Т.И. Кожокару.

Ответственные за выпуск: В.А. Колотаев (доктор искусствоведения, доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
Артикульт

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность – 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsuh.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Krivtsov, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPА (Moscow, Russia)

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal «Bulletin of Cinematography» (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the "MediaArtLab" Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPА (Moscow, Russia).

Managing secretary – **T.I. Kozhokaru.**

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD, associate Professor).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
 научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
 issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsuhr.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 5 *П.В. Баулина* Режимы восприятия проекционных образов в театре: опыт типологического анализа

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 22 *А.А. Деникин* Границы нечеловеческой коммуникации в современных арт-практиках

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 33 *И.Н. Захарченко, О.М. Щедрина* Художественная визуализация цифровой памяти
в современном медиаарте
- 47 *О.Н. Сыч* Анонимность и субъективность в визуальных работах Die Tödliche Doris и The Residents

КИНО

- 60 *А.А. Артюх* Вьетнамский синдром и американское кино 1970-х
- 72 *Н.В. Левченко, А.В. Роговая* Особенности кинематографа российских регионов:
конструирование социальных смыслов

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 87 *Е.Е. Филатова* Триптих любви в «Анне Карениной»:
психоаналитическая интерпретация любов(ей) Анны

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 95 *А.А. Токарева* Патентная информация в развитии видов современного искусства

- 107 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *P.V. Baulina* Modes of Perception of Projectional Images in Theatre: Case of Typological Analysis

CONTEMPORARY ART

- 22 *A.A. Denikin* The boundaries of non-human communication in contemporary art practices

VISUAL ARTS

- 33 *I.N. Zakharchenko, O.M. Shchedrina* Artistic Visualization of Digital Memory in Contemporary Media Art
47 *O.N. Sych* Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of Die Tödliche Doris and The Residents

CINEMA

- 60 *A.A. Artyukh* Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s
72 *N.V. Levchenko, A.V. Rogovaya* Features of cinematography in Russian regions:
construction of social meanings

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 87 *E.E. Filatova* Triptych of Love in *Anna Karenina*: Interpreting Anna's Love(s) Psychoanalytically

METHODOLOGY

- 95 *A.A. Tokareva* Patent information in the development of modern arts

- 107 SUMMARY

Полина Витальевна Баулина

Polina Vitalevna Baulina

магистр культурологии, аспирант,

MA in Cultural Studies, PhD student,

НИУ «Высшая школа экономики»

National Research University Higher School of Economics

pvbaulina@gmail.com

РЕЖИМЫ ВОСПРИЯТИЯ ПРОЕКЦИОННЫХ ОБРАЗОВ В ТЕАТРЕ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

MODES OF PERCEPTION OF PROJECTIONAL IMAGES IN THEATRE: CASE OF TYPOLOGICAL ANALYSIS

В статье рассматриваются эффекты использования проекционных поверхностей и устройств в театре. Предложен набор методологических процедур, позволяющий выявить режимы восприятия проекций в спектаклях. Теоретико-методологическая рамка, применяемая в статье, включает комплекс идей на стыке театроведения, семиотики и визуальных исследований, что позволяет рассматривать в качестве объекта изучения проекционный образ как синтаксическую единицу сценических практик, не переводимую в специфической медиальности. Такая исследовательская оптика предполагает описание роли проекционных образов в структуре зрелищного текста (спектакля). В качестве аналитического инструмента, который позволит установить коммуникативную ценность такого выразительного средства, предлагается типологическая решётка. Представленные в виде аналитической сетки типы проекционных образов призваны систематизировать актуальные режимы присутствия проекционных технологий и устройств в театре. Работа посвящена вариантам такой сетки и сфокусирована на критическом осмыслении типологии как методологической процедуры.

Ключевые слова: проекционные образы, проекционные технологии в театре, экран, медиализация спектакля, медийные средства в театре, присутствие, методы изучения проекционных образов, типология

Для цитирования: Баулина П.В. Режимы восприятия проекционных образов в театре: опыт типологического анализа // Артикульт. 2023. №4(52). С. 5-21. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-5-21

The research presents a new insight regarding the ways of studying projectional images in theatre. The research elucidates some effects of using projectional surfaces and devices in performances and enriches a set of procedures to fix the perceptual modes according to projections in stage space. The theoretical and methodological framework employed in the research includes a range of ideas at the intersection of theatre studies, semiotics and visual studies. This combination is intended to give an understanding of the projectional image as a unit of stage practices that is non-translatable due to its specific mediality. Research optics employed in the paper is aimed at depicting the communicative value of projectional image as an expressive mean through the description of its role in the structure of a performative text (performance). The study arrives at a typological grid that is suggested to be a productive analytical tool. The analytical grid covers different modes of the presence of projectional image and its role in the structure of a performative text (performance). The present research deals with the version of a typological grid and focuses on the critical understanding of typology as a methodological procedure.

Keywords: projectional images, projectional technologies in theatre, screen, medialized performances, media tools in theatre, presence, research methods of projectional images, typology as method

For citation: Baulina P.V. "Modes of Perception of Projectional Images in Theatre: Case of Typological Analysis." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 5-21. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-5-21

Введение

С 2010-х годов наблюдается повышенный интерес к изучению художественного потенциала медиатехнологий в современном перформативном искусстве. Стратегии использования проекционных поверхностей и устройств в театре всё чаще оказываются в фокусе внимания практиков и исследователей.

Так, например, в 2018 году группа театральных медиадизайнеров, совмещающих преподавание в университетах с участием в художественных проектах, презентовала монографию [Oliszewski et al., 2018], в которой описаны техники внедрения цифровых медиа и проекций в архитектуру театрального зрелища. Авторы предлагают теоретическое объяснение роли медиадизайна в производстве сценических смыслов, поэтапно фиксируют рабочий процесс сценографа, использующего в качестве материала медиальные образы, и рассказывают о технических особенностях проекционного оборудования.

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

Более абстрактный уровень теоретизации представлен в работе Нади Масура [Masura, 2020]: монография посвящена поиску ключевых элементов цифрового театра как художественной формы, которая сочетает цифровые медиа и живое исполнение.

С другого ракурса смотрят на проблематику медиаэлементов в театральном искусстве Пол Сермон, Стив Диксон и Сита Попат Тэйлор. В соавторстве с Рэндаллом Пакером и Сэтиндер Гилл они опубликовали статью [Sermon et al., 2021], в которой описаны практики театральных художников, направленные на апроприацию программ видеосвязи в качестве площадок для проведения спектаклей. По мнению авторов, подобные медиаплатформы – ценный ресурс для достижения телематического эффекта. Исследовательский проект группы учёных стал реакцией на вынужденное сокращение присутствия в театре периода пандемии, результат – разработка набора режиссёрских тактик внедрения видеоконференции в спектакль.

Тексты упомянутых исследователей сконцентрированы на практических аспектах применения новейших медиатехнологий в современном театре. При этом следует отметить, что простейшие медиа использовались в качестве элементов сценического зрелища задолго до появления цифровых технологий, например, в театре теней – одной из первых разновидностей сценического представления. Обращение к примитивным проекционным устройствам было характерно для ранних форм зрелищных практик и аттракционов, таких как шоу волшебного фонаря и фантасмагории, и осмыслялось как иллюзионистский способ достижения визуальных эффектов. В начале XX века, с распространением кинематографических техник, в сценических практиках проецирование перестало осознаваться лишь средством производства иллюзий – в театральных опытах прослеживалось стремление к раскрытию потенциала проекционных технологий в качестве элементов художественного оформления и содержания. К этому этапу освоения театром проекционных технологий следует отнести и знаменитый «Танец бабочки» (1895) Лои Фуллер, и сценографические решения Фридриха Кислера в «Rossum's Universal Robots» (1923), и режиссёрские приёмы Эрвина Пискатора, воплощённые в постановках «Гоп-ля мы живём!» (1927) и «Буря над Готландом» (1927). Середина XX века отмечена деятельностью арт-группировок «Laterna Magica» и «Fluxus», исследовавших возможности мультимедиа в театре.

На рубеже XX-XXI веков наблюдалось повышенное внимание к технологии как форме искусства. Одной из первых эту тенденцию зафиксировала британская исследовательница Габриелла Джаннаки. В монографии «Виртуальные театры. Введение» [Giannachi, 2004] она рассматривает обращение театра к медиаэлементам и выявляет эстетическую парадигму, возникшую под влиянием представления о возможностях имитации и воспроизведения реальности с помощью цифровых технологий. Джаннаки отмечает необходимость обособления формации театрального искусства в цифровой среде и делает акцент на том, что содержанием «виртуальных театров» выступают медиа [Giannachi, 2004, p. 5]. По-другому описывает схожие процессы американский теоретик Мэттью Кози [Causey, 2006]. Он рассматривает возникновение новой перформативной эстетики как результат перехода культуры из эпохи виртуальности (и проблематики иллюзии и репрезентации) – к модели встроенности (и вопросу воплощения) [Causey, 2006, p. 2]. Для Кози этот сдвиг маркирует возникновение новой среды, к которой адаптируется театральная форма, но не содержание. Британский исследователь Стив Диксон полемизирует с коллегой [Dixon, 2007]. Отмечая, что технологический контекст делает возможными уникальные художественные способы выражения [Dixon, 2007, p. 37], Диксон настаивает, что театр постоянно обращается к использованию новых технологий с целью повышения зрелищности и поиска альтернативных содержаний.

Подходы, предложенные в работах Джаннаки, Кози и Диксона, фиксируют онтологические особенности медиализованных спектаклей. Рассматриваются свойства пространства актёрского исполнения и иных компонентов сценического зрелища при обращении к медиа в театре – самого широкого спектра медиаэлементов (в частности, проекционных образов). При этом авторы делают акцент на зрелищности технологий – их исследования насыщены примерами того, как режиссёры и художники используют различные устройства в сценографии. Несмотря на плотность такого описания и обилие примеров, детальная дескрипция зрелищности остаётся методологически неясной аналитической

операцией, предполагающей дополнительную интерпретационную рамку. Так, например, Анна Краснослободцева обращается к функциям экранных образов в спектаклях [Краснослободцева, 2019], Наоми Беннетт рассматривает практики использования медиатехнологий в перформативном искусстве в контексте влияния медиаэлементов на пространство сопresутствия и эффект прикосновения [Bennett, 2020], а Виолетта Эвальдье уделяет особое внимание полиэкранности в театральном искусстве [Эвальдье, 2023, с. 90-97].

Исходя из представленных моделей изучения медиализованных постановок, актуальная методология предполагает следующие утверждения:

- описание театральных практик, в которых применяются медиатехнологии, как особой художественной формы – цифрового/виртуального театра;
- позиционирование медиаэлементов в спектаклях в качестве уникальных способов выражения, сводимых к зрелищности, которая выступает содержанием спектакля.

Такой подход настаивает на множественности и диалектичности концептуальных рамок, которые фиксируют и объясняют эффекты использования медиаэлементов в театре. Следствие предлагаемой диалектичности – отсутствие аналитических инструментов. Их представление позволило бы сделать методологически важный шаг – сформулировать обобщенную описательную модель, которая будет актуальна при описании функциональной значимости компонентов медиализованной постановки и обнаружит новые свойства изучаемого материала. При этом следует отказаться от модуса «цифрового/виртуального театра», как от изолирующего и не позволяющего увидеть особенности использования проекционной сценографии в сравнении с художественными решениями других сценических практик. Стоит сделать акцент на поиске особенностей проекционной сценографии как выразительного средства, применимого в самом широком контексте сценических практик.

В статье предложен подход, который позволит выработать релевантные аналитические инструменты и методики для описания проекционных образов и режимов восприятия, возникающих благодаря использованию проекционных поверхностей и устройств в спектаклях.

Под проекционными образами понимаются визуальные образы, которые интегрированы в сценическое пространство при помощи проекционных технологий – поверхностей или устройств, выполняющих функцию экрана – мониторов, ширм, стен, декораций, тел, костюмов. Любая материя может использоваться в спектакле как медиум проекционного образа, поэтому в фокусе изучения – режимы восприятия проекционных образов, функции и выразительный потенциал таких медиальных элементов. В рамках исследования предлагается сделать акцент не на технологичности или зрелищности медиализованного театра, а на встроенности проекционных образов в процесс производства визуального сообщения и образности, которую предполагает подобное встраивание. Так, проекционный образ рассматривается в качестве синтаксической единицы зрелищного текста. При этом важен режим восприятия – как раскрывается роль образа в структуре постановки.

Цель статьи – предложить аналитический инструмент, который позволит устанавливать коммуникативную ценность проекционных образов и выявлять режимы их восприятия. Теоретико-методологическая рамка, на которую опирается такая оптика, включает комплекс идей на стыке визуальных исследований, театроведения и семиотики.

Обращение к визуальным исследованиям как методологии актуализирует значимость способов восприятия. Так, например, теоретик «визуальных исследований» (англ. «visual studies») Томас Митчелл предлагает изучать комплексный процесс восприятия, проблематизировать видение как таковое. По его мнению, задачей визуальных исследований становится показ или демонстрация самого видения [Митчелл, 2014] – важен не образ, но перформативность условий его восприятия. Схожие идеи развивает Мике Баль, предлагая рассматривать в качестве объекта вместо зримого предмета визуальное событие – вместо образа акт смотрения и восприятия [Баль, 2012; Bal, 2022].

Ограничиваясь оптикой «визуальных исследований», работа представляла бы дескрипцию визуального опыта, эффектов, испытываемых при восприятии проекционных образов в театре. Описание было бы интроспективным, замкнутым и лишенным опоры на материал, поэтому продук-

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

тивно использовать такой подход в комбинации с другими, что позволит выйти за рамки опыта и сконцентрироваться на внешних признаках. В качестве дополнительной рамки статья предлагает обращение к семиотике и театроведению.

Обоснованность применения семиотического подхода к изучению перформативных театральных практик обусловлена тем, как понимается спектакль в театроведении. Немецкий исследователь Хан-Тис Леман отмечает, что «внутренним содержанием театра всегда остаётся некая коммуникативная структура, в центре которой лежит не процесс обмена информацией, но иной способ достигать осмысления того, что подразумевается» [Леман, 2013, с. 275], а идеи Фишер-Лихте позволяют осмыслить эту структуру в перформативном ключе, указать на процессуальность такой коммуникации [Фишер-Лихте, 2015]. Подобная логика допускает видение проекционного образа как синтаксического элемента, вплетённого в производство высказывания перформативными театральными средствами.

Семиотика делает доступным описанию синтагматические связи (более подробно о семиотике см: [Kress, van Leeuwen, 2020], более подробно о семиотике в контексте изучения визуального слоя культуры см: [Rose, 2016]), возникающие при встраивании проекционных образов в спектакль. Британский исследователь драматической литературы Кейр Элам в своей знаковой монографии «Семиотика театра и драматургии» [Elam, 2002] предлагает всеобъемлющее описание семиотического подхода к изучению театра. Опираясь на идеи Юрия Лотмана (более подробно о семиотическом подходе в интерпретации Лотмана см: [Лотман, 2002]) и положения (пост)структурализма, Элам рассматривает спектакль как сеть семиотических единиц, образующих текст спектакля (по аналогии с драматическим текстом). По мнению исследователя, в ситуации спектакля любые фиксированные репрезентативные отношения между означающим и означаемым теряют силу. Согласно принципу семиотической экономии, любое сценическое средство становится знаком, генеративная способность которого не ограничена: театр позволяет значениям преобладать над практическими функциями их носителей – присутствующих на сцене объектов. Элам, иллюстрируя этот тезис, обращается к пьесе Уильяма Шекспира «Два веронца» – к сцене, в которой шут Ланс рассказывает историю из жизни¹, сопровождая свой рассказ подражательными жестами и назначая на роли персонажей палку и собственные башмаки. Сходство этих предметов с героями едва уловимо, и Ланс несколько раз меняет «актёров», пробуя наиболее подходящие комбинации, но такая путаница не мешает уловить смысл того, о чём говорит герой. Благодаря семиотизации в театре объекты способны приобретать свойства, которыми не обладают вне сцены – сценическое присутствие объекта становится моментом его радикального переозначивания. При этом ни одно из значений не является финальным, но лишь промежуточным в текучей иерархии элементов спектакля.

Опора на театроведческие концепции, семиотическую оптику и методологию «визуальных исследований» определяет способ описания функциональной значимости проекционной сценографии, предлагаемый в статье. Сочетание этих подходов позволяет зафиксировать коммуникативную ценность проекционных образов в театре – выявить выразительные функции таких образов в структуре зрелищного текста (спектакля). Чтобы систематизировать выявляемые функции и продемонстрировать их множественность, стоит обратиться к режимам восприятия.

В качестве метода, который позволит не только систематизировать наблюдения, но выявить лакуны, предсказать упущения существующих художественных стратегий использования проекционных образов, предлагается типология. Так как невозможно составить исчерпывающий список режиссёрских приёмов и техник, следует описать этот методологический шаг не как классификацию, но вариант аналитической модели, актуальной в условиях развития и потенциального обновления палитры технологических возможностей и художественных находок.

1 «Сейчас я представлю вам эту сцену. Этот башмак – мой отец. Нет, вот этот – левый башмак – мой отец. Нет, нет, левый башмак – это моя мать. Опять что-то не так. А может, и так. Конечно, так. Здесь подошва с дыркой. Значит, этот башмак с дыркой – моя мать, а этот – мой отец. А, черт побери, что-то не так. Нет, все в порядке. Эта палка – моя сестра. Видите ли – она бела, как лилия, и легка, как трость. Эта шляпа – наша кухарка Нэн. Я – собака. Нет, собака – собака. Нет – я за собаку. Ах вот что: собака – это я. Нет – я сам за себя. Ну, теперь все в порядке» [Шекспир, 1958].

тип проекционного образа	режим восприятия				
	содержание	пространство	костюм / реквизит	исполнитель	не-визуальные элементы
примитивные проекции					
текст					
иллюстрация / анимация					
фотография					
видеозапись					
трансляция					
генеративный образ / фильтр					
коллаж / полиэкран					
ассамбляж					
интерфейс					

Рис. 1.
Типологическая решётка.

В предлагаемой типологической решётке (рис. 1) показаны возможные синтагматические связи между типами проекционных образов, которые встречаются в спектаклях, и элементами театральной постановки, которые замещаются или подвергаются влиянию в результате присутствия такого типа визуальной информации в театре. Возникающие комбинации – режимы восприятия. Так, внутри спектакля проекционные образы, расположенные в таблице по вертикали, могут восприниматься в содержательном аспекте, в качестве элементов пространства, костюма или реквизита, замещать или дополнять присутствие перформеров и восприниматься как не-визуальные элементы.

Чтобы обосновать эффективность предлагаемой оптики, следует обратиться к примерам. Далее в статье на наиболее выразительном материале рассмотрены режимы восприятия, выявленные с помощью типологической решётки как аналитического инструмента.

Проекционный образ как содержание

Транслирование на массивном экране происходящего на сцене – характерный приём, наблюдаемый в режиссёрских работах Кэти Митчелл. Спектакль «The Forbidden Zone» (К. Mitchell, 2014) – пример именно такого обращения с проекционными технологиями и кинематографической эстетикой. Постановка имитирует процесс киносъёмки: операторы перемещаются по сцене и, подбирая ракурс, снимают крупным планом отыгрывающих роли актёров. Получаемое в результате подобной съёмки «кино» в режиме реального времени транслируется на экране, нависающем над основной декорацией (рис. 2). Этот пример иллюстрирует режим восприятия проекционного образа как равного самому себе – трансляция в ситуации спектакля выступает содержанием, проецируемое не является субститутом какой-либо реальности, но самоценным в содержательном аспекте элементом.



Рис. 2.
Сцена из спектакля
«The Forbidden Zone»
(К. Mitchell, 2014).
Фото Стивена
Каммиски, 2014.

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre: Case of Typological Analysis*

По-другому похожий эффект достигается в спектакле «Лесосибирск Лойс» (Р. Букаев, Театр «Поиск», 2017). Сценическое пространство постановки – ширма, на которую в прямом эфире проецируется видео формата скринлайф (рис. 3.1). Исполнители сидят за натянутой на раму материей и обеспечивают непрерывное взаимодействие персонажей в условиях экранных интерфейсов (рис. 3.2). Зрители получают возможность воспринимать происходящее с позиции героя, за мобильным устройством или ноутбуком которого наблюдают. В этом случае проецируемое становится основным смысловым компонентом постановки.



Рис. 3.1-3.2.

Сцена из спектакля «Лесосибирск Лойс» (Р. Букаев, 2017).

Радикальное использование проекционного образа как содержания встречается в экспериментальном спектакле «Слепые» (Г. Галычев, 2018). Участников постановки (перформеров и зрителей) помещают в тёмную комнату, предварительно добавляя в групповой чат. Исполнители переписываются с помощью мессенджера, однако нельзя с точностью установить, какие из реплик принадлежат персонажам пьесы Мориса Метерлинка, какие – зрителями, которые могут включаться в коммуникацию с сидящими рядом. Тип проекционного образа, с которым работает автор перформативного проекта Габбилен Галычев – интерфейс, делающий доступным ситуацию взаимодействия. В случае «Слепых» интерфейс и возникающая «петля обратной связи» воспринимаются в качестве содержания.

Проекционный образ как пространство

Ключевой находкой сценографа, вокруг которой выстраивается спектакль «Цирк» (М. Диденко, 2017), выступает технология создания дополненной реальности при помощи хромакея. Художница Мария Трегубова встраивает в сценическое пространство генеративные образы, используя их не только в качестве эффектной визуальной компоненты, но в функции пространственного расширения. Так, в одной из сцен исполнительница главной роли ложится на синий цирковой помост и имитирует движения полёта в воздухе. Синий ковёр выполняет роль однотонного фона, и при наложении фильтра цвет превращается в городской пейзаж. Произведённый образ демонстрируется на экране над сценой – так создаётся иллюзия, будто героиня летит над городом (рис. 4).



Рис. 4.

Сцена из спектакля «Цирк» (М. Диденко, 2017). Стоп-кадр видеозаписи.

Ещё один пример проекционного образа как пространственного расширения демонстрируется в спектакле «Эриритжаритжака» (Х. Гёббельс, 2004). Внесценические перемещения исполнителя транслируются на панель, установленную в глубине сцены. Экранная поверхность выполнена в форме дома с окнами-прорезями. С помощью неё зрители наблюдают за актёром – как он выходит из здания театра, как идёт по улице, садится в машину, приезжает домой, готовит еду, в то время как сам исполнитель находится внутри декоративного дома (рис. 5.1). Постепенно проекция «растворяет» переднюю стену сценической постройки (рис. 5.2). В этом эпизоде проекция расширяет доступное восприятию пространство, принимая на себя роль пространственного расширения.

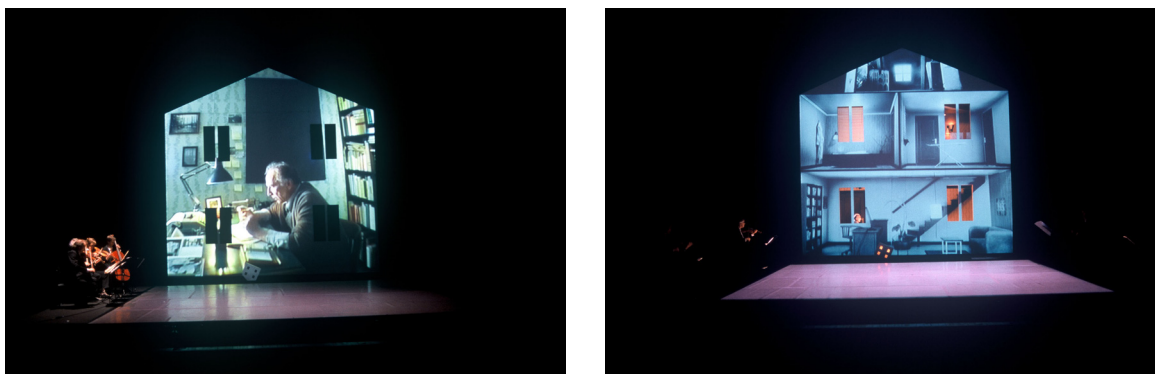


Рис. 5.1-5.2.
Сцены из спектакля «Эриритжаритжака» (Х. Гёббельс, 2004).

Проекционный образ как реквизит или костюм

Спектакль «Forecasting» (G. Chico, B. Matijević, 2011) иллюстрирует режим восприятия, при котором образ, полученный с помощью проекционного устройства, воспринимается в качестве реквизита и костюма. Объектом зрительского внимания в постановке выступает процесс взаимодействия исполнительницы с экраном ноутбука. Нарезка видеороликов, демонстрируемая на экране, достраивает тело актрисы, заменяет реквизит (рис. 6.1), служит декоративным элементом или костюмом (рис. 6.2).



Рис. 6.1-6.2.
Сцены из спектакля «Forecasting» (G. Chico, B. Matijević, 2011). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Проекционный образ как исполнитель

Пример проекции, воспринимаемой в функции исполнителя – взаимодействие актрисы с экраном в постановке «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» (Д. Крымов, 2011). Тип проекционного образа, интегрированного в сценическое пространство спектакля – текст. Текст появляется на проекционном экране и представляет реплики одного из персонажей (рис. 7). Актриса реагирует на «произносимые» проекцией реплики, будто партнёр находится перед ней и читает свой текст. В этом эпизоде текстовая визуальная информация заменяет героя, выступает его субститутом.

В моноспектакле «Топливо» (С. Александровский, 2015) в качестве исполнителя воспринимается другой тип проекционного образа – видеозапись. Постановка представляет рассказ от первого лица

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*



Рис. 7.
Сцена из спектакля
«Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...»
(Д. Крымов, 2011). Фото Натальи Чебан.



Рис. 8.
Сцена из спектакля «Топливо»
(С. Александровский, 2015).
Фото Екатерины Краевой, 2018.

в формате TED Talk. Периодически актёр взаимодействует с видео-двойниками персонажа, которые появляются на экране за его спиной (рис. 8). Проекции расщепляют героя на несколько «я», каждое из которых воспринимается как компонент исполнителя.

Проекционный образ как не-визуальный элемент

Представляется важным учесть ряд элементов, не доступных взгляду, которые, несмотря на это, могут быть воплощены в спектакле с помощью проекционных образов. Такие лишённые визуальности детали и процессы (например, воспоминания, мысли), пользуясь терминологией Эрики Фишер-Лихте, выступают в качестве «атмосферных» компонентов, если представлены как проекции, переведены в визуальное измерение. Эти оптические объекты участвуют в производстве спектакля как зрелищного текста, однако их визуальное воплощение лишено содержательности, в предлагаемых случаях восприятие направляется «сквозь» проекции на символический ряд, выстраиваемый в спектакле.

В качестве иллюстрации такого режима восприятия проекционных образов следует обратить внимание на сценографию постановки «Sociopath / Гамлет» (А. Прикотенко, 2018). Спектакль проходит внутри полупрозрачной клетки, стенки которой достаточно плотные, чтобы выполнять роль проекционной плоскости. Зрители, сидящие вокруг сцены, наблюдают за происходящим сквозь решётку, на которую транслируется шекспировский текст (рис. 9). Объём встроенной смысловой информации невозможно прочитать, что превращает текстовые вставки в «атмосферный» элемент, лишённый содержания. В ситуации спектакля текстовые проекции воспринимаются как визуализация мыслей главного героя.

Приведённые примеры использования проекций в театре иллюстрируют механизмы превращения медиальной поверхности в знак – процесс операционализации, благодаря которому проекционный образ освобождается от референциального соответствия и приобретает субмедиальное



Рис. 9.

Сцена из спектакля «Sociopath / Гамлет» (А. Прикотенко, 2018). Фото Виктора Дмитриева, 2018.

перформативное значение, однако изолированное описание режимов восприятия не позволяет объяснить сложность синтагматических связей, переплетением которых образован зрелищный текст. Представляется важным учесть трансформационный потенциал сценических средств, продемонстрировать, как соотносятся режимы их восприятия на протяжении спектакля. С этой целью в следующем разделе приведён комплексный анализ проекционных образов в постановке Дмитрия Крымова «Безприданница» (Д. Крымов, 2017).

Проекционные образы в спектакле «Безприданница»: опыт типологического анализа

Экран – ключевой компонент сценографии в постановке Дмитрия Крымова «Безприданница». Установленный в глубине площадки, он организует сценическое пространство, задаёт визуальный ритм. Присутствие такой медиальной поверхности по-разному акцентируется на протяжении спектакля, что позволяет выявить сменяющиеся и дополняющие друг друга режимы восприятия. Экран транслирует поток проекционных образов. Слияние видеофрагментов, графических иллюстраций, текстовых вставок, визуального шума и помех – многообразие визуальной информации, которая «растворяет» или, наоборот, заслоняет медиальную поверхность, обнажая коммуникативную роль образов как синтаксических элементов, не переводимых в своей медиальности.

Методологический подход, применяемый в статье – комбинация «visual studies», семиотики и театроведения, поэтому приводимый анализ предполагает отказ от интерпретации образов – в пользу описания условий семиотизации (присвоения субмедиального значения проекциям). Для достижения этой цели следует заполнить ячейки типологической сетки и прокомментировать выявленные комбинации «тип проекционного образа» – «коммуникативная ценность» – «режим восприятия» (рис. 10).

Заполнение таблицы и комментирование предполагает следующие этапы:

- определение типов проекционного образа, интегрированных в постановку (в таблице остаются только те строки, которые соответствуют проекционному потоку постановки);
- распределение случаев обращения к проекционным элементам в соответствии с режимами восприятия;
- детальное описание архитектуры восприятия и коммуникативной ценности образов;

тип проекционного образа	режим восприятия				
	содержание	пространство	костюм / реквизит	исполнитель	не-визуальные элементы
примитивные проекции					
текст				реплики	объяснение происходящего
иллюстрация / анимация	отрывок из мультфильма		жалюзи		экспрессивный пейзаж как выражение общего напряжения
фотография					
видеозапись	телевизионная программа (эпизоды футбольной трансляции, фильмов, новостного эфира, рекламных роликов, кулинарной программы)	набережная (экран=окно) внесценические помещения (экран=монитор наблюдения)	окно телевизор монитор наблюдения караоке	персонажи за окном (экран=окно)	сцена из балета как демонстрация переживаний главной героини аналогия между персонажами и птицами
трансляция					
генеративный образ / фильтр					
коллаж / полиэкран	видеонаблюдение				
ассамбляж					
интерфейс					помехи

Рис. 10.
Типологическая решётка. Пример заполнения.

– выявление приёмов, которые маркируют переключение режимов восприятия или их синхронное действие.

В спектакле Крымова присутствуют текстовые, анимационные, видеопроекции, проекционные образы коллажного типа и проекции, воспроизводящие элементы интерфейса. Режимы восприятия медиальных компонентов постановки обусловлены взаимодействием исполнителей с экранной поверхностью как материальным носителем образа. Действия актёров формируют значение такого сценического объекта, часто не совпадающее с репрезентативным.

Видеофрагменты, анимационные интермедии и полиэкранные образы составляют преобладающую часть проекционного потока «БеЗприданницы», транслируемого с помощью экрана. Такой визуальный ряд способен обнажать медиальную поверхность или, наоборот, скрывать экранную плоскость, раскрывая субмедиальные свойства носителя.

Использование перечисленных проекционных образов в качестве содержательных компонентов, равных самим себе – один из частых приёмов анализируемой постановки. Фрагменты мультфильмов (рис. 11.1), кино (рис. 11.2), футбольного матча (рис. 11.3), новостных, кулинарных и иных передач – «обломки» телевизионной культуры составляют характерный визуальный слой, который определяет модель взаимодействия исполнителей с экраном. В моменты проецирования таких медиальных элементов экранные образы автореферентны – исполнители наблюдают за мерцающими картинками, как если бы персонажи, по сюжету, смотрели телевизор дома или пришли на кинопоказ. В одном из эпизодов роль телемонитора, навязанная экрану, подчёркивается актёрской игрой: держа в руках гротескно большой пульт, исполнитель роли Юлия Капитоныча Карандышева «щёлкает каналы» в попытках найти нужную программу.

Благодаря действиям Карандышева в следующей сцене экран транслирует запись с камеры видеонаблюдения (рис. 12.1). Несколько минутами ранее тот же экран транслировал изображение, напоминающее интерфейс программы видеослежения – несколько окон, в каждом из которых угадываются фрагменты внесценического пространства. Покидая игровую площадку, актёры (по сюжету, Сергей Сергеевич Паратов и Лариса Дмитриевна Огудалова) переходили из комнаты в комнату, «перетекали» между зонами действия скрытых камер, а перемещения персонажей в режиме реального времени воспроизводились на большом экране (рис. 12.2). Такая стратегия использования проекционных образов навязывала зрителям и оставшимся на сцене актёрам роль вуайеристов, акцентировала в качестве объекта восприятия опыт подглядывания.

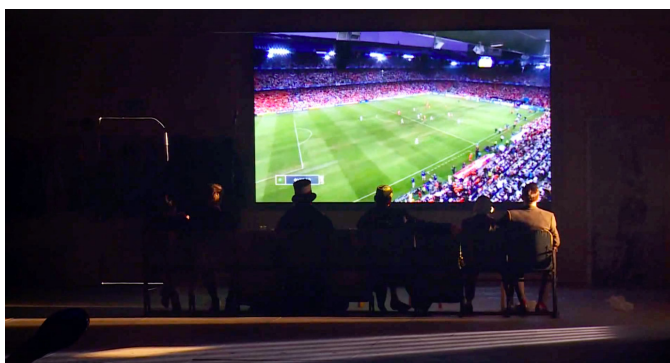


Рис. 11.1-11.3.

Сцены из спектакля «Безприданница»
(Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной
видеозаписи постановки.



Рис. 12.1-12.3.

Сцены из спектакля «Безприданница»
(Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной
видеозаписи постановки.

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

Рассмотренный переход от экрана-телевизора – к экрану-инструменту наблюдения иллюстрирует тезис о перформативной коммуникативной ценности проекционных образов и их носителей. Чтобы раскрыть эту идею, следует обратиться к примерам, в которых действуют иные «несодержательные» режимы восприятия.

Проекционные образы, представленные в эпизоде подглядывания, приобретают иной смысл, если рассматривать описанную сцену как вариацию иного приёма, характерного для «Безприданницы». Видеопроекции в спектакле Крымова – воплощённое пространственное расширение игровой площадки. Наряду с «видеослежением» эта художественная стратегия применяется в одном из первых эпизодов – в моменте появления актёров перед зрителями. Прежде чем выйти на сцену (по сюжету, войти в здание), персонажи пересекают набережную, в то время как зрители наблюдают за их перемещением вплоть до момента пересечения исполнителями порога: на экранную панель проецируется видеозапись, которая совпадает в пропорциях с архитектурой сценической площадки. В этом и последующих эпизодах, где применяется такой художественный приём, благодаря проекционным изображениям экранная плоскость исчезает, становится прозрачной имитацией окна (*рис. 13.1-13.2*).



Рис. 13.1-13.2.

Сцены из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.

Имитация объектов – режиссёрский приём, выявление которого позволяет зафиксировать ещё один режим восприятия проекционных образов. Благодаря этой художественной стратегии проекции воспринимаются в качестве реквизита. Окно, телевизор, монитор видеонаблюдения – функции, которые принимала на себя экранная плоскость в уже приведённых примерах. Чтобы продемонстрировать механизм превращения экрана в реквизит, следует сопоставить эпизоды, предполагающие такой режим восприятия. В одном из эпизодов экранная панель транслирует изображение, напоминающее текстуру жалюзи (*рис. 14.1*), что, являясь продолжением имитации этого сценического объекта в качестве окна, предполагает считывание образа как шторы, закрывающей набережную. Сюжетно этот образ встроен в спектакль иначе – актёры (по сюжету – Харита Игнатьевна и Лариса Дмитриевна Огудаловы) используют экран в качестве задника импровизированной театральной сцены, исполняя на его фоне вокально-танцевальные номера. Позже проекционный образ превращает экран в аппаратуру для исполнения караоке – когда Лариса Дмитриевна поёт, за спиной высвечиваются слова с характерным бегунком, отслеживающим текст песни (*рис. 14.2*).

Текстовые проекции – тип образа, которому в спектакле Крымова соответствует несколько режимов восприятия. В одной из финальных сцен (разговор Мокия Парменыча Кнурова и Василия Данилыча Вожеватова) актёры находятся за кулисами, их реплики транслируются за спиной главной героини (*рис. 15*). Строки пьесы воспринимаются в этом эпизоде в качестве визуальных компонентов, имитирующих присутствие персонажей. При рассмотрении этого примера следует подчеркнуть, что связь означаемого (персонажей) и означающего (текста) не подражательна, а индексальна, что позволяет заявить о перформативной конвенциональности, присущей формированию коммуникативной ценности проекционных образов в театре.



Рис. 14.1-14.2.

Сцены из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.



Рис. 15.

Сцены из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.

Сцены спектакля, в которых проекционные образы воспринимаются в качестве не-визуальных элементов, предполагают развитое театром умение зрителя считывать символические ассоциации. Проекция становится визуальными воплощениями недоступных взгляду деталей, смысл которых формируется не иконическими или индексальными связями, а символическими. Например, текст используется как элемент более сложного проекционного образа, поясняет происходящее: перед приездом Паратова на экране транслируется надпись: «Все немного волнуются». Такая интеграция текста позволяет проявить детали, которые не могут быть столь наглядно воплощены иными средствами.

Другой пример воплощения не-визуальных элементов с помощью проекционных образов – попытка медиации эмоциональной составляющей: экспрессивный пейзаж в красно-чёрных цветах, сменивший залитую солнцем набережную, отражает нарастание общего напряжения. С той же целью в спектакль в качестве автономного проекционного элемента внедрены помехи (рис. 16.1-16.2). Экран мерцает, транслирует профилактическую заставку, некорректно передаёт цвета – визуальные шумы становятся атмосферными компонентами, которые формируют эмоциональный фон постановки. В этом случае восприятие направляется «сквозь» визуальность на символический ряд, на конвенциональные значения, смыслы, которые соответствуют этим образам в мировой культуре.

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

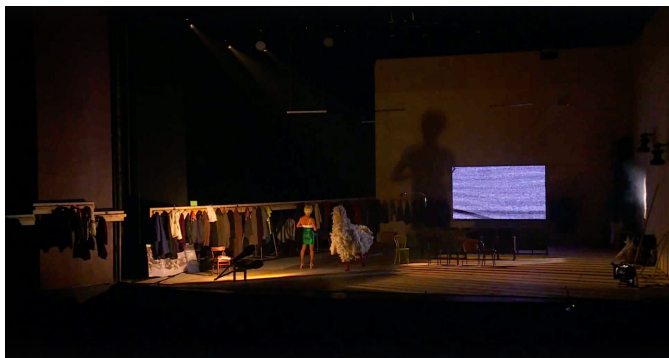


Рис. 16.1-16.2.

Сцены из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Наиболее выразителен похожий приём в финальных сценах «Безприданницы». Проекционные образы отражают внутреннее состояние главной героини. На экране транслируются видеофрагменты балета «Лебединое озеро». Избранные эпизоды синхронизированы со сценическим действием (рис. 17), что провоцирует обнаружение параллелей. Такой коллаж создаёт условия для поиска соответствий и различий, эти несоответствия и сходства становятся объектами восприятия в предлагаемых условиях.

В постановке Крымова проекции освобождают экранную поверхность от фиксированного значения и наделяют субмедийными перформативными смыслами. Коммуникативная ценность образов формируется внутри каждого эпизода и проявляется как результат узнаваемой операционализации: зритель усваивает репертуар режиссёрских приёмов, различает режимы восприятия, научается считать смыслы, которыми наделяются проекции в похожих условиях.



Рис. 17.

Сцена из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Наполненный проекционными образами спектакль – пример современной культуры медиальной трансляции, как её понимает искусствовед и философ Борис Гройс. В работе «Под подозрением. О феноменологии медиа» [Гройс, 2006] исследователь вводит понятия «медиальная поверхность» и «субмедиальное пространство», которые эффективно описывают наблюдаемое в «БеЗприданнице». Согласно Гройсу, медиальная поверхность (видимое, зримое) преграждает доступ к субмедиальному пространству (непостижимому знаку). Значимость медиальных поверхностей проявляется в «экстремальных ситуациях», провоцирующих носитель сделать признание в качестве знака. Пример такой «экстремальной ситуации» – театральные спектакли и, в частности, проецирование как приём, позволяющий разрядиться медиа-онтологическому подозрению. Транслируя проекционный образ, экран (медиальная поверхность) раскрывается («признаётся», по Гройсу) как субмедиальное пространство смысла.

Приведённый в статье анализ описывает модели формирования смысловых связей между компонентами медиального объекта (проекционной поверхностью и типом проекционного образа) в спектакле. Форма типологической таблицы отражает многообразие комбинаций между типами, коммуникативной ценностью и режимами восприятия проекционных образов. Использование типологической решётки в качестве аналитической оптики позволяет описать синтагматические связи, действующие в спектакле, продемонстрировать тезаурус проекционных образов, что представляется достаточным, чтобы считать описанный методологический подход релевантным материалу и заявленной проблематике.

* * *

Предлагаемая аналитическая модель фиксирует режимы восприятия проекций в спектаклях на основе связи между типами проекционных образов и их семантической ролью. Такая оптика утверждает понимание образа как синтаксической единицы сценического зрелища, коммуникативная ценность которого перформативна: функциональная значимость раскрывается в акте восприятия.

Проекционный образ представляет сочетание медиальной поверхности (зримой материальности и визуального содержания) и субмедиального пространства (коммуникативной ценности), где медиальная поверхность – столкновение экранной плоскости и направленного света – выступает условием присутствия образа, воплощённым состоянием воспринимаемого объекта-смысла, который не совпадает с видимым типом визуальной информации. Поэтому ключевая особенность проекционного образа в театре – медиальность. Для описания модусов подобной семиотизации введено понятие «режимы восприятия».

«Режим восприятия» устанавливает корреляцию между типом визуальной информации, которая воплощена проекцией, и её ситуативной, процессуальной ролью, проявляет свойства проекционного образа как непереводаемого в своей медиальности компонента зрелищного текста. Исходя из этого, продуктивной стратегией изучения проекционной сценографии (и, в целом, визуальных комплексов в перформативных искусствах) выступает не дескрипция выразительных средств-медиумов (экранных поверхностей, устройств и иных инструментов воплощения), а выявление и описание режимов восприятия визуального содержания проекционной плоскости в качестве образа.

СПЕКТАКЛИ

1. БеЗприданница (Д. Крымов, Лаборатория Дмитрия Крымова, 2017)
2. Буря над Готландом (Э. Пискагор, Фольксбюне, 1927)
3. Гоп-ля, мы живем! (Э. Пискагор, Театр Пискагора, 1927)
4. Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня... (Д. Крымов, Лаборатория Дмитрия Крымова, 2011)
5. Лесосибирск Лойс (Р. Букаев, Театр «Поиск», 2017)
6. Слепые (Г. Галычев, Фестиваль современного искусства «ФОРМА», 21 июля 2018 года)
7. Топливо (С. Александровский, Рор-UP Театр, 2015)
8. Цирк (М. Диденко, Государственный Театр Наций, 2017)
9. Sociopath / Гамлет (А. Прикотенко, Театр «Старый дом», 2018)

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

10. Forecasting (G. Chico, B. Matijević, Premier Stratagème, Kaaitheater, 2011)
11. Rossum's Universal Robots (1923)
12. The Forbidden Zone (K. Mitchell, Schaubühne, 2014)

ИСТОЧНИКИ

1. Шекспир У. Два веронца. – Москва: Искусство, 1958

ЛИТЕРАТУРА

1. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос №1 (85). 2012. С. 212-249.
2. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. – Москва: Художественный журнал, 2006.
3. Краснослободцева А.В. Функции крупного плана на экране в спектаклях Константина Богомолова // Философия и культура. 2019. С. 66-74.
4. Краснослободцева А.В. Функции экранов в современном российском театре в эпоху трансмедийности: от экранов малого формата к виртуальной реальности // Коммуникации. Медиа. Дизайн, Том 4, № 4. 2019. С. 51-66.
5. Краснослободцева А.В. Функции экранного текста в современном российском театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. С. 56-65.
6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – Москва: ABCdesign, 2013.
7. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002.
8. Митчелл У. Визуальных медиа не существует // Медиа: между магией и технологией: сб. ст. / под ред. Н. Сосны, К. Фёдоровой. – Москва: Кабинетный учёный, 2014.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. – Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», Издательство «Канон+», 2015.
10. Эвалльё В.Д. Феномен полиэкрана. – Москва: Издательство «Канон+», 2023.
11. Bal M. Image-Thinking: Artmaking as Cultural Analysis. – Edinburgh University Press, 2022.
12. Bennett N.P. Telematic connections: sensing, feeling, being in space together // International Journal of Performance Arts and Digital Media, 16:3. 2020. P. 245-268.
13. Causey M. Theatre and performance in digital culture: From simulation to embeddedness. – Routledge, 2006.
14. Dixon S. Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation. – The MIT Press, 2007.
15. Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. Second Edition. – Routledge, 2002.
16. Giannachi G. Virtual theatres: An introduction. – Routledge, 2004.
17. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. – Routledge, 2020.
18. Masura N. Digital Theatre. The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990-2020. – Palgrave Macmillan, 2020.
19. Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials (4th ed.). – SAGE Publications Ltd, 2016.
20. Sermon P., Dixon S., Popat Taylor S., Packer R., Gill S. A Telepresence Stage: or how to create theatre in a pandemic – project report // International Journal of Performance Arts and Digital Media. 2021.
21. Oliszewski A., Fine D., Roth D. Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre (1st ed.). – Routledge, 2018.

SOURCES

1. Shakespeare W. *Dva Verontsa* [The Two Gentlemen of Verona]. Moscow, Iskusstvo, 1958. (in Russ.)

REFERENCES

1. Bal M. *Image-Thinking: Artmaking as Cultural Analysis*. Edinburgh University Press, 2022.
2. Bal M. "Vizual'nyy essentsializm i ob'ekt vizual'nykh issledovaniy." [Visual essentialism and the object of visual culture] *Logos No1 (85)*. 2012. P. 212-249. (in Russ.)
3. Bennett N.P. "Telematic connections: sensing, feeling, being in space together." *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 16:3. 2020. P. 245-268.
4. Causey M. *Theatre and performance in digital culture: From simulation to embeddedness*. Routledge, 2006.
5. Dixon S. *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. The MIT Press, 2007.
6. Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Second Edition. Routledge, 2002.
7. Evall'e V.D. *Fenomen poliekrana*. [A phenomenon of polyscreen]. Moscow, Izdatel'stvo "Kanon+", 2023. (in Russ.)
8. Fisher-Lichte E. *Estetika performativnosti*. [The transformative power of performance: a new aesthetics]. Moscow, Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo "Play&Play", Izdatel'stvo "Kanon+", 2015. (in Russ.)
9. Giannachi G. *Virtual theatres: An introduction*. Routledge, 2004.
10. Groys B. *Pod podozreniem. Fenomenologiya media* [Under suspicion: a phenomenology of media]. Moscow, Khudozhestvennyy zhurnal, 2006. (in Russ.)
11. Krasnoslobodtseva A.V. "Funktsii ekrannogo teksta v sovremennom rossiyskom teatre." [Functions of screen text in modern Russian theatre]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], 2019. P. 56-65. (in Russ.)
12. Krasnoslobodtseva A.V. "Funktsii ekranov v sovremennom rossiyskom teatre v epokhu transmediynosti: ot ekranov malogo formata k virtual'noy real'nosti." [Functions of screen images in contemporary Russian theatre in the era of transmedia: from small-format to virtual reality] *Kommunikatsii. Media. Dizayn* [Communications. Media. Design], Tom 4, No 4. 2019. P. 51-66. (in Russ.)

13. Krasnoslobodtseva A.V. "Funktsii krupnogo plana na ekrane v spektaklyakh Konstantina Bogomolova." [Close-up screen effect in the plays of Konstantin Bogomolov] *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], 2019. P. 66-74. (in Russ.)
14. Kress G., van Leeuwen T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, 2020.
15. Leman H.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Postdramatic theatre]. Moscow, ABCdesign, 2013. (in Russ.)
16. Lotman J.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art]. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt, 2002. (in Russ.)
17. Masura N. *Digital Theatre. The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990-2020*. Palgrave Macmillan, 2020.
18. Mitchell W. "Vizual'nykh media ne sushchestvuet." [There are no visual media] *Media: mezhdu magiey i tekhnologiyey: sb. st.* [Media: between magic and technology: collected papers]. Pod red. N. Sosny, K. Fedorovoy. Moscow, Kabinetnyy uchyonyy, 2014. (in Russ.)
19. Oliszewski A., Fine D., Roth D. *Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre (1st ed.)*. Routledge, 2018.
20. Rose G. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials (4th ed.)*. SAGE Publications Ltd, 2016.
21. Sermon P., Dixon S., Popat Taylor S., Packer R., Gill S. "A Telepresence Stage: or how to create theatre in a pandemic – project report." *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2021.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Типологическая решётка.

Рис. 2. Сцена из спектакля «The Forbidden Zone» (К. Mitchell, 2014). Фото Стивена Каммиски, 2014.

Источник: Сайт театра «Schaubühne» <https://www.schaubuehne.de/en/produktionen/the-forbidden-zone.html>.

Рис. 3.1. Сцена из спектакля «Лесосибирск Лойс» (Р. Букаев, 2017).

Источник: Сайт «Культура.24.РФ» https://cultura24.ru/articles/11689/?sphrase_id=43746.

Рис. 3.2. Сцена из спектакля «Лесосибирск Лойс» (Р. Букаев, 2017). Фото Юлии Гридиной.

Источник: Сайт театра «Поиск» <https://theatre-poisk.ru/lois/>.

Рис. 4. Сцена из спектакля «Цирк» (М. Диденко, 2017). Стоп-кадр видеозаписи.

Рис. 5.1-5.2. Сцены из спектакля «Эриритжаритжака» (Х. Гёббельс, 2004). Фото предоставлено пресс-службой Théâtre Vidy-Lausanne, 2023.

Источник: Сайт театра «Théâtre Vidy-Lausanne» <https://vidy.ch/en/event/heiner-goebbels-eraritjaritjaka-musee-des-phrases/>.

Рис. 6.1-6.2. Сцены из спектакля «Forecasting» (G. Chico, B. Matijević, 2011). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Рис. 7. Сцена из спектакля «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» (Д. Крымов, 2011). Фото Натальи Чебан.

Источник: Сайт театра «Школа драматического искусства» <https://sdart.ru/project/katya-sonya-polya/#>.

Рис. 8. Сцена из спектакля «Топливо» (С. Александровский, 2015). Фото Екатерины Краевой, 2018.

Источник: Профиль театра «Центр имени Вс. Мейерхольда» на сайте «Flickr» <https://www.flickr.com/photos/meyerholdcentre/32317284708/in/album-72157702852058921/>.

Рис. 9. Сцена из спектакля «Sociopath / Гамлет» (А. Прикотенко, 2018). Фото Виктора Дмитриева, 2018.

Источник: Сайт «Театр» <https://oteatre.info/teatralnaya-premiya-dlya-molodyh-proryv-obyavila-sostav-zhyuri-i-programmu/>.

Рис. 10. Типологическая решётка. Пример заполнения.

Рис. 11.1-11.3. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Рис. 12.1-12.2. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Рис. 13.1-13.2. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.

Источник: Сайт театра «Школа драматического искусства» <https://sdart.ru/project/bezpridannica/>.

Рис. 14.1-14.2. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.

Источник: Сайт театра «Школа драматического искусства» <https://sdart.ru/project/bezpridannica/>.

Рис. 15. Сцена из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.

Источник: Сайт театра «Школа драматического искусства» <https://sdart.ru/project/bezpridannica/>.

Рис. 16.1-16.2. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Рис. 17. Сцена из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 130.2+316.77+7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-22-32

Антон Анатольевич Деникин
Anton Anatolyevich Denikin
кандидат культурологии, доцент, профессор,
PhD culturology, associate professor, Dr. Habil,
Институт кино и телевидения ГИТР,
GITR Film & Television school (Moscow, Russia),
заведующий кафедрой звукорежиссуры, доцент,
Head of the Department of Sound Engineering, associate professor,
Российский институт театрального искусства ГИТИС
Russian Institute of Theatre Arts
oficial@list.ru

ГРАНИЦЫ НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИКАХ

THE BOUNDARIES OF NON-HUMAN COMMUNICATION IN CONTEMPORARY ART PRACTICES

В статье анализируются практики «нечеловеческой коммуникации», определяемые как попытка философов и художников представить мир не глазами человека и рассуждать о способах общения вне пределов человеческих отношений и человеческого понимания. На примере ряда арт-проектов современного искусства анализируются стратегии деантропизации арт-объекта и исключения внешней его оценки субъектом-зрителем. Несмотря на стремление некоторых художников вывести «независимого» зрителя за скобки художественной коммуникации, призыв к актуализации нечеловеческих взаимодействий в арт-практиках остаётся частью дискурса о коммуникациях, а значит, хоть и специфическим, но всё же вариантом человеческого общения. Хотя художники, увлекающиеся объектно-ориентированной онтологией и другими «нечеловеческими» философиями, стремятся представить любые объекты вне прямой связи с человеком, большая часть их имплицитного проекта (что особенно заметно в арт-практиках) заключается в переосмыслении деятельности человека, а, значит, «нечеловеческая коммуникация» остаётся в существенной степени человеческой.

Ключевые слова: объектно-ориентированная онтология, спекулятивный реализм, коммуникация, минимализм, инсталляция, взаимодействие объектов

Для цитирования: Деникин А.А. Границы нечеловеческой коммуникации в современных арт-практиках // Артикульт. 2023. №4(52). С. 22-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-22-32

The article analyzes the practices of non-human communication, defined as an attempt by philosophers and artists to present the world not through human eyes and to talk about ways of communication beyond the limits of human relations and human understanding. Using the example of a number of contemporary art projects, the strategies of deanthropization of an art object and exclusion of its external evaluation by the subject-viewer are analyzed. Despite the ingenuity in the artists' desire to take the "independent" viewer out of the brackets of artistic communication, the call for the actualization of non-human interactions in art practices remains part of the discourse on communications, which means that, although specific, it is still a variant of human communication. Although artists who are fond of object-oriented ontology and other non-human philosophies strive to present any objects outside of direct connection with a person, most of their implicit project (which is especially noticeable in art practices) consists in rethinking human activity, which means that non-human communication remains sufficiently human.

Keywords: object-oriented ontology, speculative realism, communication, minimalism, installation, interaction of objects

For citation: Denikin A.A. "The boundaries of non-human communication in contemporary art practices." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 22-32. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-22-32

Радикальное определение «нечеловеческой коммуникации» связано с попытками ряда философов и современных художников представить мир не глазами человека. Они готовы рассуждать о природных, объектных и космических процессах вне какой-либо корреляции с человеческим сознанием и социальными причинами. Для них человек – это лишь тип «объекта», эквивалентный другим видам материальных объектов (компьютерам, продуктам, скалам, облакам, любым одушевленным и неодушевленным акторам). Предпосылки подобных тенденций отсылают к «новому материализму» (М. Деланда, Р. Брайдотти, К. Барад), спекулятивному реализму (К. Мейясу, Р. Брассье), объектно-ориентированной онтологии (Т. Мортон, Г. Харман), феноменологии «чужих» (Я. Богост) и, частично, к акторно-сетевой теории (Бр. Латур).

© Деникин А.А., 2023

Дата поступления: 27.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 16.10.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Однако если новая материалистическая коммуникационная онтология выступает за понимание коммуникаций, прежде всего, как «молекулярных» процессов материального становления, через которые человеческое и нечеловеческое непосредственно обнаруживают присутствие друг друга [Барад, 2018], то спекулятивный реализм и объектно-ориентированная онтология более категоричны, интересуясь возможностями взаимосвязи и взаимодействия исключительно между объектами.

По мнению К. Мейясу, чтобы выйти за пределы «корреляционистского круга» (привычки соотнесения всего сущего с позицией человеческого субъекта), необходимо выйти вообще за пределы человеческого мышления, поскольку «изначальная» реальность не дана в мышлении, она «предшествует данности», находясь вне какого бы то ни было «проявления» [Мейясу, 2015, с. 48-50]. Мейясу предвидит «начало конца» времени существования телесного бытия человека, переход к пост/трансчеловеческому существованию и «коммуникации» нечеловеков.

Ещё один объектно-ориентированный мыслитель Л. Брайант утверждает, что сведение объектов к означающим или различным языковым отношениям, которое характеризовало структурализм и постструктурализм, сделало «практически невозможным исследование эффективности материальных объектов в формировании социальных отношений» [Bryant, 2014, p. 3]. Так, например, привычное для человека рассуждение об уличных тротуарах как об удобном устройстве для ходьбы упускает из виду, что сами тротуары взаимодействуют с обувной резиной, лапами домашних питомцев, велосипедными шинами и другими предметами – в буквальном смысле – конкретными способами, которые придают им значение и способность действовать на другие объекты («коммуницировать» в широком смысле).

Напротив, концепция «изъятия объекта» Грэма Хармана постулирует подчеркнута антиреляционную онтологию, в которой объекты находятся на расстоянии друг от друга и от сетей, в которые они встроены [Харман, 2019]. Харман описывает «бесконечно глубокий мир, в котором каждый объект более высокого уровня сложен из объектов более низкого уровня» [Кралечкин, 2014, с. 317]. Различий между объектами высшего и низшего уровня нет, по своей природе они равны. Такая «философия нечеловеческого» выходит за пределы бытия человека, интересуясь отношениями (коммуникациями) между вещами-в-себе.

Интерес к неантропоцентричным коммуникациям проявляют и некоторые современные художники, которые в ответ на кризис парадигмы языкового детерминизма и «технологической сингулярности» в аналитической философии заменяют человеческую деятельность самовыражением объектов. Так художник и философ Ян Богост отстаивает «эстетику чужих», как он её называет, которая сосредоточена не на человеческом восприятии объектов, а на «восприятии» объектами людей, отражая тайную «загадочность вещей» [Bogost, 2012].

Интерес представляет последствия подобных перспектив для изучения коммуникации в целом и художественной коммуникации в частности.

В этой статье на примерах современных арт-практик, близких философским идеям объектно-ориентированной онтологии и спекулятивного реализма, иллюстрируются возможные способы нечеловеческих коммуникаций.

Гипотеза статьи заключается в том, что призыв к актуализации нечеловеческих взаимодействий остаётся дискурсом о коммуникации, а значит, хоть и специфическим, но всё же вариантом человеческого общения. Для обоснования этого предположения будут рассмотрены основные примеры реализации коммуникационных стратегий в арт-проектах в рамках объектно-ориентированной онтологии и спекулятивного реализма.

«Нечеловеческие коммуникации» объектов с участием человека

Окружающий мир сам по себе и вне какой-либо связи с человеком полон коммуникативной активности – коммуницируют животные, грибки обмениваются сигналами, сама биосфера земли находится в постоянном контакте с космическими процессами. Если представить, что человеческой деятельности нет более на Земле, нечеловеческая коммуникация несомненно сохранится.

A.A. Denikin *The boundaries of non-human communication
in contemporary art practices*

Объектно-ориентированная онтология (ООО) и спекулятивный реализм поддерживают идею о том, что центральное место человека должно быть исключено в пользу подхода, в котором все – люди, нечеловеческие биологические существа, неодушевлённые объекты, воображаемые концепции – существуют одинаково и равно. Фокусируясь на всём, что существует независимо от человеческого сознания и независимо от человеческого понимания, спекулятивный реализм являет собой попытку прорваться к «вещам-самим-по-себе» и к «коммуникациям-самим-по-себе». То есть речь может идти о вероятных способах общения вне пределов человеческих отношений и человеческого понимания.

В соответствии с этой задачей объектно-ориентированная «коммуникация» – это не то, что должно «сообщать» информацию человеку. Это то, что есть, что информацию передаёт, но для сообщения человеку недоступно.

Поэтому в контексте спекулятивного реализма акцент с процессов человеческой коммуникации, совместного конструирования смыслов переносится на неговорение, уклонение и ускользание от смысла, невозможность сообщения.

Г.Харман в своих рассуждениях стремится избежать антропоцентризм, перенаправляя внимание исследования на отношения между автономными объектами. Это могут быть взаимодействия между землей и ветром, бильярдным столом и шаром и т. д. «Эти отношения, – утверждает Харман, – в той же мере заслуживают философии, что и непрерывный спор о наличии или отсутствии разлома между бытием и мыслью» [Харман, 2012, с. 75].

Главная цель объектно-ориентированной философии – построение такого дискурса о реальности, который не исчерпывался бы содержанием самого дискурса. Удержание радикальной чуждости реальности в спекулятивном реализме осуществляться непрямым образом, с помощью метафоры, уклонения, серий отступлений, что демонстрируют ряд арт-практик, близких к объектно-ориентированной онтологии и спекулятивному реализму.

Так художественное течение XX века – минимализм – отражает эти идеи тремя способами: используя специфику материалов, убирая авторский почерк и открывая «негативное» пространство вокруг объектов, чтобы сделать человека-зрителя и скульптурный объект равноправными действующими сторонами.

В работе «Эквивалент VIII» (1966) (рис. 1) минималист К. Андре выбирает в качестве художественного средства промышленные материалы – кирпичи, максимально обезличенные, серийно и механически созданные штамповочным прессом. Сами по себе они ничего не значат, ничего не показывают и никак не зависят от зрительского суждения. Они лишь встречаются зрителю в ситуации пространственно-временного совпадения в настоящем. Благодаря присутствию в специально отведенном для объектов пространстве зритель тоже становится «объектом», как эквивалент им.



Рис. 1.
Carl Andre. Equivalent VIII, 1966.

Схожим образом тщательно отполированные поверхности металлических кубов минималиста Д.Джадда и зеркальных кубов Р.Морриса (1965) (*рис. 2*) буквально отражают присутствие зрителя, объективируя его собственное тело. Зритель существует бок о бок с другими вещами, а коммуникация заключается в том, что он должен позиционировать себя по отношению к ним.



Рис. 2.
Robert Morris.
Untitled (Mirrored Cubes), 1965-1971.
Musée d'art moderne et contemporain
of Saint-Étienne Métropole, Paris, 2020.

Деятели другого направления – боди-арта – используют свои собственные тела в качестве объектов. Здесь не сам художник что-либо говорит, но его тело, будучи помещено в различные (часто экстремальные) условия, ведет себя гораздо более непредсказуемо, нежели мог бы вообразить и выразить человек. Например, эта тенденция проявилась в работах феминистских художниц, таких как Кэроли Шниман или Хана Уилке, которые использовали свои собственные тела в качестве исходного художественного материала.

Схожие коммуникационные стратегии можно встретить в инсталляционном искусстве. Так, монументальные зеркальные комнаты японской художницы Яеи Кусамы (Yayoi Kusama) деантропоморфизируют зрителей, превращая зрителя в объект, растворяют его в иммерсивной среде, разрушая монолитность и сингулярность субъекта и возвращая его в нелокализируемую зону множественности. В её инсталляции «Peep Show/Endless Love Show» (1966) (*рис. 3*) закрытая комната, уставленная зеркалами и разноцветными лампочками, видна только через два окна – достаточно больших, чтобы заглянуть внутрь. Эффект представляет собой галлюцинаторное пространство, которое умножает собственный образ зрителя, превращая его в бесконечное дублирование. Зритель наблюдает, как пространство поглощает его. Когда зрители заглядывают внутрь, их встречает только их собственный бестелесный взгляд. Бесконечная глубина, создаваемая зеркальными отражениями, уводит точку фокусировки все дальше и дальше. Уничтожение субъекта здесь является условием самой возможности смотрения, что делает коммуникационные стратегии Кусамы близкими к объектно-ориентированной онтологии.



Рис. 3.
Y. Kusama. Peep Show,
Castellane Gallery, New York, 1966.

A.A. Denikin *The boundaries of non-human communication
in contemporary art practices*

Во всех указанных примерах автономия объектов от человеческой оценки, тем не менее, предполагает наличие зрителя, хотя и становящегося часто «участником» наряду с любым из объектов. Коммуникация осуществляется как бы без человека, но только зритель способен зафиксировать и оценить факт ее совершения. В результате зритель все равно оказывается в более выигрышном положении, нежели арт-объект, хотя бы потому, что в отличие от последнего он способен мыслить и чувствовать, задумываться о возможных смыслах художественного «послания», даже если какие-то из них остаются недоступными его пониманию.

Нечеловеческая коммуникация как метафорическое открытие «тайной жизни» объектов

Философы ООО заявляют, что реальный объект изъят из человеческих отношений. Это означает, что сущее никогда не исчерпывается никакими своими отношениями. Философская концепция «изъятия» Г.Хармана раскрывает то, как вещи соединяются, никогда не соприкасаясь. При этом каждое появление объекта не исчерпывает его потенциала или связей.

Хотя человек не может получить прямой доступ к «вещи в себе», он всё же может узнать что-то о ней через косвенный доступ, который, по мнению Г.Хармана, обеспечивается эстетикой, в частности метафорой. В метафоре мы занимаем место «объекта-в-себе» (который удаляется) и ощущаем «вкус» его реальности. Это пространство между объектами (а не контакт с объектами) даёт человеку некоторый доступ к «вещи-в-себе». В этих промежутках объекты «говорят» с нами. Чтобы понять метафору, мы сами, как реальный объект, занимаем место отсутствующего объекта (т.е. объекта метафоры). Именно таким образом мы можем в определённой степени ощутить реальность объекта в метафоре и прийти к «знанию чего-то, не зная этого» [Harman, 2018, p.177].

Чтобы ощутить неощутимое «реальное», по мнению спекулятивных реалистов, человек должен развивать способность переживать неопределённость, испытывать потенциал непредсказуемости, «прислушиваться» к объектам, когда они «разговаривают» друг с другом, в их молчаливом движении друг к другу.

Работы американского художника-концептуалиста Хаима Стейнбаха (Haim Steinbach) предлагают именно такой способ познания объектов. Стейнбах расставляет найденные бытовые предметы по полкам и этот акцент на «расположении» поднимает вопросы о природе пространства между предметами, о возможности достижения косвенного доступа к «вещи-в-себе» через метафору, а не через содержание объекта (рис. 4-5).



Рис. 4.
Haim Steinbach. Exuberant relative #2, 1986.



Рис. 5.
Haim Steinbach. Charm of tradition, 1985.

В некотором смысле объект в искусстве Стейнбаха – это сломанный молоток в хайдеггеровском смысле: объект, который раскрывается как таковой только тогда, когда он не такой, каким мы его ожидаем видеть. Объект обнаруживает себя как обладающий реальностью только за пределами нашего обычного понимания его.

Швейцарский саунд-арт художник Зимоун (Zimoun) с помощью самых простых бытовых материалов и сложных технологий создаёт аудиовизуальные скульптурные инсталляции, которые функционируют самостоятельно, без какого-либо участия человека (рис. 6-7). Множество электрических моторчиков приводят в движение незамысловатые конструкции, которые складываются в выверенные сложные композиции. В тонком отношении инструментов и поверхностей создаётся своего рода гармония искусственного и органического, движение индустриальных ритмов и хаотических сил жизни без человека.

А «Telefunken» (2000) Карстена Николая (псевдоним Альва Ното) представляет собой материализацию цифровой информации через подключение девайсов. Это СД-проигрыватель с синтетическими звуками, подключённый к видеовходу телевизора, что вызывает монохромные блики на экране. Звук позволяет демонстрировать материальные процессы в механизме работы катодно-лучевой трубки ТВ и длящийся процесс соприсутствия девайсов, подключённых друг к другу. Они формируют свою «коммуникацию», свидетелем которой совершенно не обязательно должен быть зритель-слушатель.

Произведение Бенджамина Гроссера (Benjamin Grosser) «Computers Watching Movies» (2013) показывает как компьютерные системы «видят», когда они «смотрят» те же фильмы, что и люди, например, «Космическую одиссею 2001 года», «Начало», «Матрицу» и др. Инсталляция работает благодаря программному обеспечению, написанному самим художником. Программа анализирует видео и аудио и в реальном времени конвертирует «увиденное» и «услышанное» в разноцветные линии, прорисовываемые на экране. Зрители вовсе не нужны для работы этой инсталляции, но они могут при желании задаться вопросами: чем отличается компьютерное «видение» от человеческого, может ли машина видеть и слышать так, как видим и слышим мы?

Очевидно, что в приведенных примерах неопределенное содержание в коммуникации нечеловеческих объектов становится более содержательным именно в зрительской интерпретации. Чтобы объекты ничего не говоря, говорили, их должен кто-то слушать и по-разному реагировать на то, что услышано. А, значит, без присутствия человека с его потребностью метафоризировать сущее механические взаимодействия объектов вряд ли можно считать коммуникацией.

Рис. 6.
Zimoun. 255 prepared ac-motors, rope, cardboard boxes,
Le Centquatre, Paris, France, 2017.

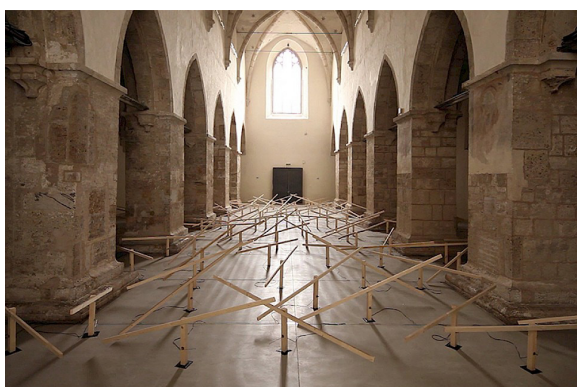


Рис. 7.
Zimoun. 150 prepared dc-motors, 270 kg wood,
201 m string wire. Klangraum Krems, Austria, 2015.

A.A. Denikin *The boundaries of non-human communication
in contemporary art practices*

«Нечеловеческая коммуникация» как практическое создание объекта/объектов

Медиатеоретик и объектно-ориентированный философ Я. Богост предлагает оригинальный подход к пониманию коммуникации объектов, полагая, что нет ничего, что делало бы человеческое бытие приоритетным над бытием, например, тостера или летучей мыши.

В своей книге «Чужая феноменология» Богост занимается разработкой концептуального аппарата, который бы позволил описать опыт, «испытываемый» вещами. Чтобы понимать нечеловеческие объекты, по мнению Богоста, человек должен непосредственно участвовать в их создании и функционировании. Он вводит понятие «плотничество», как форму философского исследования, основанную на практике взаимодействия с вещами. Согласно Богосту, «плотничество подразумевает создание вещей, которое объясняется с позиции вещей» [Bogost, 2012, p. 109].

Например, «плотничество» могло бы заключаться в преобразовании сигналов, с помощью которых летучие мыши ориентируются в пространстве, в своего рода «тепловую карту», где более близкие препятствия отображались бы красным цветом, а отдаленные – синим. Это обеспечило бы человеку возможность рассуждать о летучих мышах в категориях, понятных самим мышам.

Ещё один пример «плотничества» у Богоста – программное обеспечение для визуализации того, как видеоигровая приставка хранит и создаёт спрайты и палитры, используя ограничения доступной памяти. Созданная Богостом программа «I am TIA» с помощью стандартного двумерного компьютерного дисплея дает представление о том, как компьютеры создают визуальные образы и как они «воспринимают» этот процесс.

Другой пример, Latour Litanizer – встраиваемый аддон (программное дополнение), который запрашивает случайную статью из Википедии, извлекает название статьи, а затем представляет ряд этих случайно извлечённых названий в виде списка. Программа обнаруживает непредсказуемые варианты соединения названий для выстраивания связей между ними. Хотя инструментальная цель состоит в том, чтобы быстро создавать длинные предметные перечисления (литании), Litanizer также предоставляет своего рода портал во внутреннюю реальность содержимого Википедии, «коммуникацию» её цифровых процессов.

В перечислении подобных «коммуникаций чужих» настораживает то, что Богост не заботится о различиях между объектами и особенно между людьми и вещами. Это устраняет необходимость в осмысленной человеческой позиции в мире становления, где приоритет имеют связи и изменения нечеловеческих объектов. В результате, во-первых, всё оказывается подчинено правилу «слепой необходимости». Во-вторых, непредсказуемость «коммуникаций» объектов ведёт к «пустыне» смысла для человека и, таким образом, устраняет осмысленность самого мира.

Теория Я. Богоста и другие постчеловеческие теории ограничивают значение человеческой субъективности, тогда как именно человеческая деятельность является причиной эксплуатации нечеловеческого.

Контраргумент заключается в том, что именно особая природа человеческой воли, наша человеческая субъективность сближают нас с другими существами и помогают нам сделать мир своим собственным. В конце концов, люди понимают полёт и эхолокацию лучше, чем летучие мыши, хотя бы потому, что способны создать самолеты и эхолокаторы. И наши уникальные способности к сопереживанию и общению позволяют нам ощущать и имитировать то, что испытывают другие (включая летучих мышей).

И летучая мышь в своей пещере, и цифровая программа, выполняемая компьютерным процессором – все они не проявляют интереса к своей природе, к своей собственной истории и к внешним событиям мира. Их «коммуникации» локальны и не пересекаются ни друг с другом, ни с целями человека. Более позитивным, нежели перечислять способы «самовыражения вещей», было бы задаться вопросом чем может отличаться человеческая коммуникация и философия от философии и коммуникации этих «чужих»?

«Нечеловеческие коммуникации» объектов, составляющих человеческое тело

Интересный вариант применения ООО к современным вопросам коммуникации принадлежит философу Тимоти Мортону, который стремится предложить программу переосмысления антропоцентрических отношений с природой и экологией.

В книге «Стать экологичным» (2019) Мортон предлагает понимать природу не как объект человеческого внимания, но как бесконечную интеракцию живых и неживых существ, которая выстраивается по модели «сетки» [Мортон, 2019].

Мортон отмечает, если человек состоит из всевозможных вещей, которые не являются в строгом смысле «им» (одежда, ДНК, мысли, молекулы кислорода, усвоенные идеи и т.д.), то очевидно, что собственно «человека» в человеке гораздо меньше, чем ему хотелось бы считать. Мортон пишет, что «нас» – в воплощённом гуманистическом смысле – гораздо меньше, чем нам хотелось бы верить, поскольку человек состоит из мириадов частей, составляющих его, фундаментально связанных с сущностями всего мироздания, что Мортон называет «симбиотической реальностью» [Morton, 2017, p. 127].

Примерно девяносто процентов клеток человеческого организма состоит из бактерий, которые явно не являются людьми. Тем не менее наше существование зависит от их присутствия. Учитывая тот факт, что люди в значительной степени состоят из нечеловеческих существ, таких как бактерии, вирусы, микроорганизмы и так далее, само существо человека всегда было симбиотическим существом. Человек всегда был не просто единичным существом с кажущимся уникальным интеллектом, психикой или сознанием, он всегда был множеством. В этом смысле, как указывает Мортон, «антропоцентризм прямо противоречит интересам человечества» [Morton, 2017, p. 162]. Он вытесняет нашу способность видеть себя нечеловеческим или представлять, как нечеловеческое видит себя в нас.

Человечность для Мортонна – это «возврат к непоследовательности» и непредсказуемости (то есть к непредвиденным обстоятельствам). Люди и не люди существуют не для того, чтобы целенаправленно действовать или чтобы на них воздействовали. Симбиотическая реальность всегда раскачивается туда-сюда, как «скопление резонансов» – когда мы пытаемся точно определить её местоположение, она неожиданно появляется где-то в другом месте.

По Мортону, люди «пронизаны другими существами физически, эмпирически и во всём остальном» [Morton, 2017, p. 144], что должно, по Мортону, вызывать в человеке переживание экзистенциальной радости, наслаждения от взаимоотношений со всем сущим.

Представления Мортонна перекликаются с идеей «ктулуцена» Донны Харауэй. Как пишет Харауэй, «все земляне – сородичи в самом глубоком смысле слова» [Харауэй, 2020, с. 138]. Они существуют благодаря «симпозису» – совместному созданию чего-либо, симбиозу коллективных усилий, благодаря чему разные виды находят возможности мирно со-существовать друг с другом. Каждый работает на общее дело, но является самостоятельным существом.

Демонстрировавшаяся на выставке «Новое состояние живого» (Пермь, 2019) инсталляция «Моясвязь» (Саша Спачал, Мириан Швагели, Анил Подгорник, 2013) (рис. 8) актуализировала



Рис. 8.
Инсталляция «Моясвязь».
Саша Спачал, Мириан Швагели,
Анил Подгорник, 2013.

A.A. Denikin *The boundaries of non-human communication
in contemporary art practices*

взгляд на нечеловеческие объекты не как на пассивные и бесправные проводники человеческих смыслов, форм и дискурсов, но как на активных посредников в формировании новых миров. В «аппарате межвидовой связи» человек участвует в межвидовой коммуникации с грибницей: нужно забраться в капсулу, напоминающую камеру МРТ, со специальными датчиками. Эмоционально-физиологический контакт работает так: сигнал сердечного ритма проходит через грибницу и в обработанном виде возвращается человеку в виде звуков, вибраций и световых импульсов. Реакция на эту стимуляцию меняет сердечный ритм, начиная новый цикл.

А в проекте «The Romantic Disease: An Artistic Investigation of Tuberculosis» (2014), созданным Анной Думитриу (Anna Dumitriu) (рис. 9) – британской художницей, увлекающейся микробиологией и новыми технологиями, главным героем является бактерия, вызывающая туберкулёз. Художница создала ряд текстильных изделий с использованием хромогенных питательных веществ, которые заставляют материал менять свой цвет под воздействием бактерий. Эта процедура приводит к тому, что ткани покрываются узорами и пятнами. Тут активность и трансформация невидимых, но опасных бактерий («гиперобъектов» по Мортону) влечёт не ужасы и человеческие страдания, но становится особой формой представления и создания визуальных эффектов, своего рода «коммуникацией».



Рис. 9.
Anna Dumitriu. The Romantic Disease:
An Artistic Investigation of Tuberculosis
(2014).

В этих и ряде других арт-проектов художники демонстрируют не абстрактные «коммуникации» объектов самих по себе, но те связи, которые позволяют сформировать человеческое отношение к нечеловеческим взаимодействиям. Каковы бы не были потенции поведения объектов, практически все художники предлагают зрителям понять и подвергнуть критике инфраструктурные факторы (материальные, культурные, эстетические, социальные, политические и прочие), которые помогают формировать объекты и делают их объектами внимания.

Без учёта этих факторов материальные характеристики объектов легко растворяются в механистической, узко технократической экспертизе. И философия, не уделяющая внимания этим существенным деталям, сталкивается с существенными проблемами, как показывает анализ медиа-теоретика Алекса Гэллоуэя, который справедливо критикует объектно-ориентированные теории за то, что они отвергают политику в угоду упрощённой онтологии объектов [Galloway, 2013, p. 347-366].

Гэллоуэй развивает эту критику в статье, адресованной Харману и написанной для блога о гуманитарных науках «An Und Für Sich». Здесь Гэллоуэй прямо говорит об антиполитической позиции объектно-ориентированного мышления в целом и Хармана в частности. Цитируя интервью с Харманом, Гэллоуэй стремится показать специфическое безразличие Хармана к политике, которое Гэллоуэй описывает как стандартную либерально-буржуазную позицию «руководителя доткомов, сторонника идеи “Теобамы”, теофилософа, тех, кто в конечном счёте желает своего рода капитализма с дружелюбным лицом» [Galloway, 2012].

Напротив, арт-эксперименты обсуждаемых в этой статье художников формируют свою политику и политику зрительства, доказывая, что в художественной коммуникации политическое и материальное взаимосвязаны друг с другом, что проблематично отвергать социальные и политические аспекты самого материала.

Хотя ООО и другие «нечеловеческие» философии стремятся понять объекты вне связи с человеком, большая часть их имплицитного проекта (что особенно заметно в арт-практиках) заключается в переосмыслении деятельности человека, становясь ещё одним дискурсом, а значит, зависит от исходного человеческого.

Таким образом, подтверждается гипотеза о том, что актуализация нечеловеческих взаимодействий в современных арт-практиках остаётся дискурсом о коммуникации, а значит, хоть и специфическим, но именно вариантом человеческого общения.

Область «нечеловеческих коммуникаций», рассматриваемая объектно-ориентированной онтологией и спекулятивным реализмом, расширяет представления о специфике коммуникации, но при этом имеет ряд проблемных зон, обсуждение которых само по себе становится важным разделом «нечеловеческих коммуникаций», ожидающих дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барад К. Агентный реализм // Опыты нечеловеческого гостеприимства. – Москва: V-A-C press, 2018.
2. Мейясу К. После конечности: Эссе о необходимости контингентности / пер. Л. Медведевой. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015.
3. Мортон Т. Стать экологичным. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2019.
4. Харауэй Д. Оставаясь со смутой: Заводить сородичей в Хтулуцене / пер. с англ. А.А. Писарева, Д.Я. Хамис и П.А. Хановой. – Пермь: Гиле Пресс, 2020.
5. Харман Г. Спекулятивный реализм: введение / Пер.с англ. А.А. Писарев. – Москва: Рипол Классик, 2019.
6. Харман Г. О замещающей причинности / пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение, 2012. № 114. С. 75-90.
7. Краlechкин Д. О сургуче и капусте // Логос. 2014. № 4 (100). С. 293-318.
8. Bogost I. Alien phenomenology, or, What it's like to be a thing. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
9. Galloway A.R. The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism // Critical Inquiry 39, no. 2 (Winter 2013). P. 347–366.
10. Galloway A. A response to Graham Harman's «Marginalia on Radical Thinking». 2012. URL: <https://itself.wordpress.com/2012/06/03/a-response-to-grahamharman-marginalia-on-radical-thinking/> [дата обращения: 01.04.2023].
11. Harman G. Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything. – New York: Penguin, 2018.
12. Levi R.B. Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media. – Edinburgh University Press 2014.
13. Morton T. Humankind: Solidarity with nonhuman people. – London, UK: Verso, 2017.

REFERENCES

1. Barad K. "Agentnyj realizm." [Agent realism] *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of Inhuman Hospitality]. Moscow, V-A-C press, 2018. (in Russ.)
2. Bogost I. *Alien phenomenology, or, What it's like to be a thing*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
3. Galloway A. *A response to Graham Harman's "Marginalia on Radical Thinking"*. 2012. URL: <https://itself.wordpress.com/2012/06/03/a-response-to-grahamharman-marginalia-on-radical-thinking/> [data obrashcheniya: 01.04.2023].
4. Galloway A. R. "The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism." *Critical Inquiry* 39, no. 2 (Winter 2013). P. 347–366.
5. Harauej D. *Ostavayas' so smutoj: Zavodit' sorodichej v Htulucene* [Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene]. Permian, Gile Press, 2020. (in Russ.)
6. Harman G. "O zameshchayushchej prichinosti." [On Vicarious Causation] *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2012. No 114. P. 75-90. (in Russ.)
7. Harman G. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. New York, Penguin, 2018.
8. Harman G. *Spekulyativnyj realizm: vvedenie* [Speculative Realism: An Introduction]. Moscow, Rpol Klassik, 2019. (in Russ.)
9. Kralachkin D. "O surguche i kapuste." [About sealing wax and cabbage] *Logos*. 2014. No 4 (100). P. 293-318. (in Russ.)
10. Levi R.B. *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh University Press, 2014.
11. Mejyasu K. *Posle konechnosti: Esse o neobhodimosti kontingentnosti* [After finitude. An Essay on the Necessity of Contingency]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyj uchenyj, 2015. (in Russ.)
12. Morton T. *Humankind: Solidarity with nonhuman people*. London, UK, Verso, 2017.
13. Morton T. *Stat' ekologichnym* [Being Ecological]. Moscow, Ad Marginem Press, 2019. (in Russ.)

A.A. Denikin *The boundaries of non-human communication
in contemporary art practices*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис.1. Carl Andre. Equivalent VIII, 1966.

Источник: <https://blogs.nottingham.ac.uk/artsmatters/2011/12/18/equivalent-viii-2/>

Рис. 2. Robert Morris. Untitled (Mirrored Cubes), 1965-1971. Musée d'art moderne et contemporain of Saint-Étienne Métropole, Paris, 2020.

Источник: <https://mamc.saint-etienne.fr/en/exhibition/robert-morris>

Рис. 3. Y. Kusama. Peep Show, Castellane Gallery, New York, 1966.

Источник: <https://cementerio.montera34.com/aaaaarte.com/img/2014/10/Kusama-s-Peep-Show-1966.jpg>

Рис. 4. Haim Steinbach. Exuberant relative #2, 1986.

Источник: <https://www.mutualart.com/Artwork/exuberant-relative--2/9261AA9316CA3A2A>

Рис. 5. Haim Steinbach. Charm of tradition, 1985.

Источник: <https://larevolucionserapatrocinada.wordpress.com/2015/09/05/haim-steinbach-supremely-black-1985/>

Рис. 6. Zimoun. 255 prepared ac-motors, rope, cardboard boxes, Le Centquatre, Paris, France, 2017.

Источник: <https://artpassions.ch/la-musique-ce-nest-pas-seulement-ce-quon-entend-mais-tout-ce-qui-se-passe/>

Рис. 7. Zimoun. 150 prepared dc-motors, 270 kg wood, 201 m string wire. Klangraum Krems, Austria, 2015.

Источник: <https://www.zimoun.net/>

Рис. 8. Инсталляция «Моясвязь». Саша Спачал, Мириан Швагели, Анил Подгорник, 2013.

Источник: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/6358/>

Рис. 9. Anna Dumitriu. The Romantic Disease: An Artistic Investigation of Tuberculosis (2014).

Источник: <http://gamma.library.temple.edu/sciencemeetsart/items/show/33>

Ирина Николаевна Захарченко
Irina Nikolaevna Zakharchenko
кандидат исторических наук, доцент,
PhD in History, Associate Professor,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
inzakh@gmail.com

Ольга Михайловна Щедрина
Olga Mikhailovna Shchedrina
магистр культурологии, аспирант,
MA of Cultural Studies, PhD student,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
helga.shchedrina@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЦИФРОВОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ МЕДИААРТЕ ARTISTIC VISUALIZATION OF DIGITAL MEMORY IN CONTEMPORARY MEDIA ART

Обращение исследователей и художников к проблематике памяти в цифровой культуре связано с осознанием качественно новой роли технологий в формировании структур сознания современного человека. Тотальная цифровизация социокультурного пространства не просто меняет конфигурацию структур памяти, но создает ситуацию, когда само культурное пространство становится от них полностью зависимым. Наряду с академическими исследованиями цифровой памяти (*Digital Memory Studies, DMS*) к ее осмыслению обращаются медиахудожники, которые создают художественные модели цифровой памяти. Цель статьи – представить художественные опыты визуального моделирования цифровой памяти в современном медиаарте как отклик на многоуровневые трансформации в структурах памяти на примере творчества известных представителей современных технологических художественных практик – Вуди Васюлки, Рафаэля Лозано-Хеммера, Рефика Анадола.

Ключевые слова: Digital Memory Studies, цифровая память, коннективная память, Эндрю Хоскинс, Вуди Васюлка, Рафаэль Лозано-Хеммер, Рефик Анадол

Для цитирования: Захарченко И.Н., Щедрина О.М. Художественная визуализация цифровой памяти в современном медиаарте // Артикульт. 2023. №4(52). С. 33-46. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-33-46

The engagement of researchers and artists with the issue of memory in the digital culture is linked to the recognition of a qualitatively new role of technology in shaping the structures of contemporary human consciousness. The total digitalization of socio-cultural space not only alters the configuration of memory structures but also creates a situation where the cultural space itself becomes entirely dependent on them. In addition to academic research on digital memory (*Digital Memory Studies, DMS*), media artists are exploring its interpretation by creating artistic models of digital memory. The aim of the article is to present artistic experiences of visual modeling of digital memory in modern media art as a response to multi-level transformations in memory structures, using the work of well-known representatives of contemporary technological artistic practices such as Woody Vasulka, Rafael Lozano-Hemmer, and Refik Anadol as examples.

Keywords: Digital Memory Studies, Digital Memory, Connective Memory, Andrew Hoskins, Woody Vasulka, Rafael Lozano-Hemmer, Refik Anadol

For citation: Zakharchenko I.N., Shchedrina O.M. "Artistic Visualization of Digital Memory in Contemporary Media Art." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 33-46. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-33-46

Введение

Проблема памяти в цифровой культуре привлекает сегодня многих медиахудожников, стремящихся к художественному осмыслению тенденций современности. Желание постичь и визуально представить, как работает память в эпоху доминирования машинных алгоритмов и цифровых архивов, рождается из осознания произошедших качественных изменений в мышлении и практиках современного человека. Тотальная цифровизация не просто меняет работу памяти, но и создает ситуацию, когда различные уровни культуры – от индивидуальных до глобальных – становятся полностью от неё зависимыми. Как помнит человек, если новые аппаратные и программные возможности позволяют

I.N. Zakharchenko, O.M. Shchedrina *Artistic Visualization of Digital Memory in Contemporary Media Art*

работать с воспоминаниями иначе, чем в эпоху аналоговых медиа? Как работают цифровые институты памяти (базы данных, воспринимаемые как цифровые архивы, хранящие безмерное количество единиц информации), если череда событий, выхваченных из потока времени и сохраняемых в памяти (индивидуальной и/или коллективной) теперь выражается цифрами, формулами, а также определяется алгоритмическими взаимодействиями между человеком и компьютером? Как влияет интерактивность цифровых медиа на организацию памяти? Эти и другие вопросы, не имеющие прямого ответа, не могут не привлекать внимание художников в наше время. Создавая художественные модели цифровой памяти, медиаартисты нередко обращаются к формату мультимедийных инсталляций, который позволяет создавать нелинейные, динамичные, самоорганизующиеся структуры, разворачивающиеся в художественном пространстве. Именно пространство, представляемое на экране или создаваемое в иммерсивных работах, позволяет визуализировать трансформации всех затронутых цифровизацией регистров памяти – индивидуальных, социальных и собственно медийных.

Исследования цифровой памяти в наши дни сформировали новое, интенсивно развивающееся направление в академических исследованиях – *Digital Memory Studies (DMS, Исследования цифровой памяти)*. Ученые, представляющие это направление, в разных исследовательских контекстах демонстрируют качественно новое влияние цифровых технологий на приспособляющиеся к ним структуры человеческой памяти – когнитивные и социокультурные системы производства, сохранения и возвращения воспоминаний в цифровую эпоху (см. подробнее об этом многоуровневом воздействии медиа на память, например: [Sutton, 2005; Erll, 2011, p. 113-143; On Media Memory, 2011; Hoskins, 2016; Digital memory studies: media pasts in transition, 2018, p. 1-24]. Новая реальность цифровой памяти требует от исследователей вводить в исследовательский дискурс новые концепты, схватывающие трансформации в создании, поддержании и воспроизводстве воспоминаний. Среди них, например, можно выделить понятия: «мобильная память», «глобальная память», «цифровой архив» и «коннективная память» (см., например: [Dijk, 2007; Save As... Digital Memories, 2009; Garde-Hansen, 2011; Ernst, 2013; Очеретяный, 2016; Лекторский, 2020; Артамонов, 2022; Индивидуальная и коллективная память в цифровую эпоху, 2022]).

Несмотря на то, что работ, выполненных в пространстве *DMS*, много, проблема развития способов художественной визуализации структур памяти в цифровую эпоху пока не становилась объектом самостоятельных исследований. В предлагаемой статье в оптике *DMS* будут рассмотрены арт-проекты медиахудожников, обращавшихся к художественному исследованию цифровой памяти. Цель статьи – представить художественные опыты визуального моделирования цифровой памяти в современном медиаарте как отклик на многоуровневые трансформации в структурах памяти. Действуя в оптике *DMS* и используя возможности визуального анализа, мы покажем, как в работах известных художников – крупных представителей трёх поколений медиаарта Вуди Васюлки (1937-2019), Рафаэля Лозано-Хеммера (р. 1967), Рефика Анадолу (р. 1985) – творчески осмысливается новая, смешивающая индивидуальное, социальное и алгоритмическое измерение, реальность памяти. Представляемые этими медиаартистами визуализации цифровой памяти – это не столько репрезентации каких-либо воспоминаний, сколько создание самостоятельных визуальных событий, приводящих структуры памяти в действие и проблематизирующих зависимость последних от медиа.

Предлагаемый выбор художников позволяет ставить вопрос о специфике работы цифровой памяти в зависимости от доминирующих медиа: три поколения художников представляют основные этапы всеобщей компьютеризации (появление и распространение персональных компьютеров, распространение интернета, распространение мобильного интернета и современных возможностей автоматизированного сбора и обработки данных). При этом важно, что выбранные в рамках предлагаемой статьи художники эксплицитно ставят вопросы работы памяти в актуальных для своего времени медиа, тем самым иллюстрируя корреляцию между изменениями доминирующих в культуре медиа и способами визуализации структур памяти в современном искусстве.

Исследование структур цифровой памяти: пространственные модели

Образ нового, организованного алгоритмами пространства цифровой памяти неслучайно становится ключевым в мультимедийных художественных проектах. О пространстве (в том числе, организованном как архитектурное) как о модели цифровой памяти говорят многие представители *Digital Memory Studies*. Один из плодотворных подходов к формированию представления о цифровой памяти как о нелинейной процессуальной пространственной структуре, – завоевавшая безусловный авторитет концепция коннективной памяти, разработанная и продвигаемая в академических кругах английским исследователем Эндрю Хоскинсом (р. 1967).

Понятием «коннективная память» Э. Хоскинс характеризует отмечаемое представителями *DMS* переплетение индивидуального и коллективного уровней памяти в эпоху цифровых медиа (см., например: [Dijck, 2005; Sturken, 2008; Ernst, 2018; Павловский, 2023]). Введенное им понятие по-новому очерчивает изменения, сплавливающие индивидуальные, социальные и медийные регистры памяти. Именно оно дает возможность проанализировать способы художественной визуализации структур памяти в тех произведениях современного медиаарта, создатели которых стремятся к творческому осмыслению роли и места цифровых медиа в процессе культурной динамики [Grau, 2016; Bilyeu et al., 2022].

К обоснованию цифровой памяти как коннективной Э. Хоскинс обращается с начала 2000-х гг. В своих многочисленных трудах (см., например: [Hoskins, 2001; Hoskins, 2004; Hoskins, 2009; Hoskins, 7/7 and connective memory..., 2011; Hoskins, From collective memory..., 2011; Hoskins, From Connective..., 2011; Hoskins, Media, Memory, Metaphor..., 2011; Hoskins, 2013; Hoskins, 2014; Hoskins, Memory ecologies, 2016; Hoskins, Risk and hyperconnectivity..., 2016; Hoskins, Tulloch, 2016; Hoskins, 2017; Hoskins, 2018; Barnier, Hoskins, 2022]) исследователь показывает, что коннективность как ключевая характеристика цифровой памяти может быть осмыслена как «медиа-технологическая архитектура памяти» [Hoskins, Media, Memory, Metaphor..., 2011, p. 21]. Он исходит из очевидного факта, что в условиях активного использования интернета и социальных медиа наше отношение к прошлому уместно «рассматривать с точки зрения его *опосредования* [*mediation*] и *ремедиации* [*remediation*] в глобальном настоящем» [Hoskins, 2001, p. 334]. Развивая эту мысль, Э. Хоскинс пишет, что цифровые медиа – это единство методов, технологий и практик, которыми опосредована социальная и культурная жизнь. «Переизбыток медиа» для него – это и «переизбыток памяти»: прошлое повсюду, пишет исследователь, и несмотря на простоту предложенной концепции, она «точно отражает то, во что превратилась медиатизированная память. Во всепроникающую, доступную, одноразовую, распределенную, беспорядочную» [Hoskins, Media, Memory, Metaphor..., 2011, p. 19]. Это дает ему основание заявить о «коннективном повороте» – парадигмальном сдвиге в понимании памяти, о ее новых «функциях и дисфункциях» [ibid., p. 20]. Взамен прежних исследовательских категорий, таких как индивидуальная или коллективная память, Э. Хоскинс вводит понятие коннективной памяти, определяя ее не как «продукт индивидуальных или коллективных воспоминаний», а как то, что «создается в результате потока контактов между людьми, цифровыми технологиями и медиа» [Hoskins, 7/7 and connective memory..., 2011, p. 272].

В числе прочего, Э. Хоскинс обращает внимание на новое понимание архива. Архив в доцифровой культуре прежде всего воспринимался как пространство, «внешнее» хранилище следов разнообразных социокультурных практик. Пространство цифрового архива, по Э. Хоскинсу, формируется благодаря «ко-эволюции» памяти и технологии: память цифрового архива встроена в современные социотехнические практики и распространяется через них (см.: [Hoskins, 2009, p. 92-96]). «Потенциал цифрового архива, – пишет он, – реализуется в опыте более сложных темпоральностей. ... Онлайн среда дает большее интуитивное ощущение своего Я как узла в медиа, следовательно, в коннективной памяти» [Hoskins, Media, Memory, Metaphor..., 2011, p. 25]. Иными словами, автор предлагает концепцию цифровой памяти, основанной на новой пространственно-временной организации архива – коннективной по своему характеру, подвижной, включенной в постоянную коммуникацию внутри машин и баз данных, органически синтезирующей человеческое и машинное измерение.

I.N. Zakharchenko, O.M. Shchedrina *Artistic Visualization of Digital Memory in Contemporary Media Art*

Хотя предлагаемое Э. Хоскинсом понимание структур памяти как постоянно перестраиваемого пространства взаимодействий людей и машин представляется новым, к «пространственным» моделям памяти обращались ещё классики исследований медиа и культуры. Так, знаменитый медиа-теоретик Герберт Маршалл Маклюэн (1911-1980) обращал внимание на перемены в пространственном понимании мира во времена распространения печатных медиа – в эпоху Гутенберга (см.: [Маклюэн, 2004, с. 162-165]). Вместе с распространением печатной книги память начала мыслиться как то, что запечатлено на «двухмерной» плоскости и предназначено прежде всего для глаз – плоскости бумаги, холста и т. д., вытеснив, таким образом, «трёхмерные» пространственно-акустические категории и метафоры памяти прежних, допечатных эпох. Независимо от М. Маклюэна о «трёхмерном» и «акустическом» понимании устройства памяти в Средние века свидетельствует известная исследовательница культуры Фрэнсис Йейтс (1899-1981). В своей работе «Искусство памяти» [Йейтс, 1997] она использует понятие «архитектуры памяти» и, к примеру, цитирует «Исповедь» Августина, в которой «открывается размышление о памяти – ряды строений, “обширные дворцы”, к содержимому которых прилагается слово “сокровищницы”». Обратим внимание, что для Августина дворцы памяти наполнены чувственными образами, которые «с поразительной точностью представляют не только вещи, но и пространство между ними». Это память не читателя, а, как говорит Ф. Йейтс, «тренированного оратора», привыкшего работать с акустикой, напрямую связанной с пространством [там же, с. 65-66]. Зародившись в античности, претерпевая различные мутации в Средние века и в эпоху Возрождения, искусство памяти (лат. *Ars Memoriae*), по Ф. Йейтс, все время мобилизовало одну и ту же группу практик, связанных с пространственным образом памяти и ораторской практикой. Практикующие *Ars Memoriae* должны были «хранить» в неподвижных архитектурных пространствах – «дворцах памяти» – мысленные образы для запоминания. Вместе с печатной книгой на смену чувственно-акустическим образам пришли карты, таблицы, тексты и другие плоскостные изображения, запечатлевающие прошлое прежде всего как то, что обращено преимущественно к глазам [Маклюэн, 2004, с. 17-27]. Иными словами, каждый сдвиг в понимании структур и способов освоения памяти происходит под влиянием определенных медийных практик (см., напр.: [Garde-Hansen, 2011; House, Churchill, 2008]). Современные экраны – интерактивные, зависящие от актуальных запросов – сегодня становятся главным пространством формирования воспоминаний и образов прошлого, что определяет интерес к поиску новых категорий, описывающих работу памяти.

Модель Э.Хоскинса находит отражение в работах современных медиахудожников. Понимание цифровой памяти как коннективной возвращает исследователей и художников к образам архитектурного пространства, которое отныне мыслится как аппаратная и виртуальная цифровая конструкция архивов данных, находящихся в постоянном движении и изменении. Этому пространству чужда идея средневековых «нерушимых» дворцов памяти, беспристрастно и верно хранящих помещённое в них воспоминание. В него можно «погрузиться», обрести новые связи между вспоминающим и самим воспоминанием, «запустить» каждый раз по-новому массив данных цифрового архива. Сетевые по своей структуре архивы существуют благодаря взаимным действиям людей и их машинных медиа. Архитектура лабиринтообразного пространства сети становится местом жизни, накопления опыта и формирования памяти.

Архитектуры памяти в медиаарте: рождение художественной концепции

Упоминание знаменитой книги Ф. Йейтс «Искусство памяти» в контексте нашего исследования неслучайно. Эта книга, первое издание которой вышло в 1966 г., в числе прочего, послужила источником вдохновения для ранней, с точки зрения истории современного медиаарта, работы чешского по происхождению художника Вуди Васюлки (1937-2019). В. Васюлка известен в первую очередь как один из пионеров видеоарта. Особняком в его творчестве стоит работа, названная, как и книга Ф. Йейтс – «Искусство памяти»¹ (“*Art of Memory*”, 1987-1988) (рис. 1).

¹ См.: Vasulka, W. *Art Of Memory*, 1987 [Электронный ресурс]. URL: <https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/1566> (дата обращения: 17.09.2023).



Рис. 1.
Кадр из работы «Искусство памяти»
(1987-1988) В. Васюлки.

В. Васюлка создаёт эту работу во времена распространения персональных компьютеров, аппаратного и программного обеспечения для работы с графикой, поэтому визуализация новых архитектур памяти, создаваемых цифровыми технологиями поверх инфраструктур аналоговых медиа, проявляет себя в комбинации цифровых и аналоговых материалов. 36-минутное видео смешивает пленочную аналоговую документальную съемку времен первой половины XX века с изображениями, преобразованными компьютерной обработкой. Но это не просто смешение ради смешения, а серьезная рефлексия об актуальном смешении воспоминаний о прошлом разных людей и поколений, а следовательно – «монтаж» разных медиа памяти, который стал возможным не только благодаря средствам аналоговой обработки изображений, таких как Rutt/Etra, но и благодаря особым образом собранному и запрограммированному компьютеру – Digital Image Articulator (Imager, Vasulka Imaging System и Emulsifier)². Итог этого смешения В. Васюлка назвал «новым эпистемическим пространством», понимаемым как мутация отношений между человеком и технологией, как «создание среды, в которой может симбиотически разворачиваться взаимодействие между всеми нашими сенсорными модальностями и технологиями»³.

Создаваемое В. Васюлкой пространство памяти по-новому демонстрирует образы, которые составляли «пространство» его собственных детских воспоминаний о Второй мировой войне и других драматических событиях первой половины XX века. Сложная мнемоническая структура формируется благодаря поворотам, деформациям и другим манипуляциям, которые предлагают зрителю опыт ориентации в новой среде. Образы возникают благодаря визуализации процессов фрагментации, уплотнения и инверсии, закрепляющих факты в памяти. Французский философ Ж. Рансьер, комментируя упомянутую работу В. Васюлки, отмечает важнейшие особенности нового, созданного художником пространства памяти: «Абстрактные формы, порожденные электронной кистью, создают ментальное пространство, где образы и звуки нацистской Германии, войны в Испании или взрыва в Хиросиме получают видимую форму, соответствующую тому, чем они для нас являются: это архивные изображения, объекты знания и памяти, но также и наваждения, кошмарные сны, ностальгия. ... События века вырывают видео из сна идеи, порождающего его (видео) собственную материю. Они складывают его в такие визуальные формы, в которых они сохраняются и образуют коллективную память: фильмы, экраны, книги, плакаты или памятники. С одной стороны, форма этого взаимоотношения определяется художником. Но с другой – один лишь зритель может установить меру этого взаимоотношения, только его взгляд делает реальным этот баланс между метаморфозами компьютерной “материи” и театральной постановкой истории века» [Рансьер, 2018, с. 122-123].

² См.: Bonin V. Digital Image Articulator [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=457> (дата обращения: 17.09.2023).

³ Vasulka W. The New Epistemic Space [Электронный ресурс]. URL: <http://konvergence.node9.org/AoMoA/Vasulka-Woody/texts-by-Woody-Vasulka/The-New-Epistemic-Space> (дата обращения: 18.09.2023).

I.N. Zakharchenko, O.M. Shchedrina *Artistic Visualization of Digital Memory in Contemporary Media Art*

Новые виды «прошлого» в “*Art of Memory*” перестают быть «плоскими» и «статичными»: они движутся, искажаются, принимают формы различных трехмерных объектов, тем самым экспонируя собственную зависимость от времени и контекста восприятия. Подводя итог, можно сказать, что первые попытки визуализировать цифровую память обнажают в пространственных метафорах те ее главные свойства, на которые позднее указал Э. Хоскинс: процессуальность и коннективность. Память возникает как система машинных образов пространства-времени, созданных в когнитивных структурах психики человека.

Цифровая память как изменяющееся пространство отношений

В начале XXI века, когда цифровые технологии и сети получают все большее распространение, меняются привычные медиа памяти. Изменяются и подходы при обращении к теме памяти в художественном пространстве, где наиболее предпочтительными становятся пространственно-временные визуальные формы, позволяющие отобразить одновременно и процессуальность, и зависимость цифровой памяти от собственно тех, кто вспоминает. Это особенно хорошо заметно в ранних работах Рафаэля Лозано-Хеммера (р. 1967).

Так, в работе “*Two Origins*”⁴ («Два начала») 2002 года (рис. 2), созданной во время все усиливающегося влияния компьютерных сетей на структуры памяти, визуализация новых цифровых пространств памяти обретает и реальный архитектурный размах, и подчеркнутую процессуальность – зависимость от тех, кто вступает с пространством во взаимодействие.

Художник относит это произведение к одному из тех, что сам называет «реляционной архитектурой» – архитектурой, которая существует и проявляет себя благодаря технологической актуализации «чужой памяти» в отношениях людей друг с другом и другими объектами [Johung, 2012, p. 131]. С помощью современных технологических средств, взывая к «чужой памяти», художник «заставляет» здания и городские пространства проявлять себя для людей и через людей, с нею взаимодействующих,

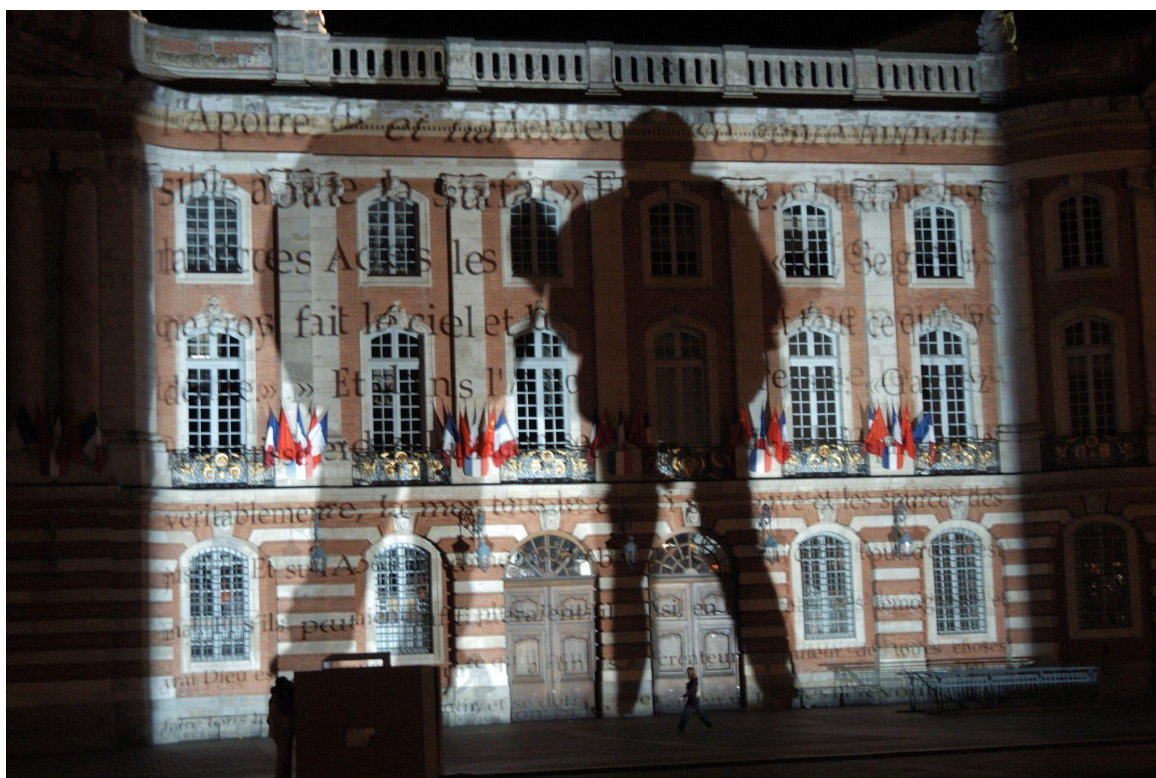


Рис. 2.

Работа «Два начала» из серии «Реляционная архитектура» (2004) Р. Лозано-Хеммера. Тулузская ратуша, Франция. Фотография Antimodular Research.

⁴ Lozano-Hemmer R. Two Origins, 2004 [Электронный ресурс]. URL: https://www.lozano-hemmer.com/two_origins.php (дата обращения: 25.08.2023).

И.Н. Захарченко, О.М. Щедрина *Художественная визуализация
цифровой памяти в современном медиаарте*

каждый раз в новых контекстах. Эти контексты зависят как от пространственных отношений человеческих тел друг с другом и со специально оборудованным архитектурным пространством, так и от времени – актуального и наблюдаемого коллективно зрителями «настоящего», а также индивидуального «прошлого» в их воображении.

Так, пространство «Двух начал» было организовано следующим образом: на две отдельные части фасада ратуши во французской Тулузе направлялись лучи проекторов. На каждую часть фасада два отстоящих друг от друга проектора проецировали одновременно два разных текста из «Книги двух начал» – катарского манускрипта XIII века.

Из-за того, что два разных изображения от двух проекторов постоянно накладывались друг на друга, разобрать написанное в книге оказывалось невозможным до тех пор, пока кто-то из зрителей или прохожих не перекрывал своим телом луч одного из проекторов. Только в таком случае, когда в тени определенным образом вовлеченного в пространство человека или группы людей проявлялся текст, последний можно было разобрать. Однако осмыслить средневековые тезисы о дуальной природе мироздания, в котором существует и может существовать когда-либо лишь то, что было создано и предусмотрено Творцом – и злое, и доброе, – могли, конечно, далеко не все. Выхватывая в лучшем случае фрагменты текстов и смыслов, проявлявших себя в тенях, некоторые из зрителей фокусировались на самой игре теней. Так пространственная игра с тенями и текстами внутри них сделалась самостоятельной забавой, наполненной смыслами, связанными с переживаниями возникающих благодаря переключке теней отношений с другими людьми в настоящем. Таким образом, работа Р. Лозано-Хеммера по-своему визуализировала реальность воспоминания как процесса, разворачивающегося в цифровой сетевой среде, где исходный смысл претерпевает изменения и постоянно вступает в новые контекстуальные и интертекстуальные отношения с другими смыслами и сообщающими их людьми. Двоичное пространство, в котором осуществляются эти отношения, постоянно изменяется так же, как пространство работы «Два начала»: меняется конфигурация и физических подключений, и контексты интерпретации. Подобным образом и инсталляция «Два начала», расположенная в Тулузе – месте кровавых событий крестового похода против «еретиков» и сожжения катарских проповедников, о которых и свидетельствовал проецируемый трактат – одновременно становилась пространством беззаботной игры с видимым ландшафтом и случайным количеством людей.

Таким образом, художник выразил новые структуры цифровой памяти как памяти, которая существует и постоянно пересобирается в своих контекстах и значениях в пространственно-временных отношениях техники и людей друг с другом, а не в идеальном пространстве незыблемых «дворцов памяти».

С точки зрения визуализации свойств коннективности цифровой памяти интересен также другой проект Р. Лозано-Хеммера, представленный шесть лет спустя. «Voz Alta»⁵ (2008) или «Громкий голос» (рис. 3) – тоже пример реляционной архитектуры, созданной с использованием современных



Рис. 3.
Работа «Громкий голос»
из серии «Реляционная архитектура» (2008)
Р. Лозано-Хеммера. Площадь Трех Культур,
Мехико, Мексика.
Фотография Antimodular Research.

⁵ Lozano-Hemmer R. Voz Alta, 2008 [Электронный ресурс]. URL: https://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php (дата обращения: 25.08.2023).

I.N. Zakharchenko, O.M. Shchedrina *Artistic Visualization of Digital Memory in Contemporary Media Art*

технологических средств. Это мемориальное произведение, созданное к 40-й годовщине резни Тлателолко, когда правительственные силы Мексики открыли огонь в сторону собравшейся на протест многотысячной толпы студентов. На Площади Трех Культур – том самом месте, где и произошла резня, унесшая жизни многих молодых людей, – был установлен мегафон, высказываться в который могли любые прохожие. Работа мегафона была связана с «зенитным» прожектором мощностью 10кВт, который был направлен в сторону крыши бывшего здания Министерства иностранных дел, откуда 40 лет назад, за несколько минут до начала резни, были запущены сигнальные ракеты. Прожектор вспыхивал, меняя яркость и интенсивность вспышек в зависимости от громкости голоса, усиленного мегафоном. Когда вспышка освещала крышу здания бывшего Министерства иностранных дел, включались еще три прожектора, один из которых был направлен на север, один на юго-восток в сторону площади Сокало и еще один – на юго-запад в сторону Памятника революции. Когда в мегафон никто не говорил, прожекторы выключались и включались три прожектора, проецировавшие на фасад здания оцифрованные архивные изображения, связанные с событиями 1968 года.

Говорить в мегафон могли все, кто хотел и что хотел. Высказывания никак не цензуровались и не модерировались. В итоге люди делились личными воспоминаниями о резне, заявлениями от лица выживших, читали стихи, кричали, призывали к новому протесту, шутили и даже делали предложение руки и сердца. Точно так же, как и в работе 2002 года, репрезентация прошлого, представленная визуально «старыми» технологическими средствами (зенитные прожекторы использовались в первой половине XX века военными для поиска угроз в ночном небе), самим местом и архивными видео, – связывалась с актуальной коллективной и индивидуальной ситуацией, планами, а также простым желанием ощутить причастность к группе людей через сожаление, одобрение или смех. Смыслы и отношения в этом пространстве постоянно изменялись физически так же, как это происходит в инфраструктурах цифровых средств коммуникации. Кроме того, важно, что эта работа позволила с помощью пространства продемонстрировать актуальное смешение индивидуального и коллективного в цифровой памяти, то есть свойства коннективной памяти. Хотя события происходили в конкретном архитектурном пространстве, оно само «расширилось» на пространство и процессы, происходящие во всем городе: вспышки прожекторов были заметны в радиусе в 1,5 км, а высказывания людей, произносимые в мегафон, транслировались по радио.

Таким образом, Р. Лозано-Хеммер визуализирует измененные технологиями структуры памяти как памяти процессуальной, динамичной, одновременно личной и коллективной, нелинейной, существующей в отношениях людей друг с другом и нечеловеческими объектами. Именно на эти свойства указывал и Э. Хоскинс, говоря о новом виде памяти – памяти коннективной. Дальнейшее развитие цифровых технологий, однако, внесло в структуры человеческой памяти дополнительное измерение, связанное со все большим опытом собственной агентности медиума, его способностью к самостоятельному «припоминанию» и мышлению. Этот – новый этап развития цифровой памяти – в первую очередь связан с развитием технологий искусственного интеллекта.

«Живое» пространство памяти: искусственный «Солярис»

Коннективная реальность памяти, усиливающаяся бурным развитием цифровых технологий последних нескольких лет, находит особенно яркое выражение в работах Рефика Анадола (р. 1985). Художник творчески исследует связь человеческой и машинной памяти, воспоминаний и воображения, используя машинный интеллект и огромные массивы разнообразных оцифрованных следов прошлого – большие данные. Уподобляя большие данные краскам и работающий с ними и с их помощью искусственный интеллект кистям в руках живописца⁶, Р. Анадол использует цифровые технологии, чтобы визуализировать скрытые от глаз медийные и социальные отношения, влияющие на то, как человек мыслит и одновременно производит прошлое, а вместе с тем – и будущее.

⁶ Anadol R. Refik Anadol: Art in the age of machine intelligence | TED Talk [Электронный ресурс]. URL: https://www.ted.com/talks/refik_anadol_art_in_the_age_of_machine_intelligence (дата обращения: 18.09.2023).

И.Н. Захарченко, О.М. Щедрина *Художественная визуализация
цифровой памяти в современном медиаарте*

Например, в работе 2017 года «*Archive Dreaming*»⁷ (рис. 4) («Мечтающий Архив» или «Сновидения Архива») Р. Анадол позволяет машинному интеллекту создавать на основе огромного архива оцифрованных исторических документов об общественной жизни и экономической истории Турции и Юго-Восточного Средиземноморья интерактивное иммерсивное пространство, которое позволяет по-новому ориентироваться в архиве, с одной стороны, а с другой – визуализирует его собственное «осмысление» прошлого. По словам творческой команды художника, в этом пространстве «история переплетается с настоящим моментом», а сам проект «бросает вызов незабываемым концепциям архива и дестабилизирует связанные с архивом вопросы с помощью алгоритмов машинного обучения»⁸. Действительно, пространство, призванное репрезентировать прошлое, больше не отталкивается от идеи стабильности воспоминаний и памятников. Огромные временные стены и проекторы создают помещение, постоянно меняющее свой вид: человек, находящийся в нем, может работать с различными цифровыми репрезентациями документов и перемещаться между ними по случайным путям, используя специальный интерфейс управления. Но самое интересное происходит с работой, когда ее не используют: архив начинает «видеть сны» или «мечтать», обнаруживая самостоятельно неожиданные соответствия между документами и взаимодействиями с ними. Этот процесс «мечтания» можно наблюдать в перетекающих друг в друга по-разному представленных массивов оцифрованных архивных изображений, абстракций и визуальных метафор: большие данные в инсталляции становятся своего рода бурлящим «веществом», выкидывающим на видимую поверхность одновременно нечто узнаваемое и неуловимое. Плоская поверхность стены-экрана, окружающая зрителя, превращается «в трехмерное кинетическое и архитектурное пространство»⁹, словно самостоятельно «дышащее воспоминаниями», и при этом постоянно готовое к взаимодействию и пересборке представлений о прошлом.



Рис. 4.

Работа «Мечтающий Архив» (2017) Р. Анадола. Галерея SALT, Стамбул, Турция.
Фотография Refik Anadol Studio.

Похожий эффект достигается и в проекте 2018 года Р. Анадола «*Melting Memories*»¹⁰ (рис. 5) («Тающие Воспоминания»). В представленных на этой выставке экранных работах данные, собранные у вспоминающих что-либо людей во время электроэнцефалографии, визуализировались как абстрактные

⁷ Anadol R. *Archive Dreaming* [Электронный ресурс]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/archive-dreaming/> (дата обращения: 18.09.2023).

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Anadol R. *Melting Memories* [Электронный ресурс]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/melting-memories/> (дата обращения: 18.09.2023).

I.N. Zakharchenko, O.M. Shchedrina *Artistic Visualization of Digital Memory in Contemporary Media Art*

и бурлящие «вещества», норовящие «выплеснуться» в сторону зрителя и исчезнуть в новом волнении, которое вызывает припоминание. Память здесь визуализируется как то, что принципиально нестабильно и вещественно – как то, что требует пространства и времени для своего осуществления, с одной стороны, а с другой – как то, что зависит от вспоминающего. В еще большей степени эту коннективную природу памяти в ее зависимости от припоминающих что-либо участников представляет инсталляция 2019 года “*Latent Being*”¹¹ (рис. 6) («Скрытое Существо»). В разнообразных данных – от фотографий Берлина из социальных сетей до сведений о перемещении зрителей внутри инсталляции – машинный интеллект обнаруживает скрытые от глаз людей связи и визуализирует их флуктуации в своеобразной живой «мурмурации» изображений и в абстрактных формах, которые отображаются на стенах и полу помещения. По словам команды художника, зрители оказывались в динамичном океане цифровых визуальных воспоминаний о Берлине. Они становились «физически подключенными», выступая, таким образом, непосредственной и значимой частью процесса воспоминания.

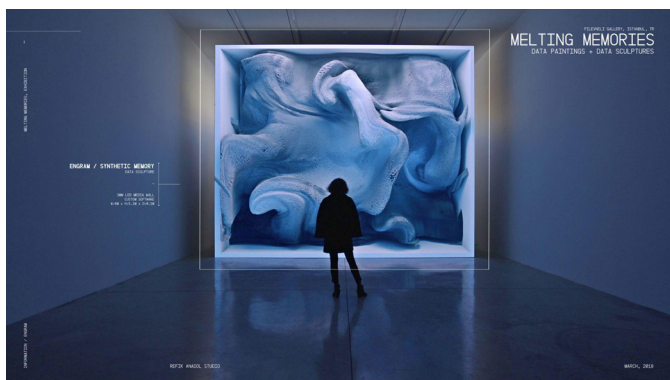


Рис. 5.
Главная работа проекта
«Тающие Воспоминания» (2018) Р. Анадола.
Стамбул, Турция. Фотография Refik Anadol Studio.

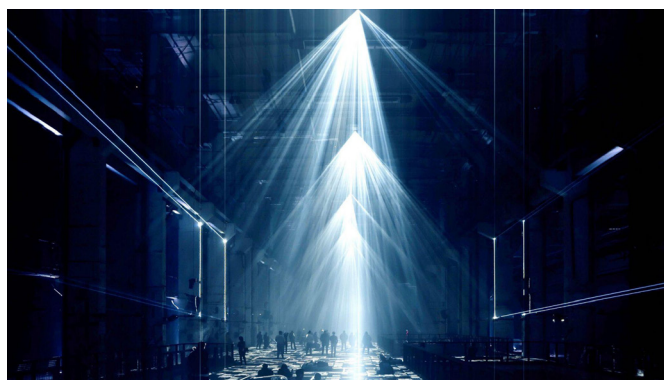


Рис. 6.
Инсталляция «Скрытое Существо» (2019) Р. Анадола.
Берлин, Германия. Фотография Refik Anadol Studio.

Коннективные качества цифровой памяти также визуализируются в работе Р.Анадола 2022 года из серии под названием «Машинные галлюцинации» – “*Unsupervised*”¹² (рис. 7) («Без присмотра» или, учитывая контекст обучения искусственных нейросетей, «[Обучение] без учителя»), также предоставляющей возможность машине создавать новые пространственно-временные абстрактные и узнаваемые объемы, бесконечно визуализируя на поверхности экрана отношения и паттерны в огромных массивах данных – в примерно 140 000 оцифрованных художественных произведениях из собрания МоМА. Известный теоретик и исследователь цифровых медиа Лев Манович, анализируя эту работу, сопоставил ее с «Солярисом» А. Тарковского (1972 г.) – экранизацией одноименного произведения С. Лема, в котором внешне безжизненная планета меняет собственный вид и создает в конкретном времени и пространстве образы людей, опираясь на воспоминания исследующих планету покорителей космоса. “*Unsupervised*” Р. Анадола, по мнению Л. Мановича, вполне возможно, это «ранний проблеск новых форм сознания, которые возникнут между людьми и создаваемыми ими компью-

¹¹ Anadol R. Latent Being – AI Data Installation [Электронный ресурс]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/latentbeing/> (дата обращения: 18.09.2023).

¹² Anadol R. Unsupervised – Machine Hallucinations – MoMA [Электронный ресурс]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/unsupervised-machine-hallucinations-moma/> (дата обращения: 18.09.2023).

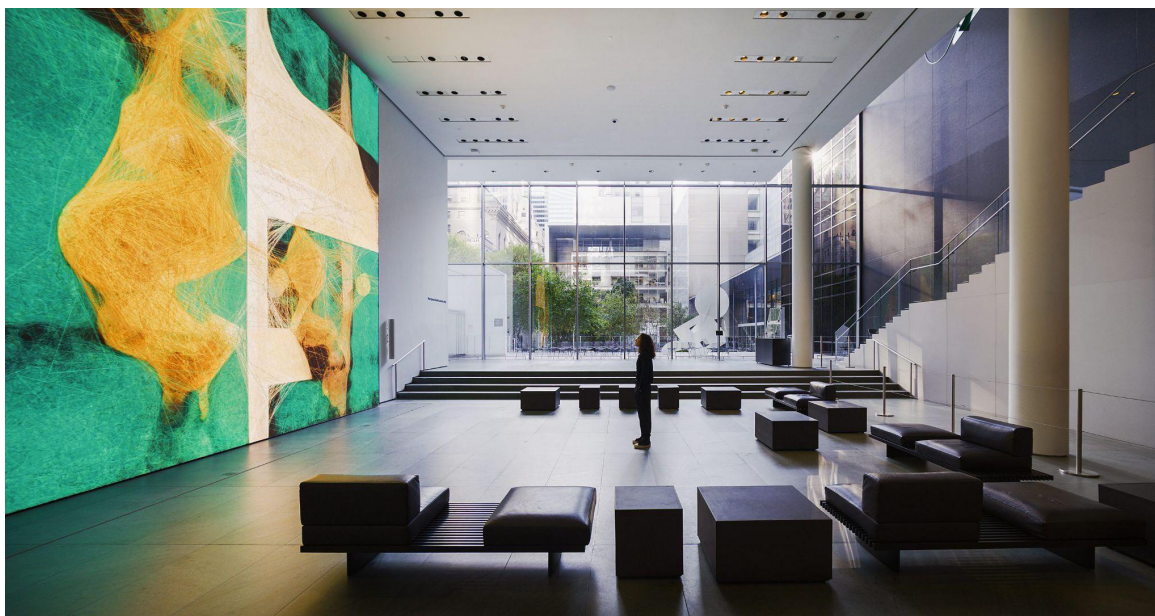


Рис. 7.

Инсталляция «[Обучение] без учителя» (2022) Р. Анадола. Нью-Йорк, США. Фотография Refik Anadol Studio.

терными системами» [Mapovich, 2023]. С точки зрения исследователей цифровой памяти, таких как Э. Хоскинс, это, несомненно, уже произошло.

Итак, современные медиахудожники, обращаясь к теме индивидуальной и коллективной памяти, в подходах к ее визуализации демонстрируют описанные Э. Хоскинсом свойства коннективной памяти. Выразить процессуальность, нестабильность, собственную агентность и зависимость памяти от отношений людей и их компьютерных систем позволяет обращение к пространственно-временным формам инсталляций. Пространство памяти в медиаарте уходит от однозначной репрезентации прошлого в пользу изменяющихся абстракций и движения. Кроме того, организуя пространство с помощью современных технологических инструментов, художники демонстрируют значимость для современных режимов памяти как взгляда и участия отдельного зрителя, так и запечатленных «следов» целых коллективов. Пространство – представляемое на плоскости экрана или создаваемое в иммерсивных инсталляциях – отвечает на текущую возможность цифровых медиа объединять социальное, индивидуальное и алгоритмическое измерения памяти. Память больше не может делиться на исключительно коллективную или индивидуальную, а также не может игнорировать свойства машинного медиума. В работах медиахудожников память представлена как то, что напрямую зависит от людей, их намерений, их тел и их «внешних расширений», причем с развитием цифровых технологий все эти зависимости демонстрируются все более развернуто и убедительно с визуальной и художественной точек зрения.

ИСТОЧНИКИ

1. Anadol R. Archive Dreaming [Электронный ресурс]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/archive-dreaming/> (дата обращения: 18.09.2023).
2. Anadol R. Latent Being – AI Data Installation [Электронный ресурс]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/latentbeing/> (дата обращения: 18.09.2023).
3. Anadol R. Melting Memories [Электронный ресурс]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/melting-memories/> (дата обращения: 18.09.2023).
4. Anadol R. Refik Anadol: Art in the age of machine intelligence | TED Talk [Электронный ресурс]. URL: https://www.ted.com/talks/refik_anadol_art_in_the_age_of_machine_intelligence (дата обращения: 18.09.2023).
5. Anadol R. Unsupervised – Machine Hallucinations – MoMA [Электронный ресурс]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/unsupervised-machine-hallucinations-moma/> (дата обращения: 18.09.2023).
6. Bonin V. Digital Image Articulator [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=457> (дата обращения: 17.09.2023).
7. Lozano-Hemmer R. Two Origins, 2004 [Электронный ресурс]. URL: https://www.lozano-hemmer.com/two_origins.php (дата обращения: 25.08.2023).

I.N. Zakharchenko, O.M. Shchedrina *Artistic Visualization
of Digital Memory in Contemporary Media Art*

8. *Lozano-Hemmer R.* Voz Alta, 2008 [Электронный ресурс]. URL: https://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php (дата обращения: 25.08.2023).
9. *Vasulka W.* Art Of Memory, 1987 [Электронный ресурс]. URL: <https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/1566> (дата обращения: 17.09.2023).
10. *Vasulka W.* The New Epistemic Space [Электронный ресурс]. URL: <http://konvergence.node9.org/AoMoA/Vasulka-Woody/texts-by-Woody-Vasulka/The-New-Epistemic-Space> (дата обращения: 18.09.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артамонов Д.С.* Медиапамять: теоретический аспект // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. № 2. С. 66-83.
2. Индивидуальная и коллективная память в цифровую эпоху / ред. *Е.О. Труфанова, Н.Н. Емельянова, А.Ф. Яковлева*. – Москва: Аквилон, 2022.
3. *Йейтс Ф.* Искусство памяти. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997.
4. *Лекторский В.А.* Трансформация индивидуальной и коллективной памяти в контексте глобальной цифровизации // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2020. Т. 11. № 9 (95). URL: <https://history.jes.su/s207987840012305-4-1/> (дата обращения: 18.09.2021).
5. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. – Киев: Ника-Центр, 2004.
6. *Очеретяный К.А.* Техносектива: аспекты производства культурной памяти в технических медиа // *Studia Culturae*. 2016. № 30. С. 81-89.
7. *Павловский А.Ф.* Введение. Цифровые рамки коллективной памяти: куда ведёт цифровой поворот в memory studies? // Память в сети: цифровой поворот в memory studies: сборник статей / ред. *А.Ф. Павловский, А.И. Миллер*. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. – С. 7-48.
8. *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.
9. *Barnier A., Hoskins A.* Editorial 1: Journeys, cases and conversations: An introduction to Memory, Mind & Media // *Memory, Mind & Media*. 2022. Vol. 1. P. 1-6.
10. *Bilyeu E.* Introduction to New Media Art // *Understanding New Media Art*. – Oregon: Open Oregon Educational Resources, 2022. – P. 8-39.
11. *Digital memory studies: media pasts in transition. Digital memory studies / ed. A. Hoskins*. – New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
12. *Dijck J. van.* From shoebox to performative agent: the computer as personal memory machine // *New Media & Society*. 2005. Vol. 7. № 3. P. 311-332.
13. *Dijck J. van.* Mediated Memories in the Digital Age. – Stanford, California: Stanford University Press, 2007.
14. *Erlil A.* Memory in Culture. – London: Palgrave Macmillan UK, 2011.
15. *Ernst W.* Digital memory and the archive: Electronic mediations / ed. *J. Parikka*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
16. *Ernst W.* Tempor(e)alities and Archive-Textures of Media-Connected Memory // *Digital memory studies: media pasts in transition / ed. A. Hoskins*. – New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
17. *Garde-Hansen J.* Media and Memory. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
18. *Grau O.* New Media Art [Электронный ресурс] // *Oxford Bibliographies. Art History*. 2016. URL: <https://oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0082.xml> (Дата обращения: 15.05.2023).
19. *Hoskins A.* 7/7 and connective memory: Interactional trajectories of remembering in post-scarcity culture // *Memory Studies*. 2011. V. 4. № 3. P. 269-280.
20. *Hoskins A.* Death of a single medium // *Media, War & Conflict*. 2013. Vol. 6. № 1. P. 3-6.
21. *Hoskins A.* Digital Network Memory // *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory / eds. A. Erlil [et al.]*. – Berlin: Walter de Gruyter, 2009. – P. 91-108.
22. *Hoskins A.* From Collective Memory to Memory Systems // *Memory Studies*. 2011. Vol. 4. № 2. P. 131-133.
23. *Hoskins A.* From Connective to Collective Memory // *On Media Memory / eds. M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg*. – London: Palgrave Macmillan UK, 2011. – P. 278-288.
24. *Hoskins A.* Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn // *Parallax*. 2011. Vol. 17. № 4. P. 19-31.
25. *Hoskins A.* Memory ecologies // *Memory Studies*. 2016. Vol. 9. № 3. P. 348-357.
26. *Hoskins A.* Memory of the Multitude: The End of Collective Memory // *Digital Memory Studies / ed. A. Hoskins*. – New York: Routledge, 2017. – P. 85-109.
27. *Hoskins A.* New Memory: Mediating history // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2001. Vol. 21. № 4. P. 333-346.
28. *Hoskins A.* Television and the Collapse of Memory // *Time & Society*. 2004. Vol. 13. № 1. P. 109-127.
29. *Hoskins A.* The Mediatization of Memory // *Mediatization of Communication / ed. K. Lundby*. – Berlin: De Gruyter Mouton, 2014. – P. 661-679.
30. *Hoskins A.* The Restless Past: An Introduction to Digital Memory and Media // *Digital Memory Studies / ed. A. Hoskins*. – New York: Routledge, 2018. – P. 1-24.
31. *Hoskins A., Tulloch J.* Risk and hyperconnectivity: media and memories of neoliberalism: Oxford studies in digital politics. Risk and hyperconnectivity. – Oxford ; New York: Oxford University Press, 2016.
32. *House N. van., Churchill E.F.* Technologies of memory: Key issues and critical perspectives // *Memory Studies*. 2008. Vol. 1. № 3. P. 295-310.
33. *Johung J.* Networked dependencies Rafael Lozano-Hemmer's Relational Architecture // *Replacing home: from primordial hut to*

digital network in contemporary art. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. – P. 131–164.

34. *Manovich L.* The AI Brain in the Cultural Archive // *MoMA Magazine*. 2023. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.moma.org/magazine/articles/927> (дата обращения: 18.09.2023).

35. *On Media Memory* / eds. *M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg*. – London: Palgrave Macmillan UK, 2011.

36. *Save As... Digital Memories* / eds. *J. Garde-Hansen, A. Hoskins, A. Reading*. – London: Palgrave Macmillan, 2009.

37. *Sturken M.* Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field // *Memory Studies*. 2008. Vol. 1. № 1. P. 73-78.

38. *Sutton J.* Memory and the extended mind: embodiment, cognition, and culture // *Cognitive Processing*. 2005. Vol. 6. № 4. P. 223-226.

SOURCES

1. Anadol R. *Archive Dreaming* [Electronic resource]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/archive-dreaming/> (Data of the application: 18.09.2023).

2. Anadol R. *Latent Being – AI Data Installation* [Electronic resource]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/latentbeing/> (Data of the application: 18.09.2023).

3. Anadol R. *Melting Memories* [Electronic resource]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/melting-memories/> (Data of the application: 18.09.2023).

4. Anadol R. *Refik Anadol: Art in the age of machine intelligence | TED Talk* [Electronic resource]. URL: https://www.ted.com/talks/refik_anadol_art_in_the_age_of_machine_intelligence (Data of the application: 18.09.2023).

5. Anadol R. *Unsupervised – Machine Hallucinations – MoMA* [Electronic resource]. URL: <https://refikanadolstudio.com/projects/unsupervised-machine-hallucinations-moma/> (Data of the application: 18.09.2023).

6. Bonin V. *Digital Image Articulatour* [Electronic resource]. URL: <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=457> (Data of the application: 17.09.2023).

7. Lozano-Hemmer R. *Two Origins*, 2004 [Electronic resource]. URL: https://www.lozano-hemmer.com/two_origins.php (Data of the application: 25.08.2023).

8. Lozano-Hemmer R. *Voz Alta*, 2008 [Electronic resource]. URL: https://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php (Data of the application: 25.08.2023).

9. Vasulka W. *Art Of Memory*, 1987 [Electronic resource]. URL: <https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/1566> (Data of the application: 17.09.2023).

10. Vasulka W. *The New Epistemic Space* [Electronic resource]. URL: <http://konvergence.node9.org/AoMoA/Vasulka-Woody/texts-by-Woody-Vasulka/The-New-Epistemic-Space> (Data of the application: 18.09.2023).

REFERENCES

1. Artamonov D.S. “Mediapamyat’: teoreticheskij aspekt” [Media Memory: Theoretical Aspect]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. No 2. P. 66-83. (in Russ.)

2. Barnier A., Hoskins A. “Editorial 1: Journeys, cases and conversations: An introduction to Memory, Mind & Media.” *Memory, Mind & Media*. 2022. Vol. 1. P. 1-6.

3. Bilyeu E. [et al.] “Introduction to New Media Art.” *Understanding New Media Art*. Oregon, Open Oregon Educational Resources, 2022. P. 8-39.

4. *Digital memory studies: media pasts in transition. Digital memory studies*. Ed. A. Hoskins. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

5. Dijk J. van. “From shoebox to performative agent: the computer as personal memory machine.” *New Media & Society*. 2005. Vol. 7. No 3. P. 311-332.

6. Dijk J. van. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford, California, Stanford University Press, 2007.

7. Erl A. *Memory in Culture*. London, Palgrave Macmillan UK, 2011.

8. Ernst W. *Digital memory and the archive: Electronic mediations*. Ed. J. Parikka. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

9. Ernst W. “Tempor(e)alities and Archive-Textures of Media-Connected Memory.” *Digital memory studies: media pasts in transition*. Ed. A. Hoskins. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

10. Garde-Hansen J. *Media and Memory*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.

11. Grau O. “New Media Art.” *Oxford Bibliographies. Art History*. 2016. URL: <https://oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0082.xml>. (15.05.2023).

12. Hoskins A. “7/7 and connective memory: Interactional trajectories of remembering in post-scarcity culture.” *Memory Studies*. 2011. V. 4. No 3. P. 269-280.

13. Hoskins A. “Death of a single medium.” *Media, War & Conflict*. 2013. Vol. 6. № 1. P. 3-6.

14. Hoskins A. “Digital Network Memory.” *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Eds. A. Erl [et al.]. Berlin, Walter de Gruyter, 2009. P. 91-108.

15. Hoskins A. “From Collective Memory to Memory Systems.” *Memory Studies*. 2011. Vol. 4. No 2. P. 131-133.

16. Hoskins A. “From Connective to Collective Memory.” *On Media Memory*. Eds. M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg. London, Palgrave Macmillan UK, 2011. P. 278-288.

17. Hoskins A. “Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn.” *Parallax*. 2011. Vol. 17. No 4. P. 19-31.

18. Hoskins A. “Memory ecologies.” *Memory Studies*. 2016. Vol. 9. No 3. P. 348-357.

19. Hoskins A. “Memory of the Multitude: The End of Collective Memory.” *Digital Memory Studies*. Ed. A. Hoskins. New York: Routledge, 2017. P. 85-109.

I.N. Zakharchenko, O.M. Shchedrina *Artistic Visualization
of Digital Memory in Contemporary Media Art*

20. Hoskins A. "New Memory: Mediating history." *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2001. Vol. 21. No 4. P. 333-346.
21. Hoskins A. "Television and the Collapse of Memory." *Time & Society*. 2004. Vol. 13. No 1. P. 109-127.
22. Hoskins A. "The Mediatization of Memory." *Mediatization of Communication*. Ed. K. Lundby. Berlin, De Gruyter Mouton, 2014. P. 661-679.
23. Hoskins A. "The Restless Past: An Introduction to Digital Memory and Media." *Digital Memory Studies*. Ed. A. Hoskins. New York, Routledge, 2018. P. 1-24.
24. Hoskins A., Tulloch J. *Risk and hyperconnectivity: media and memories of neoliberalism: Oxford studies in digital politics*. Oxford ; New York, Oxford University Press, 2016.
25. House N. van, Churchill F. "Technologies of memory: Key issues and critical perspectives." *Memory Studies*. 2008. Vol. 1. No 3. P. 295-310.
26. *Individual'naya i kollektivnaya pamyat' v tsifrovuyu epohu* [Individual and Collective Memory in the Digital Age]. Eds. E.O. Trufanova, N.N. Emelyanova, A.F. Yakovleva. Moscow, Akvilon, 2022. (in Russ.)
27. Johung J. "Networked dependencies Rafael Lozano-Hemmer's Relational Architecture." *Replacing home: from primordial hut to digital network in contemporary art*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012. P. 131-164.
28. Lektorskiy V.A. "Transformaciya individual'noj i kollektivnoj pamyati v kontekste global'noj cifrovizacii" [Transformation of Individual and Collective Memory in the Context of Global Digitization]. *Elektronnyj nauchno-obrazovatel'nyj zhurnal "Istoriya"*. 2020. V. 11. No 9 (95). URL: <https://history.jes.su/s207987840012305-4-1/> (18.09.2023). (in Russ.)
29. Manovich L. "The AI Brain in the Cultural Archive." *MoMA Magazine*. 2023. URL: <https://www.moma.org/magazine/articles/927> (18.09.2023).
30. McLuhan M. *Galaktika Gutenberga: Sotvorenie cheloveka pechatnoj kul'tury* [The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man]. Kyiv, Nika-Tsentr, 2004. (in Russ.)
31. Ocheretyany K.A. "Tekhnospektiva: aspekty proizvodstva kul'turnoj pamyati v tekhnicheskikh media" [Technospective: Aspects of Cultural Memory Production in Technical Media]. *Studia Culturae*. 2016. No 30. P. 81-89. (in Russ.)
32. *On Media Memory*. Eds. M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg. London, Palgrave Macmillan UK, 2011.
33. Pavlovskiy A.F. "Vvedenie. Tsyfrovyje ramki kollektivnoj pamyati: kuda vedjet tsyfrovoy povorot v memory studies?" [Introduction. The digital framework of collective memory: where does the digital turn in memory studies lead?]. *Pamyat' v seti: cifrovoy povorot v memory studies: sbornik statej* [Memory Online: The Digital Turn in Memory Studies: a collection of articles]. Eds. A.F. Pavlovskiy, A.I. Miller. Saint-Petersburg, European University in Saint Petersburg Press, 2023. P. 7-48. (in Russ.)
34. Rancière J. *Emansipirovannyj zritel'* [The Emancipated Spectator]. Nizhny Novgorod, Krasnaya lastochka, 2018. (in Russ.)
35. *Save As... Digital Memories*. Eds. J. Garde-Hansen, A. Hoskins, A. Reading. London, Palgrave Macmillan, 2009.
36. Sturken M. "Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field." *Memory Studies*. 2008. Vol. 1. No 1. P. 73-78.
37. Sutton J. "Memory and the extended mind: embodiment, cognition, and culture." *Cognitive Processing*. 2005. Vol. 6. No 4. P. 223-226.
38. Yates F. *Iskusstvo pamyati* [The Art of Memory]. Saint-Petersburg, Universitetskaya kniga, 1997. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Кадр из работы «Искусство памяти» (1987–1988) В. Васюлки.
- Рис. 2. Работа «Два начала» из серии «Реляционная архитектура» (2004) Р. Лозано-Хеммера. Тулузская ратуша, Франция. Фотография Antimodular Research.
- Рис. 3. Работа «Громкий голос» из серии «Реляционная архитектура» (2008) Р. Лозано-Хеммера. Площадь Трех Культур, Мехико, Мексика. Фотография Antimodular Research.
- Рис. 4. Работа «Мечтающий Архив» (2017) Р. Анадола. Галерея SALT, Стамбул, Турция. Фотография Refik Anadol Studio.
- Рис. 5. Главная работа проекта «Тающие Воспоминания» (2018) Р. Анадола. Стамбул, Турция. Фотография Refik Anadol Studio.
- Рис. 6. Инсталляция «Скрытое Существо» (2019) Р. Анадола. Берлин, Германия. Фотография Refik Anadol Studio.
- Рис. 7. Инсталляция «[Обучение] без учителя» (2022) Р. Анадола. Нью-Йорк, США. Фотография Refik Anadol Studio.

Ольга Николаевна Сыч

Olga Nikolaevna Sych

магистр искусствоведения, аспирант,

Master of Art Studies, PhD Student,

НИУ «Высшая Школа Экономики»

National Research University Higher School of Economics

osych@hse.ru

АНОНИМНОСТЬ И СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ВИЗУАЛЬНЫХ РАБОТАХ DIE TÖDLICHE DORIS И THE RESIDENTS ANONYMITY AND SUBJECTIVITY IN THE VISUAL WORKS OF DIE TÖDLICHE DORIS AND THE RESIDENTS

В статье анализируется работа коллективов Die Tödliche Doris и The Residents с категориями анонимности и субъективности, диктующими образы и семантику их визуальных и аудиовизуальных произведений. Специфика выбранного предмета исследования проистекает из уникального пограничного и не до конца определённого положения групп, воспринимаемых как арт-проекты внутри рок-культуры. Не теряющий актуальности вопрос творческой индивидуальности в новых художественных формах, а также её манифестации и уничтожения, преломляется в работах и имиджевых стратегиях Die Tödliche Doris и The Residents, порождая новые формы на стыке современного искусства и популярных жанров культуры. Инкорпорируя методы современного и авангардного искусства в свои творческие концепции, рассматриваемые группы выражают свою критическую позицию относительно массовой культуры и её образов в таких формах, как реди-мейды, обложки альбомов, видеоработы, акции и инсценировки. Посредством тактик анонимизации, самоуничтожения и мистификации Die Tödliche Doris и The Residents выстраивают два типа взаимоотношений индивида и массовой культуры.

Ключевые слова: Die Tödliche Doris, The Residents, пост-панк, анонимность, субъектность, Гениальные Дилетанты, поп-культура, реди-мейд, апроприация

Для цитирования: Сыч О.Н. Анонимность и субъективность в визуальных работах Die Tödliche Doris и The Residents // Артикульт. 2023. №4(52). С. 47-59. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-47-59

The article analyzes applying of the categories of anonymity and subjectivity by the bands Die Tödliche Doris and The Residents, that dictate the images and semantics of their visual and audiovisual works. The specificity of the chosen subject stems from the unique borderline and not completely defined position of the bands perceived as art projects within rock culture. The issue of creative individuality in new art forms, as well as its manifestation and destruction, which still remains relevant, is refracted in the works and image-making strategies of Die Tödliche Doris and The Residents, giving rise to new forms at the intersection of contemporary art and popular genres of culture. Incorporating the methods of modern and avant-garde art into their creative concepts, the bands under consideration express their critical position regarding mass culture and its images in such forms as ready-mades, album covers, video works, actions and staging. Through the tactics of anonymization, self-deprecation and mystification, the bands build two types of the relationship between the individual and mass culture.

Keywords: Die Tödliche Doris, The Residents, post-punk, anonymity, subjectivity, Geniale Dilletanten, popular culture, ready-made, appropriation

For citation: Sych O.N. "Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of Die Tödliche Doris and The Residents." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 47-59. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-47-59

Введение

Понятие анонимности, в той или иной мере релевантное различным вехам истории искусств [Артемьева, б.г.], весьма вариативно в своих значениях – от проблем атрибуции до намеренной художественной практики. Широко распространены представления о средневековом отказе от индивидуальности черт изображаемых, а также об истинно «ремесленном» отречении мастера от авторства. Переосмысление этих расхожих и во многом ошибочных трактовок средневековой анонимности было предпринято рядом исследователей, среди которых стоит отметить А.Я. Гуревича [Гуревич, 2005], скорее, нюансировавшего средневековую индивидуализацию, отличающуюся от представлений Нового времени, но отнюдь не сочетающуюся с самоотречением или невниманием к отдельной личности [там же, с. 186-188, 192-193]. На особенности средневекового портрета, репрезентировавшего определённую идею, а не внешнее сходство [Нессельштраус, 2000, с. 341-342], но не подразумевавшего

O.N. Sych *Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of
Die Tödliche Doris and The Residents*

анонимизацию, указывала и искусствовед Ц.Г. Нессельштраус.

В представленной статье анонимность трактуется как намеренное отчуждение художником своей личности в качестве средства высказывания, получившее достаточно широкое развитие в современном искусстве. Такая сознательная анонимность подразумевает целый спектр смысловых оттенков, например, используется как стратегия по сокращению дистанции между зрителем и произведением без привлечения в качестве посредника контекстов, связанных с представлениями о личности автора [Артемьева, б.г.; Полтанова, 2021]. В этом случае подобное дистанцирование служит символическим жестом отказа художника от своего Я, а через него – от однозначной интерпретации произведения [Артемьева, б.г.]. Такая связь трактовки с биографией творца созвучна знаменитой «Смерти автора» Р. Барта, согласно которому дистанцирование от субъективности пишущего сопряжено с неинтенциональностью текста [Барт, 1989, с. 384-385]. В качестве другой разновидности феномена анонимности в искусстве следует выделить самосокрытие ради беспрепятственного и ненаказуемого осуществления трансгрессивной художественной деятельности, олицетворением которого на сегодняшний день, безусловно, является стрит-артист, скрывающийся под псевдонимом Бэнкси [Полтанова, 2021].

Понятие субъективности, в некотором смысле полярное анонимности, также довольно подвижно. Под субъективностью мы понимаем отражение индивидуального, суждения человека. Этому феномену принадлежит достаточно значительная роль в исследованиях Ф. Гваттари и Ж. Делёза [Гваттари, Делёз, 2010]. Трактовку субъективности развивает и Н. Буррио в своей «Реляционной эстетике. Постпродукция» [Буррио, 1998]. Буррио, анализируя концепцию Гваттари, указывает на искусственность субъективности, являющейся, скорее, сконструированным продуктом [там же, с. 54]. В контексте нашего исследования особенно актуальным представляется гетерогенный характер индивидуального и акцент на исключительной роли внешних механизмов, в частности, культурного потребления в процессе его формирования [там же, с. 56]. Тема взаимоотношений субъективного и потребления также была затронута в концепции суверенного человека Ж. Батая [Батай, 2006] и трактовке дифференциации в теории потребления Ж. Бодрийяра [Бодрийяр, 2006, с. 124]. Наконец, субъективность, трансформированная расширением границ искусства, достаточно подробно освещается в трудах Т. Адорно [Адорно, 2001], Б. Гройса [Гройс, 2003] и М. Эпштейна [Эпштейн, 1988].

Представленное исследование фокусируется на аспектах анонимности и субъективности в творческом наследии индастриал и пост-панк групп Die Tödliche Doris и The Residents (далее – DTD и TR соответственно). Специфичность выбранного ракурса связана не только с отрывом этих коллективов от основных музыкальных контекстов, благодаря которым они стали известны, и не с вопросом субъективности, естественным для рок-культуры с её ярко выраженным нигилистическим характером. Обращение выбранных групп к анонимности атипично за счёт того, что осуществляется в среде, стимулирующей, скорее, обратный процесс её ликвидации и сокращения дистанции между исполнителем и поклонниками. Таким образом, стратегии анонимизации в творчестве коллективов, связанных с популярными жанрами культуры, балансируют среди взаимоисключающих противоречий, а потому производят уникальные художественно-музыкальные формы.

В работах и имиджевых стратегиях немецкой группы Die Tödliche Doris и американской The Residents преломляется не теряющий актуальности вопрос творческой индивидуальности в новых художественных формах, а также её манифестации и уничтожения, что порождает особые практики на стыке современного искусства и популярных жанров культуры, а феномен анонимности приобретает новые значения, связанные с особенностями поп-индустрии. Поэтому целью исследования является выявление специфики работы коллективов DTD и TR с категориями анонимности и субъективности, формирующими семантику и образы в их визуальных и аудиовизуальных произведениях, а также диктующими характер дискурса. Задачи исследования: выявить, каким образом методы современного и авангардного искусства становятся неотъемлемой частью концепций рассматриваемых групп, выделяя их из числа коллег по музыкальной индустрии; на основе реди-мейдов, обложек альбомов, акций и инсценировок DTD и TR рассмотреть формы анонимизации, к которым прибегают выбранные группы; проанализировать, каким образом посредством создаваемых персонажей ими

выражается их субъективность и критическая позиция; определить образы субъекта, олицетворяющие вариации отношений индивида и массовой культуры.

Представленная статья отвечает развитию исследований поп- и рок-культуры, восполняя некоторые пробелы в теоретическом материале о визуальных опытах TR и DTD. Сравнительный анализ этих коллективов способствует выявлению часто используемых ими тактик апроприации, самоуничтожения и мистификации. Кроме того, случай DTD и TR обнажает некоторые проблемы переосмысления рок-культурного наследия в контексте музейных институций.

Приобретённая идентичность

Вопросы поп- и рок-музыки всё ещё остаются относительно малоизученной областью, несмотря на её исключительный междисциплинарный потенциал. Поэтому исследования, затрагивающие творчество DTD и TR, единичны, несмотря на признание культурной ценности этих групп как современными музейными институциями, так и широким кругом почитателей. Центральной темой работ о пост-панке и индастриале, как правило, становятся музыкально-технологические аспекты, структура шума в музыкальных композициях, а также политические, социокультурные и теоретические контексты, как это делается в статье С. Шэхана [Shahan, 2017, р. 8], подробно останавливающегося на методах работы DTD, но подразумевающего в большей степени их звуковые технические особенности. Поэтому на основе источников, в той или иной степени релевантных выбранной теме [Cope, 1995/1996; Ernst, 1988; Howes, 2013; Russo, Warner, 1987-1988; Shryane, 2011], удобно раскрывать, прежде всего, социально-исторические контексты вокруг немецкого андеграунда, а также вписывать в них его звуковые инновации.

Нужно признать, что наследие DTD изучено гораздо меньше творчества коллег по объединению «Гениальные ДиЛЛетанты», *Einstürzende Neubauten*, и, в основном, остаётся локализованным в немецкоязычной среде, что отчасти можно объяснить значимостью группы, прежде всего, для формирования нового облика Германии в 1980-е годы. У борьбы DTD и TR за свою индивидуальность, помимо общего для музыкальной индустрии требования выделяться, действительно были и сугубо локальные социально-исторические предпосылки. Так, эксперименты DTD принадлежат длительному сопротивлению засилью англо-американского мейнстрима, характерному для послевоенной Германии.

Дж. Коуп в качестве более ранней формы немецкого музыкального самоопределения в 1960-1970-е годы выделяет краут-рок, альтернативный рок-н-роллу, распространившемуся в ФРГ в дополнение к американским и британским военным базам [Cope, 1995/1996, р. 2, 4, 6]. Во второй половине 1970-х годов Западная Европа сдаётся стремительной экспансии другого течения – англо-американской панк-музыки [Howes, 2013, р. 579] и одноимённой субкультуры с её особым узнаваемым стилем. Подражания таким группам, как Sex Pistols и Clash, распространяются и по обе стороны Берлинской стены [ibid., р. 579-580].

Вездесущность панка и слепое следование его лекалам стали одними из основных факторов, подтолкнувших молодых немцев к очередным поискам новой, но непременно собственной, культурной идентичности. Борьба с «виной отцов» [Shryane, 2011, р. 10], стремление противостоять мейнстриму, выраженному как поп-культурой и ценностями общества потребления, так и популяризированным панком, ощущение отчуждённости от остального мира и желание высказываться на родном языке вылились в постепенную деконструкцию зарубежного течения.

В результате, установки панка, переработанные с помощью локальных черт DIY, породили новое радикальное средство борьбы с массовой культурой в виде самобытной индастриал-сцены [Russo, Warner, 1987-88, р. 71], символом которой можно считать объединение «Гениальные ДиЛЛетанты», возникшее в 1981 году. Об уникальной роли DIY в процессах определения идентичности, но в швейцарских реалиях, говорит и исследователь П. Рабо, выделяющий в качестве движущей силы этого направления принцип автономии, в том числе в аксиологических аспектах и вопросах записи и продвижения [Raboud, 2015, р. 31].

O.N. Sych *Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of
Die Tödliche Doris and The Residents*

Ядром западноберлинского сообщества сегодня принято считать коллективы *Einstürzende Neubauten* и *Die Tödliche Doris* (В. Мюллер, Н. Утермёллен, К. Крузе и др.), доработавшие примитивность композиций панка до разнородных шумов и крепкого теоретического фундамента. Кроме того, субкультурный стиль панка заменяется сложными визуальными репрезентациями с рецепциями современного искусства. Размах нового художественно-музыкального андеграунда и парадоксальность царившей в Западном Берлине атмосферы исследователь Йозеф Эрнст красноречиво определяет выделяемыми для молодых бунтарей «грантами», а также работой «комиссара по делам рока» [Ernst, 1988, p. 124].

Неудовлетворённость панком, несмотря на его популярность, в 1970-е годы привела к поискам принципиально иного творческого метода и американскую группу TR [The Residents Official Site, n.d., Historical. Eskimo]. Однозначной классификации деятельности коллектива препятствует как его вовлечённость в развитие рок-культуры, так и черты, роднящие его с арт-проектом [The Residents Official Site, n.d., Historical. Boo Who?]. Сами TR также акцентируют не только своё музыкальное мультижанровое наследие, но и эксперименты с его визуальным сопровождением, например, разработку одних из первых музыкальных видео [ibid.].

Стремление групп DTD и TR дистанцироваться от стандартов поп-индустрии и даже от, на первый взгляд, независимой панк-сцены развивается в их работах в полноценный дискурс о границах субъективного. Рассматриваемые коллективы проблематизируют стереотипность массовой культуры и её взаимоотношения с субъектом посредством самосокрытия за вымышленными образами разной конфигурации.

Нужно отметить, что DTD и TR не являются единичным примером анонимизации в индустрии поп- и рок-музыки. Широко известны исполнители Daft Punk, Hollywood Undead, Gorillaz, KISS, Lordi и Ghost, в той или иной степени работающие с анонимностью как элементом имиджа, что выражается в ношении масок, скрывающих лица, специфичного грима или, в случае Gorillaz, – сокрытием за фиктивными мультипликационными персонажами. Кроме того, использование грима является достаточно частым средством выразительности направления блэк-метал.

Однако выбранным для анализа группам DTD и TR удаётся создать по мотивам подмены собственной личности целый ряд визуальных произведений, которые, несмотря на определённую степень зависимости от рок-культуры, могут интерпретироваться и в более широких культурных контекстах. Примечательность деятельности DTD и TR заключается в адаптации лейтмотивов их творчества и имиджевых особенностей к тактикам современного и авангардного искусства и даже к выставочному формату, что обуславливает уникальное пограничное и не до конца определённое положение этих групп, воспринимаемых как арт-проекты внутри рок-сообщества.

Как известно, авангардистское искусство фиксирует нарастающие противоречия самоощущения индивида и преломляет их в разрозненных, несовершенных, абсурдистских и даже не антропоморфных формах [Эпштейн, 1988, с. 400-402]. Проблема субъективности в творчестве DTD и TR также во многом синхронизирована с вопросами, поднимаемыми искусством критического постмодерна. Зачастую такая общность проблематики подкреплена схожестью используемых жанров и приёмов. В качестве частой тактики обеих групп можно выделить и инсценировку мифов о себе, вплоть до смешения с фиктивными персонажами, а также разыгрывание сбора документации, подобно современным художникам, таким как Джефф Кунс [Гройс, 2003, с. 131].

DTD, несмотря на резкость своих музыкальных композиций и эпатажные акции, отказываются от брутальности панка в пользу актуальной феминизации искусства постмодернизма [Тейлор, 2006, с. 153], выбирая в качестве концепции коллектива историю некой поп-звезды «Смертельной Дорис»¹. По словам лидера группы, Вольфганга Мюллера, Дорис совершенно обделена «характером, индивидуальностью и стилем» [Doris: Popstar ohne Körper, n.d.] и, будучи собирательным образом безликости массовой культуры, может формироваться за счёт «чьих-то представлений о ней» [ibid.]. Следы Дорис

¹ «Die Tödliche Doris» буквально – «Смертельная Дорис» (прим.)

группа собирает среди бытовых предметов, фотографий женщин с избытком оттенком сексуализации, таких как на обложке безымянного альбома « » (1982 год, Zickzack), пародийных рекламных видеороликов, посредством концептуального соединения своих песен и, наконец, при помощи собственных костюмированных инсценировок.

В своей статье, рассматривающей творчество женщин в направлении индастриал, Н. Балле упоминает о различии результатов характерного для адептов жанра поиска самости и исследования деструктивного воздействия на тело, осуществляемого мужчинами и женщинами [Ballet, 2022, 3. Subversion through..., p. 4]. Автор приводит вывод К. Стайлз о нацеленности мужчин-экспериментаторов на упрочение своей идентичности посредством экстремальных телесных манипуляций, противопоставленной расширенной, не сконцентрированной на себе женской трактовке идентичности (Stiles, 1992, as in: [Ballet, 2022, 3. Subversion through..., p. 4]). Случай DTD и TR являет собой противоречие между характерным для собирательного маскулинного героя рок-культуры желанием манифестировать свою идентичность и следами децентрации, выраженной попытками слиться не только с образами, но и самой логикой различных, порой не самых выгодных, персонажей.

Значительное число личин демонстрируют TR, до недавнего времени успешно хранившие тайну своей личности. Коллектив не только скрывается за разнообразными масками, но также даёт комментарии к своим релизам от лица вымышленных персонажей, например, красноречиво повествуя о трудностях поиска инновационной музыкальной манеры глазами яблоками [The Residents Official Site, n.d., Historical. Eskimo], образ которых музыканты примеряют чаще всего. Другим примером является история участников труппы «уродов», рассказанная в поддержку тематического альбома «Freak Show» (1990) [The Residents Official Site, n.d., Historical. Freak Show].

Die Tödliche Doris: инсценировка и распад субъекта

Новое понимание творческой индивидуальности в искусстве второй половины XX в. находит своё отражение в методе реди-мейда. Используя бытовые предметы в качестве произведений, М. Дюшан по-новому проблематизирует искусство [Орлова, 2020, с. 39] и совершает переход от привычной пассивной роли художника как создателя произведений, предназначенных для собраний, к диаметрально противоположной активной позиции собирательства [Гройс, 2003, с. 125]. Такая трансформация осуществляется за счёт утверждения главенства внешнего, «Другого», а сама личность художника подвергается нивелированию или маскировке [там же, с. 125]. Примером второй метаморфозы можно считать знаменитое мнимое альтер-эго Дюшана, Роз Селяви, разросшееся до «выпуска» и «продвижения» флакона таких же вымышленных духов.

Вполне закономерно, что участники Die Tödliche Doris, конструирующие присутствие незримой поп-звезды сразу в нескольких аспектах – музыкально, например, посредством наложения отдельных альбомов: «Unser Debut» (1984 год), представлявшего собой образец экспериментального рока, и более авангардного «seches» (1986 год) с целью получения неожиданной новой шумовой записи [Die Tödliche Doris..., 2020] и визуально – с помощью дизайна обложек или собственных эпатажных образов, также обращаются к тактике реди-мейда. Любопытно, что фиктивная Дорис пережила одноимённый проект, и её дальнейшее воплощение целиком перешло к лидеру группы, Вольфгангу Мюллеру, выполнившему серию тематических реди-мейдов. Концентрируясь на показательном уничтожении Дорис после распада коллектива, В. Мюллер аллегоризирует пустую бутылку вина, ставшую «Смертельной Дорис, растворённой в белом бургундском из молчания» («Die Tödliche Doris aufgelöst in weißer Burgunder aus Schweigen», 1993 год). Мотив бестелесности и универсальной природы [ibid.] поп-кумира также иронически преподносится в другом реди-мейде Мюллера, «Лампа из белья» («Lampe Slip») (SMU, Берлин, 1991 год).

Особенно примечательна работа «Платье для группы кресел» («Sesselgruppe Kleid») (1991 год). Основу реди-мейда составляют три платья одной модели – два красных и одно жёлтое, каждое из которых «посажено» на один из стульев в ряду. Эти платья послужили группе в качестве концертных костюмов для выступления в Музее современного искусства в Нью-Йорке в рамках тура «Noch 14

O.N. Sych *Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of
Die Tödliche Doris and The Residents*

Vorstellungen» [ibid.]. Узнаваемая для жителей Западного Берлина модель платья местной фабрики «Maybachufer» [ibid.], очевидно, отвечала за своеобразную маркировку идентичности коллектива, что, в принципе, является общим паттерном для «Гениальных диЛЛетантов».

Реди-мейд продолжает критическую линию проекта, осуществляемую посредством репрезентаций звезды Дорис и нацеленную на общество потребления, стереотипность массовой культуры и поп-идолов. Бессмысленная множественность, утрированная за счёт идентичности трёх представленных бок о бок платьев, в равной степени свидетельствует о непримечательности и растиражированности Дорис. По мнению Ж. Бодрийяра, вещь серийного производства отличает нарушенное единство функциональных, технических и стилистических характеристик уникального товара, которое подменяют произвольным и малосодержательным симбиозом разнородных деталей [Бодрийяр, 1999, с. 160]. Серийность платьев, в которые «облачена» Дорис, также вполне соответствует комбинации её случайных черт.

В своих реди-мейдах В. Мюллер уничтожает этот образ сразу в нескольких основополагающих аспектах: для медийной персоны, коей является поп-звезда, фатальна внешняя неприметность, равно как и упомянутое ранее растворение «певицы» в тишине. Таким образом, Смертельную Дорис символически предают различным вариантам смерти, фактически лишая её определяющих функций.

Рассматриваемую однотипность платьев можно интерпретировать и в обратном порядке, поскольку «лишённая индивидуальности» Дорис конструируется на основе представлений своей аудитории [Doris: Popstar ohne Körper, n.d.], которая, в свою очередь, мыслит стандартизированными образами. В своей работе «Общество потребления. Его мифы и структуры» Ж. Бодрийяр реконструирует модель потребления, в которой центральное место занимают отнюдь не нужды каждого индивида и даже не его возможная тяга к привилегированному положению [Бодрийяр, 2006, с. 124]. Вместо этого современному человеку предлагается ограниченная степень дифференциации, допускающая отличия внутри согласованной общепринятой системы [там же, с. 124]. В данном случае мы снова сталкиваемся с феноменом изъятия индивидуальности, на этот раз обуславливающей потребление, и подменой на её собирательство по негласно установленному образцу, из вещей отличающихся внешне, но составляющих некий стандартный набор. Такую урезанную «потребность отличаться» [там же, с. 124] вполне может удовлетворить, например, выбор цвета платья, но основной структурный элемент – фасон, – отвечает принципу групповой общности. В этой связи также можно вспомнить потребительскую динамику послевоенной Европы и США, отмеченную М. Маклюэном, при которой тенденция к внешней эффектности и тактильности в одежде сменяется требованием типового [Маклюэн, 2003, с. 135]. Трактовка одежды с позиций её коммуникативной и интегративной функции вполне согласуется с банальностью Дорис и её «расширения кожи» [там же, с. 135, 137], обладающего даже более выраженными признаками идентичности в силу своей очевидной привязки к Западнему Берлину. Незамысловатость одежды рисует образ простоты, близости к обывателю и практичности [там же, 2003, с. 136] Дорис и, очевидно, отражает ожидания и мировоззрение её аудитории.

Самым пугающим оказывается даже не низкая степень отличия, а то, что образ звезды как воплощения грёз неискушённой публики оказывается абсолютно лишённым блеска и амбиций. Ж. Батай определяет суверенность индивида в дистанцировании от витальных нужд, в его возможности удовлетворять свои непрактичные желания [Батай, 2006, с. 315]. Но и при таком развлечении, как наблюдение за поп-звездой, зритель не получает момента суверенности, поскольку облику Дорис не хватает этого далёкого от бытовой рутины пышного излишка. Идол, облачённый не в привычную для индустрии развлечений модную одежду, а в практичную типовую, становится отражением целевой аудитории, окончательно укоренившейся в бытовом однообразии, не прельщающейся даже примитивной коммерческой соблазнительностью лица с обложки и не способной додумать химеру идеала. Единственной мечтой поклонника Дорис становится бесхитрое и абсолютно не персонализированное желание простейшего комфорта.

Вместе с тем, можно предположить, что этим реди-мейдом В. Мюллером разыгрывается несколько параллельных линий – не только аллегория поп-идола и взаимосвязь функционирования

поп-индустрии и системы потребления, но также «приглашение» прикоснуться к истории непосредственно самих DTD. Уничтожая одноимённую «поп-звезду», автор оставляет пространство для двусмысленной оценки своего собственного творчества и наследия группы. Кого в пределах галереи олицетворяют примитивные платья – несуществующую звезду или сам коллектив? Эта множественность трактовок иронически приравнивает DTD к, на первый взгляд, диаметрально противоположной и отрицаемой ими поп-музыке.

Выставляя свои работы в галереях, например, в K-Strich, В. Мюллер выбирает такие способы высказывания, как гротеск и пародия, представляя ретроспективную выставку, посвящённую группе, которой уже не существует. Как правило, экспозиции, демонстрирующие наследие поп- и рок-музыки, вмещают в себя наиболее характерные атрибуты, моментально узнаваемые и указывающие на конкретные события в мире индустрии и творческом пути отдельно взятых исполнителей. Подобные экспонаты призваны говорить сами за себя. «Смертельную Дорис» же олицетворяют простейшие, ничем не примечательные платья, совершенно не похожие на символ громкого успеха, не способные вызвать ажиотаж вокруг себя. Пресность экспоната также подпитана самой природой реди-мейда, нейтральность которого несовместима с интересом или экзальтацией восприятия поклонника.

Предельная обыденность этих концертных костюмов также оказывается несколько созвучной самоуничтожению дадаистов [Фостер и др., 2015, с. 137]. В контексте самоумаления инсценировку Дорис также можно сопоставить с достаточно распространённым в искусстве типом репрезентации кризиса субъекта, принимающего облик осмеянного клоуна. В своей работе «Философия новой музыки» Т. Адорно развивает сопоставление Петрушки Стравинского и Пьеро Шёнберга, предпринятое Эгоном Веллесом, выделяя общий мотив преобразования, а также, несмотря на насмешливую весомость роли субъекта, некоторую драматичность в предчувствии того, что ему уготовано ослабление [Адорно, 2001, с. 232-233].

При этом Стравинский, по мнению Адорно, меняет привычную расстановку сил, ставя в более выгодное положение издевающуюся над клоуном толпу, а не трагического героя, несмотря на то, что именно он в данном случае является олицетворением самобытности [там же, с. 233-234]. В результате совершается радикальный разрыв с интенциональностью и гуманистической направленностью в самой музыке, оборачивающей индивидуальность, скорее, неким недостатком, который необходимо бесстрастно принести в жертву [там же, с. 233-234]. Реди-мейд В. Мюллера уже не предполагает субъективности – ни в лице самой Дорис, ни среди толпы, которой она соответствует, и иронически предлагает бичевать пустоту, легкомысленно освобождённую от предполагаемой индивидуальности, или «бессубъектную, лишённую идентичности субъективность» самого автора реди-мейда [Гройс, 2003, с. 134].

Отвергаемый, но отнюдь не романтизируемый субъект Стравинского должен слиться с толпой в осмеянии или исчезнуть, полностью приняв незавидную роль жертвы [Адорно, 2001, с. 237]. То, что параллельно разыгрывает В. Мюллер в своём реди-мейде, можно рассматривать как оба исхода «жертвы без трагизма» [там же, с. 237]. «Смертельная Дорис», утратившая свою индивидуальность, распадается на предметы под рукой своей аудитории – платья, абажуры, бутылки, – принимающая необходимость скитаться от дома к дому и подстраиваться под потребности обывателя. Одноимённая же группа форсирует осмеяние концепции Дорис, принося в жертву своё детище и через него саму себя.

Равнодушие к кризису субъекта-паяца у Стравинского также вполне можно сопоставить с восприятием распада «Смертельной Дорис». Действительно, репрезентации поп-звезды, регулярно, от работы к работе, утрачивающей свою субъективность, не заставляют зрителя симпатизировать ей, а её физическое «исчезновение» не вызывает сожалений. Напротив, этот образ специально создаётся, чтобы быть растоптанным. В конечном счёте, гротеск и пародия, подобно Петрушке Стравинского, превращают персонификации Дорис, а за ними и непосредственно участников группы в аутсайдеров – пусть и мнимых.

В характерном и для реди-мейда отказе от романтического пафоса в пользу обыденности состоит максимально экстремальное в своём фрустрирующем эффекте решение, перемещающее художника,

O.N. Sych *Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of
Die Tödliche Doris and The Residents*

потерявшего самость, в бюрократический центр общества потребления [Гройс, 2003, с. 129]. Участники группы, персонификаторы и по совместительству главные критики поп-звезды Дорис, сливаются с её образом как воплощением творческой банальности в мире массовой культуры, производя демонстративное самоумаление.

Тем не менее самоуничтожение проекта DTD нельзя приравнять к его самоуничтожению. Символическое совмещение критикующих и критикуемой в некотором смысле повторяет парадоксальность эссе, подмеченную М. Эпштейном в определениях, данных авторами самим себе: под сомнение легко поставить щедрость человека, сетующего на неё, а лжец опровергает свой недостаток его признанием [Эпштейн, 1988, с. 337]. Прячась за именем и образом безликой поп-звезды, осмеивая проект «Смертельная Дорис» и предлагая зрителю сделать то же самое, В. Мюллер парадоксально нейтрализует устранение своей субъективности и дистанцируется от тривиальности, продемонстрировав её центр.

Характер группы раскрывается в том, как она дискредитирует «лишённый индивидуальности» [Doris: Popstar ohne Körper, n.d.] собирательный образ поп-звезды Дорис, а также предугадывает возможную интерпретацию своей собственной творческой деятельности в контексте существующего вокруг рок-культуры нарратива. Такое решение отвечает характерной манипуляции реди-мейда, маскирующего за актом распада саму индивидуальность [Гройс, 2003, с. 126]. Этой работой коллектив буквально заставляет не воспринимать его серьёзно, не возводить его в культ, а относиться к нему более иронично. Таким образом, умаление DTD становится уловкой, в соответствии с тем, как метод реди-мейда лишь разыгрывает распад субъективности, но не констатирует и не подтверждает его [там же, с. 128].

DTD на протяжении своего существования в музыкальных композициях, а также сопровождающих визуальных материалах и репрезентациях утрируют банальность поп-культурных клише отпечатком самодельного и гротескного. Включаемые в канву песен шумы, рекламируемый кукольный проигрыватель для записей группы, эпатажные костюмы на уровне кабаре, сам факт шаржирования одноимённой звезды – именно эти добавочные отвлекающие и даже отталкивающие факторы маркируют субъективное, подобно тому, как Т. Адорно отождествляет Петрушку Стравинского с непривлекательной и дисгармоничной механичностью музыки, китчем и гротеском [Адорно, 2001, с. 235-236]. Культивируемый DTD дилетантизм становится разделительной линией между ними и миром коммерчески привлекательных, в том числе за счёт своего профессионального качества, вещей с тщательно замаскированной, а не выдвигаемой, заурядностью.

При интеграции в пространство галереи рок-наследие, сохраняя внешнюю одиозность, тем не менее претерпевает серьёзную трансформацию, притупляющую былое остросоциальное протестное значение до уровня досуга [Робертс, 2020, с. 355]. Благодаря логике реди-мейда, лежащей в основе его концепции, проект DTD легко адаптируется к галерейным контекстам. Разумеется, деятельность группы, её творческие интенции не могут быть выражены сценическими костюмами с одного из выступлений, а также безыскусностью их организации в пространстве. Однако их можно трактовать как призрачный образ в памяти зрителя или сухую реконструкцию по фотоснимкам, из которых выудили «документальное» зерно, выраженное конкретной моделью костюма. Платья, посаженные в ряд, символизируют невозможность воспроизведения в памяти всех особенностей произошедшего во время выступления, а также сухой остаток события, лишённый индивидуальных впечатлений и субъективных оценок. Обделённые примечательными чертами платья как символ группы, представленный на ретроспективной выставке, а также явный пародийный характер, по сути дела, намекают на ничто как наследие коллектива за вычетом контекстов и взаимодействия с аудиторией. И это то, что поддаётся и в конечном счёте становится документацией.

Подобно Дорис, зритель может «наполнять» этот нейтральный образ в соответствии со своими представлениями, доводя его до мифологизации. Тем самым «Смертельная Дорис» также оказывается неискоренимой, поскольку продолжает обрастать новыми деталями в воображении публики. Так реальная архивация наследия рок-культуры становится отражением функционирования

поп-индустрии, образом распадающейся субъектности, а также пародией на саму музеефикацию и историзацию популярной музыки, в процессе которых она прячется за новыми мифами [там же, с. 386].

The Residents: апроприация и торжествующая субъективность

Иной подход к анонимности и субъективности наблюдается у группы The Residents. Помимо наиболее распространённого сценического образа, заключающегося в сокрытии лиц масками в виде глазных яблок, The Residents используют апроприацию чужой личности и связанных с нею паттернов как способ работы со сложившимися культурными представлениями. Действительно, в единичных исследованиях творчества группы можно найти акцентуацию на привлечении ею тактики апроприации [Adamczewski, 2021], а также антикоммерческой и критической концепции TR [Jeziński, 2021]. В этом разделе мы рассмотрим, как именно анонимность участников коллектива, поддерживаемая, в том числе саркастической апроприацией, помогает конструировать их понимание субъекта, стремящегося к активной роли в культурной среде, нацеленной на его поглощение.

Ярким примером подобной интенции является обложка первого студийного альбома «феноменальной поп-группы Северной Луизианы», как себя охарактеризовал сам коллектив, «Meet the Residents» (1974 год, Ralph Records), на которой вместо изображения его участников использована обложка альбома The Beatles «Meet the Beatles!» (1964 год, Capitol Records) [The Residents Official Site, n.d., Historical. Meet the Residents]. Пририсованные «Ливерпульской четвёрке» косые глаза, языки, клыки и рога придают всеми любимым идолам поп-музыки практически демонический облик. На лице Джона Леннона можно наблюдать пацифистский символ, «наколотый» на нос, как пирсинг, что является ироничной отсылкой к политическим взглядам музыканта.

TR представляют поп-культурный миф в его самом клишированном виде, в самых расхожих ассоциациях о кумирах, тем самым банализируя The Beatles. То, что они осуществляют, преобразовывая знаковую обложку, одновременно можно охарактеризовать как демифологизацию. Очевидная карикатурность внесённых правок призвана разрушить существующий вокруг медиа-персон миф и заставить усомниться в подлинности подаваемого образа. Беспардонность визуальных вставок, в некотором смысле, разыгрывает ситуацию угрозы, поскольку такое вмешательство открыто посягает на неприкосновенность идола, безапелляционно его дискредитируя.

Вместе с тем, важно учитывать, что циркуляция образов между фикцией и обыденными реалиями осуществляется не только посредством демифологизации, но также благодаря сопутствующей ей ремифологизации [Гройс, 2003, с. 133]. В конечном счёте TR оборачивают демифологизацию поп-идолов в мифологизацию и мистификацию самих себя. Так, выпустив обложку, заимствующую знаменитый образ, коллектив подогрел циркулирующие слухи о том, что под псевдонимом «The Residents» на самом деле скрываются сами участники «Ливерпульской четвёрки» [The Residents Official Site, n.d., Historical. Meet the Residents]. Эти спекуляции на имени The Beatles можно считать небезосновательными, если принять точку зрения, согласно которой индивид частично является отражением образов популярной культуры.

Позднее художница Синди Шерман в серии своих фоторабот исследует поглощение массовой культурой не только своей индивидуальности [Гройс, 2003, с. 127], но и суверенности произведения [Фостер и др., 2015, с. 625]. Шерман примеряет архетипы звёзд кино и обыгрывает тревожную мысль о диктате образов медиа, настолько основательно въедающихся в сознание, что, будучи неразличимыми, начинают обуславливать индивидуальные реакции и социальные интеракции [там же, с. 626]. В результате этой подмены происходит превращение самой субъективности всего лишь в проекции увиденного, а медийные образы становятся соавторами произведений [там же]. Появление The Beatles на обложке «резидентов» подтверждает их несомненное присутствие в культурном коде, а через него – частичное авторство «Великолепной четвёрки».

TR тем не менее предлагают менее пассивный вариант неполного самозамещения. Коллективом фиксируется неизбежное проникновение инородных репрезентаций, но им символически не разрешается глубже «пустить корни». Гипертрофированный образ за счёт своей карнавальности уже не может

O.N. Sych *Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of
Die Tödliche Doris and The Residents*

обусловить мироощущение ни публики, ни самих музыкантов, поскольку не воспринимается всерьёз. TR конструируют изнанку мифа и конвертируют привычный поп-культурный символ в его негатив, коим группа предпочитает охарактеризовать саму себя. В этой связи можно упомянуть и менее радикальные, но достаточно смелые кавер-версии 'Rhapsody in Blue' Джорджа Гершвина (1984 год, LP 'George & James'. Ralph Records) и знаменитого хита Джеймса Брауна 'This is a Man's Man's World' (1984 год, LP 'The White Single'. Ralph Records), интерпретированного группой в сатирическом ключе, что выражается в специфичной голосовой манере вокалиста, напоминающей детский лепет, посредством чего коллектив символически дистанцируется от взрослого «мира мужчин» со всеми его достижениями... и произволом.

Подобно тому, как подвижность и изменчивость субъективности, раскрываемой в форме эссе, позволяет ей отход от себя самой и проявление исподволь, когда речь резко поворачивает к другой теме, или суждение принимает неожиданный ракурс [Эпштейн, 1988, с. 338-339], TR разрешают себе отвлечься на образ, известный своей беспрецедентной популярностью, чтобы посредством его искажения заявить о нежелании понравиться широкой публике. Иронически нейтрализуя The Beatles, группа, прежде всего, позиционирует себя в качестве нишевого проекта, независимого от музыкальной индустрии.

Субъективное, подобно реди-мейдам DTD и «Петрушке» Стравинского, также обозначает себя через гротеск и нарочито дилетантское, в данном случае – через нарисованные поверх известного фото детали. Кроме того, группа признаётся, что её уровень владения инструментами на тот момент оставлял желать лучшего, что, вкупе с эффектами записи [The Residents Official Site, n.d., Historical. Meet the Residents], маркирует нарочито кустарный характер альбома в противовес коммерчески успешным пластинкам «Великолепной четвёрки».

Вместе с тем, осмеянию на этот раз подвергаются, скорее, образы, лежащие в основе обложки, а творческая индивидуальность выступает в роли судьбы и интерпретатора. Таким образом, субъективность TR изначально поставлена в позицию власти – завалированной ввиду вторичности, которую несёт в себе апроприация [Гройс, 2003, с. 122], а также ввиду её лицедейской легкомысленности, но тем не менее довлеющей и контролирующей.

Экспансия анонимизации TR расширяется и до совершенно не знакомых лиц. Так, в оформлении другого релиза, на этот раз выпущенного от имени несуществующей группы «The Big Bubble» (1985 год, Ralph Records, Wave), было использовано фото неизвестных актёров [The Residents Official Site, n.d., Historical. Mole Trilogy]. Коллектив являет здесь двойную степень анонимности, прячась за лицами, незнакомыми широкой публике, в свою очередь мистифицированными до несуществующей группы. Тем самым TR предстают как творцы новых «имён» и мифов.

Своё вторжение TR переносят и на улицы, как это произошло в Вашингтоне в 1983 году во время инсценированной пресс-конференции у Мемориала Линкольну [DolphinPilot, 2013, The Residents visit Washington, D.C....]. Карнавальность масок в виде глазных яблок вступает в диссонанс с национальным значением памятника, снижая его исторический пафос и напрямую сталкивая неприкосновенный своей историчностью символ с гротеском. Сокрытие своей личности под экстравагантной маской парадоксально преодолевает обезличенность, характерную для толпы перед памятником. И наоборот – пресс-конференция на фоне Мемориала создаёт ироническую ситуацию гиперболизации значимости коллектива.

Стоит отметить, что группа уже давно утвердилась в качестве «резидента» Музея современного искусства в Нью-Йорке, демонстрируя серию своих видеоработ [The Residents Official Site, n.d., Historical. Boo Who?]. Включение вариаций глазных яблок в произведения, представленные в стенах музея, становится интервенцией символа группы, инфицированием галерейного пространства образом (анти-)популярной культуры и неизменной отсылкой к деятельности коллектива, независимо от тематики работы. Характерные глазные яблоки TR, в противоположность подходу DTD, принимают значение подписи, маркирующей авторство, а анонимность группы парадоксально выступает в роли её идентификации. Таким образом, коллектив, несмотря на тщательно оберегаемую аноним-

ность, в определённом смысле воплощает триумф субъективности, прорывающейся сквозь привычные клише, свою столь же анонимную аудиторию и нарушающей общественный покой, а также неприкосновенность коллективной памяти. Значителен и элемент самомистификации, создания ареола таинственности, что также напоминает имиджевую тактику музыкальной индустрии.

Заключение

Как можно было убедиться, стратегии анонимизации и работа с аспектом субъективности в случае DTD и TR выходят за рамки создания имиджа, формируя обширное дискурсивное поле. Практики искусства в преломлении рассматриваемых групп становятся их концептуальной основой и средством самоопределения в мире массовой культуры. Сопоставление выбранных произведений наглядно раскрывает характер конструируемого этими группами образа субъекта.

Несмотря на общие элементы эпатажа и инсценировки идентичности, DTD беспощадно регистрируют кризис индивидуальности, но не предлагают её активной модели, преобразующей реальность вокруг себя периодическими «вылазками» из тени, как это делают TR. Скрываясь за масками и символами поп-культуры, концептуально собирая по частям образ несуществующей звезды, группы The Residents и Die Tödliche Doris приходят к противоположным парадигмам распада субъекта и триумфа индивидуальности.

Участники DTD, отождествляющие себя с образом поп-звезды Дорис, практикуют мнимое самоуничижение и взаимодополняющие операции сборки и рассеивания субъекта в мире вещей. Анонимы TR предлагают более гибкую модель взаимодействия с массовой культурой через её изнанку. Коллектив занят, скорее, сокрытием, а не распадом субъекта. Тем не менее оба примера свидетельствуют о глубоких взаимосвязях современного искусства и рок-культуры, которые, несмотря на акцентуацию отдельных авторов, требуют более детальной проработки.

ИСТОЧНИКИ

1. *Артемяева Д.* Анонимное искусство [Электронный ресурс] // HSE Design : [сайт]. URL: <https://hsedesign.ru/project/68d658e282a0479e97d6034ca70bc5ea> [дата обращения: 06.11.2023].
2. *Полтанова А.* Псевдонимы и анонимность: для чего художники скрывают свои имена [Электронный ресурс] / ред. А. Жукова // МОСТ, 06.09.2021 : [сайт]. URL: <https://mostmag.ru/psevdonimy-i-anonimnost-dlja-chego-hudozhniki-skrivajut-svoi-imena/> [дата обращения: 06.11.2023].
3. Die Tödliche Doris 07.02.2020 – 30.06.2020 [Электронный ресурс] // K-Strich : [сайт]. URL: <http://www.k-strich.de/en/exhibitions/die-todliche-doris/> [дата обращения: 31.08.2023].
4. [DolphinPilot]. The Residents visit Washington, D.C. (1983) [Видео] // YouTube. 2013, June 23. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6VOaMaljEgA> [дата обращения: 23.08.2023].
5. Doris: Popstar ohne Körper [Электронный ресурс] // Wolfgang Müller : [сайт]. URL: <http://www.wolfgangmuellerr.de/Musik> [дата обращения: 31.08.2023].
6. The Residents Official Site [Электронный ресурс]. URL: <https://www.residents.com/> [дата обращения: 23.08.2023].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки / пер. Б. Скуратов; вст. ст. К. Чухрукидзе. – Москва: Логос, 2001.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косиков. – Москва: Прогресс, 1989.
3. *Батай Ж.* «Проклятая часть»: Сакральная социология / пер., сост. С.Н. Зенкин. – Москва: Ладомир, 2006.
4. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / пер. С.Н. Зенкин. – Москва: Рудомино, 1999.
5. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры / пер., послесл., примеч. Е.А. Самарская. – Москва: Республика; Культурная революция, 2006.
6. *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция (сборник) / пер. А. Шестаков. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 1998.
7. *Гройс Б. Е.* Комментарии к искусству. – Москва: Художественный журнал, 2003.
8. *Гваттари Ф., Делёз Ж.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер. и послесл. Я.И. Свирский, ред. В.Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010.
9. *Гуревич А.Я.* Индивид и социум на средневековом Западе. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005.
10. *Маклюэн Г.М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. В.Г. Николаев; закл. ст. М. К. Вавилов. – Москва; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.

O.N. Sych *Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of Die Tödliche Doris and The Residents*

11. *Нессельтраус Ц.Г.* Искусство раннего Средневековья. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
12. *Орлова А.М.* Российская инсталляция как эстетический феномен : автореф. дис. ... канд. философских наук; ГИИ ; науч. рук. *И.В. Кондаков.* – Москва, 28.12.2020.
13. *Робертс М.* Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством / пер. *А. Суслонарова, А. Макаровский, Д. Похолокова, Е. Гурьева, М. Мишель, Ю. Мачевская.* – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2020.
14. *Тейлор Б.* ART TODAY. Актуальное искусство 1970-2005 / пер. *Э.Д. Меленевская.* – Москва: СЛОВО / SLOVO, 2006.
15. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / *Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б.Х.Д. Бухло, Д. Джослит* / пер. *А. Бобриков, Г. Абдушеливили, О. Гаврикова, П. Ермакова, Е. Курова, В. Охнич, О. Рябухина*; под ред. *А. Шестаков, А. Фоменко, Л. Ащеулова.* – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
16. *Энттейн М.Н.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – Москва: Советский писатель, 1988.
17. *Adamczewski T.* The Residents Meet the Weird // *Rock Music Studies*. 2021. Vol 8, No 2. P. 146-157. DOI: 10.1080/19401159.2021.1956097
18. *Ballet N.* “Alpha Females”: Feminist Transgressions in Industrial Music // *Arts*. 2022. Vol 11, No 2. 37. MDPI AG. DOI: 10.3390/arts11020037
19. *Cope J.* Krautrock sampler: One Head’s Guide to the Great Kosmische Musik – 1968 Onwards. – 2nd ed. – Yatesbury: Head Heritage, 1995/1996.
20. *Ernst J.* The Berlin Scene // *The Wilson Quarterly* (1976-). 1988, Summer. Vol 12, No 3. P. 123-127.
21. *Howes S.* “Killersatellit” and Randerscheinung: Punk and the Prenzlauer Berg // *German Studies Review*. 2013, October. Vol 36, No 3. P. 579-601. DOI: 10.1353/gsr.2013.0121
22. *Jeziński M.* In Search of Deconstruction: The Residents and Popular Music // *Rock Music Studies*. 2021. Vol 8, No 2. P. 120-135. DOI: 10.1080/19401159.2021.1956095
23. *Raboud P.* DIY culture and youth struggles for autonomy in Switzerland: distortion of the punk scene // *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes: Vol. 1 / P. Guerra, T. Moreira (Eds.).* – Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2015. – P. 29-36.
24. *Russo M. & Warner D.* Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands // *Discourse*. 1987-88, Fall-Winter. Vol 10, No 1. P. 55-76.
25. *Shahan C.* The Birth of Autotune and the Loop of (West) German Identity // *German Politics & Society*. 2017, Summer. Vol 35, No 2. P. 7-25. DOI: 10.3167/gps.2017.350202
26. *Shryane J.* Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. ‘Evading Do-re-mi’. – Farnham; Burlington: Ashgate Publishing, 2011.

SOURCES

1. Artem'eva D. “Anonimnoe iskusstvo” [Anonymous Art] [Electronic resource]. *HSE Design*: [website]. URL: <https://hsedesign.ru/project/68d658e282a0479c97d6034ca70bc5ea> [access: 06.11.2023]. (In Russ.)
2. “Die Tödliche Doris 07.02.2020 – 30.06.2020” [Electronic resource]. *K-Strich*: [website]. URL: <http://www.k-strich.de/en/exhibitions/die-todliche-doris/> [access: 31.08.2023].
3. “Doris: Popstar ohne Körper” [Electronic resource]. *Wolfgang Müller*: [website]. URL: <http://www.wolfgangmuellerrr.de/Musik> [access: 31.08.2023].
4. [DolphinPilot]. “The Residents visit Washington, D.C. (1983)” [Video]. *YouTube*. 2013, June 23. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6VOaMaljErA> [access: 23.08.2023].
5. Poltanova A. “Pseudonimy i anonimnost’: dlya chego khudozhniki skryvayut svoi imena” [Pseudonyms and Anonymity: Why Artists Hide Their Names]. Ed. A. Zhukova [Electronic resource]. *MOST*, 06.09.2021 : [website]. URL: <https://mostmag.ru/pseudonimy-i-anonimnost-dlja-chego-hudozhniki-skryvayut-svoi-imena/> [access: 06.11.2023]. (In Russ.)
6. *The Residents Official Site* [Electronic resource]. URL: <https://www.residents.com/> [access: 23.08.2023].

REFERENCES

1. Adamczewski T. “The Residents Meet the Weird.” *Rock Music Studies*, 2021, Vol 8, No 2. P. 146-157. DOI: 10.1080/19401159.2021.1956097
2. Adorno T. *Filosofia novoi muzyki* [Philosophy of New Music]. Trans. B. Skuratov; introd. K. Chukhrukidze. Moscow, Logos, 2001. (in Russ.)
3. Ballet N. “Alpha Females”: Feminist Transgressions in Industrial Music.” *Arts*, 2022, Vol 11, No 2. 37. MDPI AG. DOI: 10.3390/arts11020037
4. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Trans., comp., ed. and introd. G.K. Kosikov. Moscow, Progress, 1989. (in Russ.)
5. Bataille G. “Proklyataya chast’”: *Sakral'naya sotsiologiya* [“The Cursed Part”: Sacred Sociology]. Trans., comp. S.N. Zenkin. Moscow, Ladimir, 2006. (in Russ.)
6. Baudrillard J. *Sistema veshchey* [The System of Objects]. Trans. S.N. Zenkin. Moscow, Rudomino, 1999. (in Russ.)
7. Baudrillard J. *Obshchestvo potrebleniya. Ego mify i struktury* [The Consumer Society: Myths and Structures]. Trans., afterword, notes E.A. Samarskaya. Moscow, Respublika; Kul'turnaya revolyutsiya, 2006. (in Russ.)
8. Bourriaud N. *Relyatsionnaya estetika. Postproduksiya* [Relational Aesthetics. Postproduction] (collection). Trans. A. Shestakov. Moscow, Ad Marginem Press, 1998. (in Russ.)
9. Cope J. *Krautrock sampler: One Head’s Guide to the Great Kosmische Musik – 1968 Onwards*. 2nd ed. Yatesbury, Head Heritage, 1995/1996.

10. Epstein M.N. *Paradoksy novizny: O literaturnom razvitii XIX – XX vekov* [Paradoxes of Novelty: On the Literary Development of the 19th – 20th centuries]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1988. (in Russ.)
11. Ernst J. "The Berlin Scene." *The Wilson Quarterly* (1976-), 1988, Summer, Vol 12, No 3. P. 123-127.
12. Groys B. E. *Kommentarii k iskusstvu* [Comments on Art]. Moscow, Khudozhestvennyy zhurnal, 2003. (in Russ.)
13. Guattari F, Deleuze G. *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia] Trans., afterword Ya.I. Svirskiy, ed. V.Yu. Kuznetsov. Yekaterinburg, U-Faktoriya; Moscow, Astrel', 2010. (in Russ.)
14. Gurevich A.Ya. *Individ i sotsium na srednevekovom Zapade* [Individual and Society in the Medieval West]. Moscow, "Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya" (ROSSPEN), 2005. (in Russ.)
15. Howes S. "'Killersatellit' and Randerscheinung: Punk and the Prenzlauer Berg." *German Studies Review*, 2013, October. Vol 36, No 3. P. 579-601. DOI: 10.1353/gsr.2013.0121
16. *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh & D. Joselit. Trans. A. Bobrikov, G. Abdushelishvili, O. Gavrikova, P. Ermakova, E. Kurova, V. Okhnich, O. Ryabukhina; eds. A. Shestakov, A. Fomenko, L. Ashcheulova. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. (in Russ.)
17. Jeziński M. "In Search of Deconstruction: The Residents and Popular Music." *Rock Music Studies*, 2021, Vol 8, No 2. P. 120-135. DOI: 10.1080/19401159.2021.1956095
18. McLuhan H.M. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Trans. V.G. Nikolaev; final article M.K. Vavilov. Moscow, "KANON-press-Ts", "Kuchkovo pole", 2003. (in Russ.)
19. Nessel'shtraus Ts.G. *Iskusstvo rannego Srednevekov'ya* [Art of the Early Middle Ages]. Saint-Petersburg, Azbuka, 2000. (in Russ.)
20. Orlova A.M. *Rossiyskaya installyatsiya kak esteticheskij fenomen* [Russian installation as an aesthetic phenomenon]. Extended abstract of candidate's thesis. SIAS. Academ. adv. I.V. Kondakov. Moscow, 28.12.2020. (in Russ.)
21. Raboud P. "DIY culture and youth struggles for autonomy in Switzerland: distortion of the punk scene." *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes*: Vol. 1. P. Guerra, T. Moreira (Eds.). Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015. P. 29-36.
22. Roberts M. *Kak khudozhniki pridumali pop-muzyku, a pop-muzyka stala iskusstvom* [How Art Made Pop and Pop Became Art]. Trans. A. Susloparova, A. Makarskiy, D. Pokholkova, E. Guryleva, M. Mishel', Yu. Machevskaya. Moscow, Ad Marginem Press, 2020. (in Russ.)
23. Russo M. & Warner D. "Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands." *Discourse*, 1987-88, Fall-Winter, Vol 10, No 1. P. 55-76.
24. Shahan C. "The Birth of Autotune and the Loop of (West) German Identity." *German Politics & Society*, 2017, Summer, Vol 35, No 2. P. 7-25. DOI: 10.3167/gps.2017.350202
25. Shryane J. *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. 'Evading Do-re-mi'*, Farnham; Burlington, Ashgate Publishing, 2011.
26. Taylor B. *ART TODAY. Aktual'noe iskusstvo 1970-2005* [Art Today. Contemporary Art 1970–2005]. Trans. E.D. Melenevskaya. Laurence King Publishing Ltd., London, trans. ed. Moscow, SLOVO, 2006. (in Russ.)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

Анжелика Александровна Артюх
Anzhelika Alexandrovna Artyukh
доктор искусствоведения, профессор,
Doctor of Arts, professor,
Государственный институт кино и телевидения
State Institute of Cinema and Television
angelartyukh@gmail.com

ВЬЕТНАМСКИЙ СИНДРОМ И АМЕРИКАНСКОЕ КИНО 1970-х VIETNAM SYNDROME AND AMERICAN CINEMA OF 1970-s

В статье рассматриваются американские фильмы 1970-х годов, отзывавшиеся на тему войны во Вьетнаме. 70-е годы стали прорывными в плане не только осмысления вьетнамского синдрома, но и заложили новые модели военного фильма, которые развивались режиссёрами последующих десятилетий. Среди авторов, снимавших о войне, были не только представители Голливуда, но и независимого малобюджетного кино, что не помешало им глубоко проанализировать вьетнамский синдром, травматический опыт войны и новый тип насилия, которое она породила. Фильмы следующих десятилетий продолжили многие находки именно этого периода, помогая последующим поколениям кинозрителей не только осмыслить опыт вьетнамской войны, но выйти из состояния отчаянья и поражения, заложенного войной. Междисциплинарный метод этой статьи позволяет взглянуть на вьетнамскую войну не только в историческом, политическом и киноведческом аспекте, но и в гендерном, равно как и в психологическом, помогает проследить новый тип отношений, равно как и новые формы дискурса маскулинности, диктатуры, подчинения и архетипа апокалипсиса.

Ключевые слова: вьетнамская война, апокалипсис, насилие, травма, вьетнамский синдром

Для цитирования: Артюх А.А. Вьетнамский синдром и американское кино 1970-х // Артикульт. 2023. №4(52). С. 60-71. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

This article examines American films of the 1970s that explore the theme of the Vietnam War. The 1970s were a turning point, not only in terms of understanding the Vietnam syndrome, but also creating new models of war cinema that heavily influenced directors of the subsequent decades. Directors who explored the Vietnam War included not only well-known filmmakers from Hollywood, but also directors of small-budget, independent films, which reflected no less deeply on the Vietnam syndrome, the traumatic experience of the war, and the new type of violence that it created. The films of the subsequent decades built upon many discoveries of this period, helping future generations of moviegoers to not only comprehend the Vietnam war experience, but also to transcend a state of despair and defeatism in the face of war. The interdisciplinary method of this article will analyze these films about the Vietnam War through a historical, political and film studies lens, as well as engage aspects of gender and psychology to understand the cultural dynamics of the period, discourses of masculinity, dictatorship, submission, and the archetype of apocalypse.

Keywords: Vietnam War, apocalypse, violence, trauma, Vietnam syndrome

For citation: Artyukh A.A. "Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 60-71. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

Введение

Выход США из затяжной войны во Вьетнаме в 1973 году, в период президентства Ричарда Никсона, позволил растабуировать вьетнамское поражение в американском кинематографе. Военные действия между Севером и Югом во Вьетнаме длились вплоть до 1975, когда коммунистические войска Хо Ши Мина вошли в Сайгон, еще больше убедив большинство американцев в мрачной бессмысленности столь долгой войны, которая по сути была не только гражданской, но и прокси-войной, и подтвердив, что американские эксперты и политологи не очень понимали природу конфликта. За десять лет между 1967 и 1977 почти 58 тысяч американцев погибли на войне, около 155 тысяч были ранены [Devine, 1995, p. 28]. Обращение кинематографистов к теме войны было ограничено вплоть до 1968 года, но прорывной декадой стали 70-е, которые являются очень важным историческим отрезком, который необходимо осмыслить отдельно. Именно в течение 70-х американские продюсеры и режиссёры начали активно осмыслять вьетнамский синдром, травматический опыт войны и новый тип насилия, которое она породила, а также вывело на экран новых героев, прежде всего ветеранов войны. Значительная часть фильмов 70-х представляла собой "B-movie", то есть малобюджетную независимую американскую кинопродукцию, произрастающую из контркультурного кино 60-х, так что именно в этот период

© Артюх А.А., 2023

Дата поступления: 23.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 24.10.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

сложился своего рода субжанр вьетнамского военного фильма “Vetsploitation”, как кино «лузеров и ветеранов», осуществляющих насилие над другими и собой, что, в свою очередь, дало возможность ведущему американскому критику того времени Полин Кейл определить этот пласт кино короткой характеристикой: “America is guilty” [Devine, 1995, p. 29]. Американское киноведение в течение 20 и 21 веков довольно много анализировало пласт этих фильмов, однако, не рассматривало 70-е как период разработки основных художественных паттернов субжанра вьетнамского военного фильма. Тем не менее, при подробном анализе пласта кинематографа этого времени, можно выдвинуть гипотезу о том, что именно кинематограф этого времени во многом помог начать преодолевать травму поражения во вьетнамской войне, поскольку он активно включился в протестное движение против войны во Вьетнаме и начал показывать войну как своего рода современный апокалипсис. Эта статья выстраивает историческую хронологию поиска кинематографистами своего отношения к войне, вплоть до его кульминации 1979 года, породившей самое значительное обобщение травмы войны – «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Coppola. Подобный подход позволяет взглянуть на кинематограф 70-х как на своего рода «историю идей» и поразмышлять в междисциплинарном ключе о том, как кинематограф того времени выстраивал свой анализ репрезентации современности с ее новым типом социальных и гендерных отношений и разрабатывал новые формы дискурса насилия, травмы, диктатуры и архетипа апокалипсиса.

Междисциплинарный подход предполагает широкое обращение к политике и истории вьетнамской войны, а также к истории американского кинематографа с привлечением не только фундаментальных исследований, но и кинокритики того времени. Кроме того, для подтверждения высказанной гипотезы требуется анализ строения фильмов, а также контекста времени с привлечением историко-биографического метода, формального и неформального анализа, теории жанров, семиотического, психоаналитического метода (главным образом через обращение к теории архетипа Карла Густава Юнга).

Прорыв вьетнамской войны на экран

Образы американских «зелёных беретов», воюющих во Вьетнаме, впервые появились в игровом кино в 1968 году благодаря актёру и режиссёру Джону Уэйну, культовой фигуре вестернов Джона Форда. До этого периода, в течение самой войны, возможности ее показа на экране были ограничены. Появлению фильма Уэйна предшествовал выход весной 1965 года романа Роберта Мура «Зелёные береты», а в 1966-м песни Сержанта Берри Садлера «Баллада о зелёных беретах» (в дальнейшем вошедшая в фильм Уэйна). С 1966 по 1967 гг. Уэйн предпринял тур во Вьетнам, где общался с военными, в форму которых входил «зелёный берет». Несмотря на разворачивающиеся в США протесты против войны, Уэйн, пользуясь статусом всеамериканской легенды, лично написал в декабре 1965 года обращение к президенту Линдону Джонсону с просьбой позволить ему снять фильм о вьетнамской войне и поспособствовать кооперации с Пентагоном. Благодаря этому, фильм Уэйна «Зелёные береты» при полной поддержке Пентагона и с бюджетом \$6,1 млн. смог появиться в довольно короткие сроки. Его сборы в американском прокате составили \$20 млн. В фильме Уэйн неистово мотивировал участие американцев в военных действиях на стороне южного Вьетнама крайней жестокостью действий вьетконговцев по отношению к южанам, совершенно не воспринимая их как оппозицию коррумпированному правительству Юга. Главное, что двигало Уэйном, выразившим официальную американскую политику по Вьетнаму, – это необходимость остановить коммунистическое влияние в Юго-Восточной Азии. Уэйн лично сыграл роль полковника Кирби, командира небольшого отряда американских «зелёных беретов», ведущего оборону американского форпоста среди диких джунглей и вопиющей нищеты вьетнамских деревень (рис. 1). Фильм не только поддерживал официальную доктрину ненависти к коммунистам, нисходящую еще к истокам Холодной войны, а затем эпохе маккартизма, но и рисовал образ вьетконговцев как жестоких и отчаянных дикарей, воюющих отравленными стрелами, расставляющих смертоносные капканы во вьетнамских лесах и осуществляющих жестокие вылазки на территорию Южного Вьетнама, напоминая о свирепости почти что обезличенных индейцев

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome
and American Cinema of 1970-s*



Рис. 1.
Кадр из фильма «Зелёные береты».

из классических вестернов. Вплоть до «Искателей» (1956), развивавшихся по жесткому принципу «хороший индеец – мертвый индеец», вестерн (в том числе через героев Уэйна) воплощал линию героизма «пионеров», проводивших цивилизаторские законы в населенные дикарями огромные пространства. Традиция вестерна с его идеей фронта и конфликтом между дикостью и цивилизацией в фильме «Зелёные береты» просматривалась со всей четкостью как источник вдохновения режиссёра. Согласно Уэйну, которого после выхода фильма критика подвергла настоящей обструкции, миссия «зелёных беретов», как носителей цивилизации нового времени, заключалась в прокладывании путей к новым фронтам, вышедшим за пределы границ США, насаждении цивилизации среди местного крестьянского населения. Пентагон предоставил для фильма вертолеты, без которых, как отметил один из «зелёных беретов», невозможно было бы победить. Как написала Рената Адлер из *New York Times*: «"Зелёные береты" – фильм такой плохой, такой тупой, такой кислый и фальшивый в каждой детали, что просто пролетает мимо возможности получить удовольствие, посмеяться, поудивляться кэмпу, да и вообще всему на свете. Он становится приглашением поскорбеть, но не над нашими солдатами или Вьетнамом (фильм мог бы не быть таким фальшивым и не наносить такого вреда никому из них), но над тем, что в этой стране называлось аппаратом фантазии. Упрощенность с права, упрощенность с лева, получается невозможный фильм. Он безумный. Он вершина этого, он тупизна» [Adler, 1968. p. 48]. В свою очередь Уэйн тщательно искал обоснования этого «бремени белого американца», вводя роли вьетнамского мальчика-сироты, ставшего сыном полка «зелёных беретов», а также журналиста Бекурда (Дэвид Дженсен), приехавшего на фронт освещать события с первоначальной установкой на неприятие присутствия армии США во Вьетнаме, но под воздействием образов войны, ставшего не медийным оппонентом, а хроникером бесстрашия «зелёных беретов».

Молодое поколение зрителей критиковало «Зелёные береты», особенно в конце 60-х, когда волна студенческого протестного движения в США достигла своей кульминации. 100-тысячный марш на Вашингтон в октябре 1967 года, закончившийся временным захватом здания Пентагона 21 октября активистами SDS (Students for a Democratic Society), сжиганием повесток в военкоматы, стал реакцией студентов на отмену Конгрессом брони от армии для студентов летом 1967 года. Соответствующий закон был принят 16 февраля 1968-го, что еще больше раскололо Америку и отдалило младшее поколение от старшего. Для молодежи легенда Уэйна была зачеркнута, особенно для молодых режиссёров, которые в дальнейшем не следовали уэйновской театрализованной голливудской традиции использовать вьетнамскую войну только как повод для военного фильма. Этот момент даже отразится на некрологах Уэйна в 1979 году, как, например, от Р.А.Хиггинс на страницах «*Cineaste*», где критик написал буквально следующее: «Мое собственное чувство к нему также амбивалентно, как у Жан-Люка Годара, который сказал, что он ненавидит политику Уэйна, но любит мужчину, который берет на руки Натали Вуд в конце «Искателей» [Higgins, 1979, p. 60]. Если учесть, что всю вторую половину фильма «Зелёные береты» Уэйн развивал как почти что остросюжетный приключенческий боевик о похищении вьет-

конговского генерала в момент сексуального акта с южновьетнамской девушкой, вознамерившейся отомстить за смерть отца от рук вьетконговцев, для молодежи, которую призывали в армию, это смотрелось фальшиво. Антивоенные настроения в 1968-м уже стали интернациональными, тем более что еще памятна была Корейская война (1950-1953), которая не вызвала столь бурных протестов в свое время, однако, поколением 68-го тоже стала переоцениваться и вскоре нашла своих критиков в кино, в том числе в лице Роберта Олтмана и его сатирического фильма **«MASH» (1970) о военно-полевом госпитале**, в котором военные врачи ставили под каждодневное сомнение необходимость жизни по уставу, учитывая потоки раненых и присутствие симпатичных медсестер. Однако потребовалась «революция 1968-го», ставшая эпицентром «славных шестидесятых», переговоры в Париже об установлении мира с 1968-го по 1973, приход к власти Ричарда Никсона и его окончательное решение о выводе войск из Вьетнама (хотя он тут же расширил военные действия в Камбодже, что тоже вызвало студенческие протесты), бурное развитие Нового Голливуда и американского независимого кино, чтобы американские кинорежиссёры начали серьезно пересматривать то, что цементировало героическую киномифологию на протяжении всего предыдущего периода истории.

Переломным для вьетнамской войны на экране стал 1978 год, когда вышел целый ряд игровых фильмов, включая: «Возвращение домой» Хэла Эшби, «Парни из компании С» Сидни Фьюри, «Хорошие парни одеты в черное» Теда Поста, «Расскази спартанцам» Теда Поста и «Охотник на оленей» Майкла Чимино. В них можно увидеть все основные конвенции и мотивы субжанра вьетнамского военного фильма, которые впоследствии были развиты ряде фильмов режиссёров Нового Голливуда, включая «Апокалипсис сегодня» (1979) Фрэнсиса Форда Coppola, «Рэмбо: первая кровь» (1982) Теда Котчедфа, «Взвод» (1986) Оливера Стоуна, «Цельнометаллический жилет» (1987) Стэнли Кубрика, «Военные потери» (1989) Брайана Де Пальмы и т.д. Однако первый шаг к осмыслению вьетнамского синдрома сделал ветеран кинематографа Элиа Казан в своей малобюджетной, но радикальной картине «Гости» (1972), которая в чем-то была созвучна «Соломенным псам» Сэма Пекинпа, вышедшим годом раньше, но, как это было свойственно творчеству Казана, представляла собой кино социальной ответственности, равно как и образчик точной актёрской ансамблевой игры, напомнившей о его богатом режиссёрском театральном опыте. «Гости» были сняты в доме самого Элиа Казана по сценарию его сына Криса и стали успешным возвращением режиссёра в кино после трехлетнего перерыва, в течение которого он писал свой роман «Убийцы». Джеймс Вудс, для которого «Гости» стали первой большой работой в кино, играет ветерана Вьетнама, который после возвращения живет со своей подругой Мартой и ее малолетним сыном в доме у ее отца в Коннектикуте. Просторный дом, огромный участок, уютная жизнь, однако, спокойствие прерывается, когда в дом неожиданно приезжают два бывших однополчанина, отсидевшие два года в тюрьме за изнасилование и убийство 15-летней вьетнамской девушки. Билл Шмидт (так зовут героя Вудса) вынужден прервать замалчивание своей вьетнамской истории, которую он старательно скрывал от подруги. Шмидт был единственный из отряда, кто не прикоснулся к вьетнамке, а затем написал рапорт об акте жестокости вышестоящему начальству. Развивается драматичная коллизия, поскольку бывшие солдаты начинают вызывать неподдельную симпатию у хозяина дома – отца Марты – ветерана второй мировой, алкоголика, автора вестернов и сторонника вьетнамской войны. Марта также проникается интересом к одному из солдат, чувствуя в нем большую мужскую силу, чем в собственном друге, что вызывает ревность у Шмидта. Героиня, сама того не осознавая, вовлекает мужчин в жестокую драку, а затем становится жертвой изнасилования. Побойще не разрешается утверждением героических качеств Шмидта, в отличие от героя Дастина Хоффмана из «Соломенных псов». Фильм с психологической честностью, свойственной апологету «системы Станиславского» Казану, показывает социум, охваченный болезнью войны, порождающей мужскую агрессию и неспособность управлять собственной звериной природой. Казан передает мрачное состояние времен войны, которая развивается не только далеко во Вьетнаме, но и в мирном Коннектикуте, когда насилие становится доминирующим языком утверждения своих правил. Единственный кадр, который отсылает к реалиям Вьетнама – это кадр с преследуемой вьетнамской девушкой, которую насильник видит как возникшее воспоминание. Однако эта параллель дает трагический и даже апокалиптический мэсседж:

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s*

война породила своего рода психологическую изуродованность тех, кто оттуда вернулся, и совсем непонятно, что с этим можно поделать, когда и травма прошлой второй мировой также неизлечима в представителях поколения отцов.

Ветераны вьетнамской войны

Как и фильм Элиа Казана, «Возвращение домой» Хэла Эшби не содержало батальных сцен, но не менее глубоко исследовало проблематику посттравматического синдрома и тему вьетнамских ветеранов, поскольку большая часть его действия проходила в военном госпитале в Америке, где проходили реабилитацию бывшие «зелёные береты» (рис. 2). Пентагон и Администрация ветеранов отказались поддержать фильм, усмотрев в образах ветеранов войны, зависимых от алкоголя и марихуаны, недостаточно патриотизма. Драматический конфликт фильма был построен вокруг любовного треугольника, где в центре внимания была жена отправившегося на войну майора в исполнении Джейн Фонды (известной своей яростной критикой действий американского правительства во время вьетнамской войны). Взаимоотношения героини Фонды, вызвавшейся в отсутствие мужа работать волонтером в госпитале, с покалеченным ветераном в исполнении Джона Войта, раскрывал сложный путь обретения веры в свое предназначение психологически травмированного бессмысленной войной солдата, который находил себя в протестах против этой войны и в донесении молодому поколению правды о ней. Прослеживая путь трех персонажей, Эшби также показывал, как муж героини Фонды в исполнении Брюса Дерна после боевой службы во Вьетнаме превращался в отчужденного от людей и мирных взаимоотношений психологического агрессора, для которого возвращение в эту самую размеренную жизнь в Америке на тихоокеанском побережье уже представлялось непреодолимой проблемой. Особо знаковым было участие в фильме Джейн Фонды, которая придерживалась радикальных левых взглядов и в 1972 году посетила Северный Вьетнам, после чего приобрела прозвище «Hanoi Jane». Правые политики повторяли в интервью, что не ожидали такого от дочери Генри Фонды, с именем которого связывались многие фильмы Джона Форда. В том же году Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горин выпустили документальный фильм «Письмо Джейн», где также критиковали ее за позирование перед фотоаппаратами в Ханое. Между тем, подобная политическая провокация молодой знаменитости не могла пройти мимо внимания Эшби, который все же видел в этом антивоенный протест. Будучи американским «enfant terrible» и независимым от Голливуда режиссёром, он отдал центральную женскую роль именно «Hanoi Jane», и с этого фильма, принесшего «Оскары» за актёрские работы Джейн Фонде и Джону Войту, а также «Оскар» за оригинальный сценарий Вальду Солту, Роберту Джонсу и Нэнси Доун, образ травмированного вьетнамской войной ветерана стал одним из ключевых образов кино Нового Голливуда. Его психопатическими предшественниками являлись герои малобюджетных фильмов «Привет, мамочка!» Брайана Де Пальмы (1970) и «Таксист» Мартина Скорсезе (1976), «Гремящий гром» Джона Флинна (1977), «Герои» Джереми Кагана (1977). В первых двух фильмах главные роли блестяще играл Роберт



Рис. 2.
Кадр из фильма
«Возвращение домой».

Де Ниро, что впоследствии повлияло на его приглашение в «Охотника на оленей», где тема вьетнамской войны и ее ветеранов также исследовалась.

Если Эшби, закончивший Университет Юты и приехавший в Голливуд автостопом в 1950-м году, не акцентировал внимание на боях в далеком Вьетнаме, размышляя о них опосредованно, то Пост, Фьюри и Чимино заложили новые жанровые конвенции в показе боевых сцен и образа «желтой угрозы». «Расскажи спартанцам» показывал защиту форпоста во Вьетнаме как своего рода битву с практически невидимым врагом, появляющимся из джунглей, как верно заметил Брайан Вудман, подобно супер-солдатам [Woodman, 2033, p. 44-58], **внося совершенно иные, непривычные для американцев правила войны в Азии, не имевшие ничего общего с предшествующей логикой батальных сражений второй мировой, закончившейся для США бомбардировкой японских городов Хиросимы и Нагасаки.** Для отчаянных и неистовых вьетконговцев борьба складывалась не только из логики гражданской войны, но и из противостояния потенциальным колонизаторам, предшественниками которых были французы, о чем как раз фильм и напоминает. Для американцев же враг стал ассоциироваться с коммунистической угрозой в разгар Холодной войны, понятной для них не более чем игра в «русскую рулетку» в «Охотнике на оленей». В фильме «Расскажи спартанцам» американский форпост размещался на краю французского кладбища, места захоронения 302 французских солдат, и служил напоминанием о былом проигрыше колонизаторов во Вьетнаме. Главный герой – майор Асе Баркер (Берт Ланкастер) жестоко поплатится в фильме за попытку своего подчиненного привлечь на сторону американцев местных крестьян, которые предпочитают воевать на стороне красных вьетконговцев, нежели западных оккупантов, обещающих им защиту и пропитание. Тед Пост, родившийся в Бруклине и сделавший себе режиссёрскую репутацию работой с Клинтом Иствудом (24 серии сериала «Сыромятная плеть» (1959) и первый фильм на принадлежащей Иствуду студии Malpaso «Вздерни их повыше»(1968)), разворачивает сюжет о том, как сталкивается колонизаторская воля американцев, вооруженных до зубов, с непреодолимой волей освободительного партизанского движения, разрушая планы оккупантов и унося их жизни одну за другой в кровопролитных и нескончаемых сражениях. В «Хороших парнях, одетых в черное» Пост с не меньшей печалью показывал цинизм вашингтонских политиков, использовавших Вьетнам в своих геополитических и идеологических целях, не считаясь с жизнями тех, кого туда отправляли. Герой Чака Норриса столкнется с интригами заместителя госсекретаря, сделавшего карьеру на обещаниях вернуть пленных американцев из Вьетнама. Будучи руководителем секретного спецподразделения «черных тигров», отправленных во Вьетнам вернуть американских пленных, он с трудом выживет дважды: первый раз в 1973-м, когда высокопоставленный вашингтонский начальник отдаст приказ бросить спецотряд во Вьетнаме, второй – спустя несколько лет в мирной жизни, когда тот же начальник будет избавляться от «тигров», чудом вернувшихся обратно в Америку. Снятый уже после Уотергейтского политического кризиса (1972-1974) фильм станет критикой вашингтонского политического истеблишмента и образцом создания атмосферы паранойи, свойственной многим фильмам 70-х: от «Разговора» Копполы до «Трёх дней Кондора» Сидни Поллока.

«Парни из компании С», впоследствии вдохновившие Кубрика на «Цельнометаллический жилет», имеют более строгую структуру военного вьетнамского фильма, в своей первой части представляя собой исследование условий обучения американских новобранцев, во второй – их отчаянные действия на вьетнамских полях сражений, а в заключении – футбольное соревнование американских солдат с вьетнамской спортивной командой, превратившееся в настоящую бойню, ибо никто не хотел проигрывать. Канадец Сидни Фьюри своей первой частью настаивал на необходимости учиться дисциплине, не забывая иронизировать над бестолковостью новобранцев и доходящей до садизма грубостью их начальников, однако вторая часть убеждала, что дисциплина и командное чувство порой способны спасти жизни на войне, правила которой трудно предугадать, поскольку противник использовал импровизационные методы партизанской борьбы, мог скрываться в подземных туннелях, представлял мины на рисовых полях и вообще появлялся словно из ниоткуда. Эти неведомые правила и стали проклятием вьетнамской войны, и, как показывал финал, лишь известные правила футбольной игры давали американцам шанс выиграть. Фьюри размышлял о «желтой угрозе» и другой культуре,

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s*

не изученной и опасной, а также о нелепых смертях молодых людей, не делавших чести их начальникам. Режиссёр с печалью осмыслял современную ему Америку, теряющую свое героическое лицо. Он неслучайно делал одним из центральных героев афроамериканского парня по имени Вашингтон. Тогда как из столицы под названием Вашингтон шли приказы воевать, солдат Вашингтон, как и большинство его товарищей, терял жизнь на вьетнамских полях сражений. Выведение в центр внимания афроамериканского солдата также смотрелось критикой внутренней политики Америки и плохо завуалированного расизма. Как отмечает исследователь эпохи 1968-го Олег Пленков, афроамериканцы составляли 12,5% всех погибших во Вьетнаме, латиноамериканцы – 5%, но их соотношение с численностью населения белых призывного возраста было также радикально меньше [Пленков, 2023, с. 263]. То, что война стала уделом экономически более незащищенного населения, также отметит и «Охотник на оленей», но по-другому, сделав главными героями, отправленными во Вьетнам, представителей первого и второго поколения русских и украинских эмигрантов из Клайртона, штат Пенсильвания.

Кульминация вьетнамского синдрома

«Охотник на оленей» (1978) получил пять «Оскаров», включая за лучший фильм, лучшую режиссуру, лучшую роль второго плана (Кристофер Уокен), монтаж и звук. Он стал своеобразной кульминацией размышлений кинематографистов над поражением во Вьетнаме, которые внесли изменения в принципы «победоносной американской культуры», долгое время насаждаемые Голливудом. Через год Коппола обозначит их как современный апокалипсис, однако, именно Чимино даст масштабное исследование нового типа ориентального насилия, которое настолько сильно поразит воображение зрителей, что в дальнейшем отзовется на мировом кино и «азиатском экстриме» последующего поколения (самый очевидный оммаж – «Пуля в голове» Джона Ву (1990)).

Киновед Робин Вуд точно заметил, что структура «Охотника на оленей» напоминает составленную из пяти частей архитектурную конструкцию [Wood, 2003, р. 241-247]. Первая часть: Клайртон – маленький городок, где местное русско-украинское комьюнити готовится отметить свадьбу Стива (Джон Сэвэдж), одного из местных рабочих сталелитейного завода, на котором также трудятся несколько его товарищей, включая Майка (Роберт Де Ниро) и Ника (Кристофер Уокен). Девушки, включая Линду (Мерил Стрип), наряжаются в платья подружек невесты, но парни, зная, что на следующий день им предстоит отправиться воевать во Вьетнам, решают насладиться охотой в местных горах, где им удастся подстрелить оленя. Свадьба превращается не только в танцевальное развлечение местной молодежи, но и в проводы на фронт. Здесь многое проясняется во взаимоотношениях героев. Стив женится на беременной Анджеле против воли матери, поскольку все знают, что невеста ждет ребенка не от него. Линда любит Ника, но от нее не может отвести глаз Майк. Новобранцы полны патриотического энтузиазма, но заглянувший на свадьбу «зелёный берет» мрачно разбивает их пафос единственным сказанным им словом «дерьмо» на вопрос о том, как там во Вьетнаме. Вторая часть: парни на войне, где в первой же сцене Майк сжигает из огнемета деревенский дом и женщину с ребенком. Но силы неравны. Трое парней попадают в плен к вьетконговцам, которые проводят время за жесткой игрой в «русскую рулетку» (рис. 3). Майк просит три патрона и благодаря начавшейся перестрелке героям удается бежать, но по дороге домой трое друзей вынуждены разлучиться. Третий эпизод снова в Клартоне. После ранения Майк возвращается домой. Ник остается в Сайгоне, где знакомится с играющим в русскую рулетку французом, который, пользуясь его психологически неустойчивым состоянием, приобщает его к зависимости от этой игры. Устав ждать Стива, Линда сходится с Майком, который изменился и понимает, что уже не может быть охотником, хладнокровно стреляющим в оленя. Он находит в госпитале безногого Стива, и возвращает его домой, пытаясь восстановить родственные связи. Четвертый эпизод: Майк не может забыть Ника, и пытается найти его в Сайгоне, чтобы вернуть домой. Ник регулярно посылает деньги Стиву, что подсказывает Майку, где его искать, поскольку он понимает, что тот выигрывает их в «русскую рулетку». Майк находит «удачливого американца» Ника и пытается отговорить его играть, но вынужден сам вступить в игру, в ходе которой удача отворачивается от Ника. Пятый эпизод снова развивается в Клартоне.



Рис. 3.

Кадр из фильма «Охотник на оленей».

Комьюнити собирается на похороны Стива, после чего устраивает поминки, на которых объединяется в песне «God Bless America».

Майкл Чимино не напрасно изучал в Йельском университете архитектуру и историю искусства, а затем, после работы на телевидении в Нью-Йорке и дебюта в Голливуде в 1974 году, четыре года ждал возможности поставить «Охотника на оленей». Он сумел внести в американское кино о войне во Вьетнаме то, что не смогли сделать другие, показав различие в качестве и эстетике насилия, что свидетельствовало о различных культурных матрицах США и Юго-Восточной Азии. Полин Кейл в своих заметках о фильме пронизательно подметила, что впечатление от творимых на экране военных зверств со стороны американцев и со стороны вьетконговцев радикально различалось: американцы во Вьетнаме творили грубые, но имперсональные действия, свидетельствующие об отсутствии выбора, в то время как одержимые игрой с пленными в «русскую рулетку» вьетконговцы выглядели настоящими садистами, получавшими удовольствие от смерти жертв [Kael, 1978]. Но Чимино делал большее, показывая, как война превращалась в «зависимость», в азартную игру, втягивая внутрь этой воронки здоровых американцев, травмируя их навсегда. Он не случайно в начале фильма давал диалог Майка и Ника, из которого можно было узнать, что Ник любит лес, деревья, природу, а затем показывал возвышенные горные и лесные ландшафты с гордым оленем как символом природной гармонии и красоты. В американских эпизодах Чимино перекидывал мостик к вестернам и размышлял о том, во что превращается для американцев попытка завоевания «новых фронтиров» в Юго-Восточной Азии, где коммунистическая идеология слилась с локальной патриархальной культурой, порождая настоящее экстремальное насилие. Через исследование различных природ насилия, равно как и социальных и религиозных укладов (неслучайно в первой части картины он показывал венчание Стива и Анжелы в православном храме, в последующих частях включал Сайгон как место проституции и игорных домов, в которых игроки самоубийственно стреляют себе в головы за деньги), режиссёр не просто думал о болезненной психологической травме, какую наносит пребывание американцев на территории Вьетнама, но о принципиальной невозможности этического примирения культур, о своего рода «столкновении цивилизаций», породивших войну.

Чимино неслучайно выводил в центр внимания образ Майка в исполнении Роберта Де Ниро, который в 70-е стал лицом своего травмированного времени. В течение фильма его образ претерпевал серьёзную эволюцию: от утверждающей себя через насилие мужчины до проводника этики любви и ненасилия. Неслучайно именно он убивал одним выстрелом на первоначальной охоте оленя, затем сжигал женщину и ребенка из огнемета во Вьетнаме, что позволило Сильвии Шин Хуэй Чон сравнить его с героем романа Фенимора Купера «Зверобой» Нэтти Бумпшо в плане созвучия с коренными жителями Америки, утверждавшими миф «регенерации через насилие» [Chong, 2005, p. 89-106], но после плена и ужасов войны отказывался стрелять в красавца-оленя, равно как до последнего пытался

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s*

удержать Ника от самоубийственного «одного выстрела» в русской рулетке. Метафора игры говорила о самоубийственном взаимном насилии, в котором не было перспективы возрождения, очищения через огонь, а только смерть и абсурдный азарт.

На создание новой экранной образности вьетнамской войны повлияли не только телевизионные репортажи, но и знаменитый, удостоенный Пулицеровской премии фотографический образ Эди Аддамса «Saigon Execution», запечатлевший выстрел в голову вьетконговца Нгуен ван Лема, сделанный бригадным генералом республиканской вьетнамской полиции Нгуен Нгок Лоаном 1 февраля 1968 года. Жестокий фотографический образ обошел мировые медиа и во многом помог дальнейшему расширению антивоенного движения в США, ухватив сердцевину экстремального ориентального насилия, на которое Запад смотрел с одновременным ужасом и упоением. Графика насилия подсказала Чимино принципиальное решение основной метафоры войны как садистского непредсказуемого действия, в котором главное было – азарт, деньги и зависимость, а не установление демократии и нового социального порядка. Экстрим насилия прорывался в область хоррора, в котором не видно было преступления и наказания, а скорее проглядывала темная, непознаваемая до конца сторона человеческой психики (поскольку в «русскую рулетку», как под воздействием психической инфекции, втягивались в качестве азартных игроков представители всех воюющих сторон).

Война как современный апокалипсис

Когда Фрэнсис Форд Коппола приступал к своему фильму «Апокалипсис сегодня» (1979), принесшего ему Золотую Пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля, он помнил о давней попытке Орсона Уэллса также экранизировать повесть Джозефа Конрада «Сердце тьмы» в 1939 году. Неудачной попытке Уэллса, мечтавшего сыграть полковника Курца, предшествовал его же радиоспектакль, поставленный годом ранее. Уэллс усилиями студии РКО, в период до «Гражданина Кейна», очевидно хотел воплотить не просто образ диктатора в африканских джунглях, но создать прямую аллюзию на нациста, одержимого богом войны Вотаном. Об одержимости немецких национал-социалистов Вотаном хорошо высказался в 1937 году Карл Густав Юнг, считая, что именно этот творящий беспокойство и раздоры бог неистовства, высвобождающий сильные чувства и страсть к войне, заставил припасть к своим ногам всю Германию и заставил увидеть слабость христианского бога, позволившего людям вступить в братоубийственную войну. Расшифровывая архетип древнегерманского бога Вотана, Юнг писал: «Общий феномен можно резюмировать как Одержимость (Ergriffenheit) – состояние существа побуждаемого или почти одержимого. Это выражение недвусмысленно обосновывает наличие некоего Одержимого (Ergriffener) – того, кто побуждается чем-либо, а также Одерживающего (Ergrifer) – того или чего-либо, что побуждает и «одерживает». Вотан – это одерживающий людей, и он реально единственное объяснение, если мы только не хотим обожествлять Гитлера, то есть делать именно то, что и сделали с ним сегодня!» [Юнг, 2023].

Полковник Уолтер Курц в исполнении Марлона Брандо в фильме Копполы также выглядел одержимым (рис. 4). Огромный, тучный, лысый, он особенно демонически смотрелся в руинах старого храма, снятого на Филиппинах оператором Витторио Стораро, наводя ужас на армию тхонгов и местное племя, готовое приносить в его честь человеческие жертвы. Бывший выпускник Гарварда, герой вьетнамской войны, награжденный медалями, Курц стал целью спецзадания разведчика капитана Уилларда (Мартин Шин), отправившегося с небольшой командой вверх по реке в самое сердце тьмы комбоджийских джунглей, чтобы разыскать его и убить по приказу сотрудников ЦРУ. Сценарий Джона Милиуса, написанный еще в 1969 году для Джорджа Лукаса, который потом четыре года пытался его реализовать, попав к Копполе, был серьезно переработан, а затем и еще более масштабно преобразен за 238 дней съемок с участием армии Филиппин. В общей сложности бюджет фильма составил \$30,000,000.

Произведение Конрада и тема одержимости Вотаном великолепно связывалась с проблематикой вьетнамской войны, неслучайно одним из самых запоминающихся «шоу-стопперов» стала сцена сжигания напалмом с американских вертолетов вьетнамских деревень под звуки «Полета валькирий» из третьего действия оперы Вагнера «Валькирия». Этот же образ сжигающих вьетнамские деревни



Рис. 4.

Кадр из фильма «Апокалипсис сегодня».

вертолетов есть и во вступлении к фильму, озвученному песней Doors «This is the end». Всё тот же Юнг относил валькирий к мистическому окружению и пророческому значению Вотана. Через валькирий как богинь войны вводилась архаика военного безумия, окрашивающая жанр фильма-путешествия в сердце тьмы, к руинам древнейшей цивилизации, а точнее того, что от нее осталось, поскольку Коппола снимал фильм об ощущениях конца мира, что буквально отражалось в названии фильма «Apocalypse now». Неслучайно финальную сцену убийства Курца Уилардом под саундтрек музыки Doors “This is the end” Коппола параллельно монтировал с жертвоприношением быка, отсылая к древним сакральным ритуалам. Марлон Брандо воплощал образ обезумевшего царя-жреца, символическое значение которого заключалось не только в том, чтобы убить своего предшественника в ходе священного ритуала, но и самому быть убитым тем, кто заступал на место царя-жреца, поклоняющегося ему племени. Однако герой Шина после выполнения своей страшной миссии складывал оружие, тем самым давая команду обитателям джунглей тоже его сложить, и этот пацифистский жест открывал ему дорогу на борт катера, чтобы отчалить от страшных берегов обратно в Сайгон, откуда он получил свое задание.

Пентагон отказался поддержать фильм еще на уровне сценария. В итоге у него было три режиссёрские версии, и последняя, Redux была представлена в 2019 году. Столь сложный замысел, задуманный еще до окончания вьетнамской войны, но созданный уже после нее, позволил Копполе не столько снять фильм о конкретике войны отдельного исторического периода, сколько воплотить своего рода мифопоэтическое высказывание о войне вообще, порождающей культурную травму, ощущение конца цивилизации и безумие, рационально необъяснимое, сталкивающее западную цивилизацию с глубочайшей архаикой. К апокалиптическому видению человечество обращается на протяжении всей своей истории и, главным образом, в периоды войн и катастроф, тем самым создавая эффект, что апокалипсис бесконечен и всегда имеет современный дух.

«Апокалипсис сегодня» завершил 1970-е, но он не исчерпал тему вьетнамской войны. В последующие годы к ней будут обращаться Кубрик, Де Пальма, Стоун, однако, сила звучания этих фильмов все же не сравнится с их предшественником из конца 70-х. Коппола сумел выйти за рамки размышлений о конкретной вьетнамской войне, создав обобщающий миф о войне вообще, как о безумии, одержимости, насилии, жертвоприношении и конце света. Он показал, что такое апокалипсис и диктатура, и каким образом проявляет себя природа зла диктаторской власти, втягивая человека во тьму руин цивилизации. Он размышлял о том, к чему ведет использование технологий в целях убийства, о том, что происходит с психическими процессами на войне даже у самых крепких людей, и как их одержимость связана с архаикой завоеваний и контроля. Неслучайно фильм Копполы вновь и вновь

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s*

будут выпускать на экраны мира, а зрители новых поколений будут продолжать исследовать сердце тьмы, находя там новые объяснения причин будущих империалистических войн.

Заключение

На примере военного кино 1970-х годов можно увидеть, как американские режиссёры разнообразно и глубоко анализировали вьетнамский синдром, создавая образы натуралистического насилия и глубоких психологических травм. 70-е предложили зрителям и фильмы категории «А» («Возвращение домой», «Охотник на оленей», «Апокалипсис сегодня») и независимые малобюджетные фильмы («Гости», «Гремящий гром», «Герои», «Расскажи спартамцам», «Парни из компании С»), составившие субжанровое направление военного фильма “Vetsploitation” и акцентировавших внимание на экранном насилии, травматическом опыте войны. Фильмы следующих десятилетий продолжили многие находки этого времени, в частности, подхватили разработку экранного образа ветерана вьетнамской войны, новые законы съёмки батальных сцен, не имевших ничего общего с военными фильмами о первой и второй мировых войнах, и помогая последующим поколениям кинозрителей не только осмыслить опыт вьетнамской войны, но и выйти из состояния отчаяния и поражения, заложенного войной. Продвижение фильмов на экран было тесно связано с необходимостью взаимодействия режиссёров с американской военной администрацией, а иногда даже, как в случае с «Зелёными беретами», с президентом США. На примере этого десятилетия можно также увидеть, как политические протесты того времени, связанные с желанием закончить бессмысленную войну, непосредственно влияли на создателей фильмов. Также можно отчетливо наблюдать, что большинство режиссёров, пожелавших высказаться о вьетнамской войне в форме фильма, составляли представители молодого поколения, чьи симпатии были на стороне протестующих, а не на стороне американского правительства этого периода. Многие из них были представителями Нового Голливуда, черпавшего свои эстетические и этические идеи в контркультурном движении 60-70-х. Они отстаивали на экране свободу высказывания, отличались радикализмом и готовы были идти на политический риск в своих размышлениях о травме войны.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Зелёные береты / *The Green Berets* (1968, реж. Д. Уэйн, США), игр.
2. Гости / *The Visitors* (1972, реж. Э. Казан, США), игр.
3. Гремящий гром / *Rolling Thunder* (1977, реж. Джон Флинн, США), игр.
4. Герои / *Neroes* (1977, реж. Джереми Каган, США), игр.
5. Возвращение домой / *Coming Home* (1978, реж. Х. Эшби, США), игр.
6. Расскажи спартамцам / *Go Tell the Spartans* (1978, реж. Т. Пост, США), игр.
7. Парни из компании С / *The Boys in Company C* (1978, реж. С. Дж. Фьюри, США), игр.
8. Охотник на оленей / *The Deer Hunter* (1978, реж. М. Чимино, США), игр.
9. Апокалипсис сегодня / *Apocalypse Now* (1979, реж. Ф.Ф. Коппола, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пленков О.Ю. «Революция» 1968-го. Эпоха, феномен, наследие. – Санкт-Петербург: Владимир Даль. 2023.
2. Юнг К.Г. Вотан // Вестник Владикавказского научного центра. 2015. Т.15. №2. С.6.
3. Adler R. Film Reviews // *New York Times*, June 20, 1968. P. 48.
4. Chong S.S.H. “The Deer Hunter” and the Primal Scene of Violence // *Cinema Journal*. Vol. 44. No. 2 (Winter, 2005). P. 89-106.
5. Devine M.J. Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films About the Vietnam War. – North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, 1995.
6. Higgins R.A. John Wayne (1907-1979) // *Cineaste*, Fall 1979, Vol. 9. No. 4 (Fall 1979).
7. Kael P. The Current Cinema: The God-Bless-America Symphony // *New York Times*, December, 10, 1978. D15, D23.
8. Wood R. Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. – New York: Columbia University Press, 2003
9. Woodman B.J. A Hollywood War of Wills: Cinematic Representation of Vietnam Super-Soldiers and America’s Defeat in the War // *Journal of Film and Video*, Summer/Fall. 2003. Vol. 55. No. 2/3.

REFERENCES

1. Adler R. “Film Reviews.” *New York Times*, June 20, 1968. P. 48.

А.А. Артюх *Вьетнамский синдром*
и американское кино 1970-х

2. Chong S.S.H. ““The Deer Hunter” and the Primal Scene of Violence.” *Cinema Journal*. Vol. 44. No. 2 (Winter, 2005). pp.89-106.
3. Devine M.J. *Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films About the Vietnam War*. McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, North Carolina, and London. 1995.
4. Higgins, R.A. “John Wayne (1907-1979).” *Cineaste*, Fall 1979, Vol. 9. No. 4 (Fall 1979).
5. Jung C.G. “Votan” [Wotan]. *Vestnik Vladikavkazskogo nauchnogo zentra* [Bulletin of the Vladikavkaz Scientific Center]. 2015. Т. 15. No 2. S. 6. (in Russ.)
6. Kael P. “The Current Cinema: The God-Bless-America Symphony.” *New York Times*, December, 10, 1978. D15, D23.
7. Plenkov O. “*Revolution*” of 1968. *Epoch, phenomenon, heritage*. Saint-Petersburg, Vladimir Dal, 2023. (in Russ.)
8. Wood R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York, Columbia University Press, 2003.
9. Woodman B.J. “A Hollywood War of Wills: Cinematic Representation of Vietnam Super-Soldiers and America’s Defeat in the War.” *Journal of Film and Video*, Summer/Fall. 2003. Vol. 55. No. 2/3.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Кадр из фильма «Зелёные береты».
- Рис. 2. Кадр из фильма «Возвращение домой».
- Рис. 3. Кадр из фильма «Охотник на оленей».
- Рис. 4. Кадр из фильма «Апокалипсис сегодня».

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.04+791.43.05
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-72-86

Наталья Валерьевна Левченко
Natalia Valeryevna Levchenko
кандидат социологических наук, научный сотрудник,
Ph.D. in Sociology, Researcher,
Институт социологии ФНИСЦ РАН
Institute of Sociology of FCTAS RAS
natalya_levchenk@mail.ru

Анастасия Владимировна Роговая
Anastasia Vladimirovna Rogovaya
кандидат социологических наук, старший научный сотрудник,
Ph.D. in Sociology, Senior Researcher,
Институт социологии ФНИСЦ РАН
Institute of Sociology of FCTAS RAS
av_rogovaya@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ КИНЕМАТОГРАФА РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ: КОНСТРУИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ

FEATURES OF CINEMATOGRAPHY IN RUSSIAN REGIONS: CONSTRUCTION OF SOCIAL MEANINGS

Статья посвящена анализу феномена регионального кинематографа в России. Проанализированы основные теоретико-методологические подходы к изучению киноискусства, а также интерпретации понятий «образов», «смыслов» и «конструктов», содержащиеся в современных региональных фильмах. Отмечено, что позиционирование региона в социокультурном пространстве обусловлено возникновением такой формы репрезентации, как кино. Показано, что региональное кино представляет разнообразные локальные ценностные конструкты, связанные с саморефлексией и активным преобразованием социальной реальности. Символические конструкты, отображаемые в фильмах, могут восприниматься как объединяющие (образы исторических событий и деятелей, тяжелой провинциальной жизни в регионах), так и отличительные (обычаи, мифы, обряды, церковь). Анализ содержания фильмов показал, что современное региональное кино соединяет в себе культурное и этническое разнообразие, то есть сохранение традиций и обычаев этноса, советские ценности, такие как взаимопомощь и ответственность, а также локальную специфику – роль семьи, взаимоотношений и любви к малой родине.

Ключевые слова: киноискусство, конструкт, образ, феномен регионального кино, идентичность, этничность

Для цитирования: Левченко Н.В., Роговая А.В. Особенности кинематографа российских регионов: конструирование социальных смыслов // Артикульт. 2023. №4(52). С. 72-86. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-72-86

The article analyzes the phenomenon of regional cinema in Russia. It analyzes the main theoretical and methodological approaches in the study of film art, as well as interpretations of the concepts of “images”, “meanings” and “constructs” contained in contemporary regional films. It is noted that the positioning of the region in the sociocultural space is conditioned by the emergence of such a form of representation as cinema. It is shown that regional cinema represents a variety of local value constructs that are capable of self-reflection and active transformation of social reality. Symbolic constructs displayed in films can be perceived as unifying (images of historical events and figures, hard provincial life in the regions) and distinctive (customs, myths, rituals, church). The analysis of film content showed that modern regional cinema combines cultural and ethnic diversity, i.e. preservation of ethnic traditions and customs, Soviet values such as mutual aid and responsibility, and local specifics – the role of family, relationships and love for the small homeland.

Keywords: cinema art, construct, phenomenon of regional cinema, identity, ethnicity

For citation: Levchenko N.V., Rogovaya A.V. “Features of cinematography in Russian regions: construction of social meanings.” *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 72-86. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-72-86

Кинематограф многие годы считался «синтетическим искусством», вобравшим в себя литературу, музыку, живопись, театр. А. Тарковский определял его как хронику – «способ восстановления, воссоздания жизни», позволяющий расширить, обогатить фактический опыт человека [Тарковский, 1989]. В России кинематограф начал бурно развиваться в начале XX века, получив широкую популярность в советское время. Образы российских регионов презентовались в кинохрониках, документальных кино и культурфильмах (просветительских документальных кино, которые фиксировали

© Левченко Н.В., Роговая А.В., 2023

Дата поступления: 08.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 22.11.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Н.В. Левченко, А.В. Роговая *Особенности кинематографа российских регионов:
конструирование социальных смыслов*

социальные изменения, а также отражали быт и культуру жителей отдаленных регионов как неотъемлемую часть советского народа [Головнева, 2019]). После распада СССР российский кинематограф долгое время находился в упадке, советское кино уступило место голливудскому кинопрокату, а со временем и продюсерским российским фильмам. В настоящее время кинофильмы на федеральном уровне в большей степени сконцентрировались на съемках фильмов с «простым сюжетом», темах популярных трендов, на создании спецэффектов, уступающих по качеству зарубежным фильмам. Все это не отвечает запросам потребителей, вызывая при этом скорее негативное отношение. В результате советское кино перестает существовать как феномен массовый, но сохраняется как культурное явление в регионах России локально [Социокультурные основания..., 2022], где режиссёры стремятся не только раскрыть проблемы региона, но и отобразить разнообразие российских глубин, особенности быта и культуры народностей.

Как правило, кинематограф не рассматривается как прямое отражение социальной действительности, а оказывает формирующее и закрепляющее воздействие на социальные стереотипы, передает мифы, идеологию. Однако региональное кино, даже не являясь массовым, может также служить источником информации о социальных отношениях, культуре и традициях, этническом самовыражении населения, скрытом настроении общества. Поэтому данное исследование в первую очередь направлено на социологическое осмысление содержания кинокартин, выявление основных образов и конструктов, которые транслируются современным региональным кинематографом.

Актуальность данной статьи обусловлена активным развитием именно регионального кинематографа, который, особенно в экономически благополучных регионах, обладает большим потенциалом, возможностями и технической доступностью производства собственной кинопродукции. Современные научные труды, посвященные развитию регионального российского кинематографа (Якутии, Бурятии и др.), в большей степени касаются анализа содержательного наполнения картин, исторических аспектов развития национального или этнического кино [Аргылов, Охлопкова, 2022; Бадмаев, 2020; Бураева, Батурин, 2017; Кранк, 2020; Дорошук, Байрактар, 2021].

Теоретико-методологические основания исследования

В научной литературе кинематограф анализировался с разных ракурсов. Представители «теории зеркала» [Кракауэр, 1977; Р. Кенинг, 1998; Маклюэн, 2003] делали акцент на отражении в кинолентах коллективного бессознательного и проявлении общих латентных настроений. В рамках Франкфуртской школы ученые одними из первых рассматривали кинематограф в «его взаимосвязи с нацией, государством, конкретным социально-историческим контекстом, положив тем самым начало целому направлению в исследовании кинематографа» [Николаева, 2016, с. 141]. Их последователь Д. Прокоп внес значительный вклад в разработку социально-эстетических вопросов кино. По мнению ученого, помимо изучения экономического и политического влияния на развитие кинематографа, фильмы должны рассматриваться с точки зрения содержательного наполнения кинокартин, эстетического подхода [Жабский, 2020а, с. 86].

Ряд исследователей отмечает, что кинопродукт представляет собой взаимодействие творческого коллектива – создателей фильма и зрителей, которое происходит через системы знаков, образов, киноматериала (ракурса, особенностей изображения и содержания кадров), с помощью которых фильм может передавать идеологию и рассматриваться как источник исторических событий. Так, социально-философская концепция роли кино В. Беньямином рассматривалась в рамках взаимно заинтересованного и равноправного самовыражения его главных участников – создателей фильма и зрителей [Беньямин, 1988]. Французский историк М. Ферро рассматривал киноискусство как исторический источник, акцентируя внимание на вопросах идеологии [Ферро, 1993]. Историк отмечал, что, исследуя кинематограф, следует анализировать киноматериал (ракурс съемки, четкость изображения, контрастность и т.п.), содержание кадров (костюмы, интерьер) и далее подвергнуть фильм критическому анализу.

N.V. Levchenko, A.V. Rogovaya *Features of cinematography in Russian regions: construction of social meanings*

Общее представление о социологии кино, способах определения объекта и предмета исследования, теоретико-методологических и содержательных проблемах, функциях кинопроцесса и прочее представлены в труде М.И. Жабского «Социология кино» [Жабский, 2020б, с. 43]. По мнению ученого, социологические исследования должны касаться не только осмысления художественной ценности фильма или деятельности причастных к его созданию людей, но и социальных смыслов, технологий, контекстов и последствий процесса кинопроизводства [Жабский, 2009].

Ученые, основываясь на собственном восприятии кинофильмов, рассматривают кинематограф как процесс кинопроизводства, который транслирует новые знания, историю, идеологию, культуру и мифы. В свою очередь, вне зависимости от политического и экономического влияния фильмы содержат в себе свою логику, законы и закономерности, включают в себя систему знаков, эстетику, художественные стили, образы и смыслы.

В своих исследованиях Т.И. Кожокару отмечает, что «анализ фильма – путь к пониманию того, как создаются смыслы, что важно отличать как от режиссёрского замысла, так и от впечатлений и интерпретаций зрителей» [Кожокару, 2021, с. 119]. В связи с этим в исследовании в первую очередь рассматриваются такие понятия, как «образ», «смысл» и «конструкт», а также их интерпретация в разнообразных теоретических подходах, применимых к анализу фильмов. При этом в исследовании региональное кино рассматривается не только с позиции определенного территориального расположения региона, где на процесс кинопроизводства оказывают экономические, политические и культурные факторы, но и как совокупность кинокартин, объединенные общими темами, образами и смыслами, которые свойственны конкретной культуре [Янтуш, 2023].

В рамках структурно-семиотического подхода (Р. Барт, Ж. Делёз, Э. Ги Дебор, Ю. Лотман), который получил в свое время широкое распространение, кино рассматривалось как технология производства образов, смыслов и конструктов, являющиеся неотъемлемыми составляющими фильма. По мнению Ю.М. Лотмана, фильмы, составленные на особом языке кино, через знаки передают своим зрителям эмоциональные и смысловые структуры, заполняющие память и перестраивающие личность [Лотман, 1973, с. 53]. Французский философ и теоретик кинематографа Ж. Делёз рассматривал кино как технологию производства образов: образ-движение и образ-время, являющиеся неотъемлемыми составляющими фильма. При этом зритель становится свидетелем и наблюдателем, являясь при этом частью образа. Искусство кино рассматривается французским философом как пространственная составляющая ощущений, где важное значение играет «поверхность», на которой возникают находящиеся во взаимосвязи между собой смыслы и события. При этом смысл, как «нечто текучее, подвижное, становящееся», выявляется в процессе его порождения и восприятия [Делёз, 2004]. В.Е. Горшкова объединила два образа (по теории Делёза) в образ-смысл как многокомпонентную динамическую систему знаков, формирующихся благодаря взаимодействию семиотических систем фильма, дающее параллельное существование визуального и вербального [Кинодиалог..., 2014]. Такая семиотическая интерпретация позволяет через анализ символических значений образов выявить транслируемые стереотипы поведения людей [Бушкова-Шиклина, Одегова, 2021, с. 398]. При этом интерпретация образа-смысла, заложенного в фильме, находится в прямой зависимости от зрителя, от его готовности адекватно расшифровать язык кино, проникнуть в замысел режиссёра.

В структурно-функциональном подходе кинематограф исследуется как системно-организованная структурная целостность, в которой каждый элемент выполняет свою функцию и влияет как на культурную сферу, так и на общество в целом. Ряд ученых отмечает, что ценности, нормы и образцы социального поведения, передаваемые кинематографом, воздействуют на состояние системы общественных отношений и на структуру зрительской аудитории через выполнение в рамках этой системы различных функций (например, стабилизационной, трансформационной или дестабилизационной), таким образом, влияя на структуру социума в целом [Коновалов, 2017; Жабский, 2000].

Как оригинальные элементы многоуровневых смысловых конструктов можно рассматривать и данные феноменологических концепций (Г. Гарфинкель, Э. Гуссерль, А. Шюц, П. Бергер, Т. Лукман и др.), исследующих побудительные первопричины социальных процессов и имеющих

Н.В. Левченко, А.В. Роговая *Особенности кинематографа российских регионов:
конструирование социальных смыслов*

для этой цели собственные исследовательские механизмы. По утверждениям феноменологов, социальная реальность постоянно воссоздается человеком, поскольку зависит от содержания его личностного сознания и личностного интерпретирования. Понять особенности конструирования мира в сознании человека можно только погружаясь в его жизненный мир и освобождаясь тем самым от естественной установки (Гуссерль 1994), то есть от предвзятостей традиционного видения, налагаемых историей, культурой, обычаями, нормами, и сосредотачиваясь непосредственно на переживаниях сознания. В таком случае обнаруживаются некие исходные феномены, которые наличествуют в сознании всех людей и которые все люди разделяют; задача исследователя – найти и сформулировать значения этих феноменов [Адамьянц, 2019].

Исследование регионального кино осуществляется и в ракурсе актуализации в кинематографе этнической темы в социально-культурном контексте. Не зря антропологическое кино, визуальная антропология становятся все более популярными в регионах России как в области документального, исторического, так и неигрового кино. Использование визуальных материалов в кино с точки зрения их репрезентационного потенциала для понимания специфики какого-либо региона является важным источником и ресурсом социального познания. Поэтому следует выделить этносоциологический подход к анализу кинопроцесса, показывающий вовлеченность этничности в различные практики, связанные с развитием региональной киноиндустрии.

Региональная идентичность основана на выделении своеобразия конкретного региона и опирается на этнокультурную специфику территории. Ее содержание составляют изменчивые идентификации, которые образуют систему конструкторов. Региональное кино как репрезентация региональной идентичности отображает когнитивные (знание о культуре региона, географические образы), ценностные (выражение смыслов и ценностей регионального сообщества через символы, знаки, историческую память), чувственно-эмоциональные (чувство родства, любовь к малой родине) компоненты. Причем аспект может носить как положительный, так и отрицательный оттенок, в зависимости от личной жизненной истории режиссёра. Такие репрезентации в виде кино, которые можно исследовать, выявляют определенные стороны существования региона и, в этом плане, создают, конструируют его.

Культурное осмысление региона как пространства, ограничивающего прогресс и останавливающего время, в теории постмодерна заменяется концепцией «детерриторизации» (Ж. Делез, Ф. Гваттари), суть которого заключается в стремлении к «растворению» территориальности исторически и как следствие децентрации культурных порядков и поиску форм свободного сосуществования разных региональных сообществ [Соловьева, 2009]. Идеи Ж. Делеза и Ф. Гваттари приобретают особое значение в контексте поиска способов понимания феномена регионального кино. Киноиндустрия как социальный агент, включенный в определенное социокультурное пространство или как контекст взаимодействия, соответствующий конкретной локальности, имеет возможности к совершению символической мобильности, то есть репрезентации регионального кино. Такой поиск новых форм свободного существования разных сообществ, культурных порядков, переход кинопроката среди локальной группы в массы способствует детерриторизации социокультурных паттернов. В свою очередь такая символическая мобильность является способом не столь избегания социально-пространственного неравенства, сколько условием развития и жизнеспособности региона.

Следует отметить связь кинематографа с философией, где объединяющим является виртуальность. Так, Ж. Делез и Ж. Деррида обращаются к контурам нового видения мира, которые раскрываются в понятиях «виртуальная реальность», «постреальность», «гиперреальность», где реальный мир – мир видимый, слышимый и осязаемый отходит на второй план. Кино, не имеющее ни пространственных, ни временных границ, воплощает в себе мировоззренческий феномен как способ осмысления внутреннего мира человека и его связи не только со своим сообществом, природой, культурой, но и с миром в его фрагментарности и целостности [Аязбекова, 2018].

Ключевые методико-методологические аспекты исследований кинематографа рассмотрены С.Ю. Штейном, отмечающего, что в киноведческих исследованиях в основном используются традиционные подходы – исторический, сравнительно-исторический, биографический, историко-

N.V. Levchenko, A.V. Rogovaya *Features of cinematography in Russian regions: construction of social meanings*

биографический, тематический, контекстуальный. При этом вопрос о единстве аналитического инструментария в отношении фильма остаётся открытым [Штейн, 2021].

Разнообразие подходов к изучению феномена регионального кино помогает выявить существенные атрибуты, порождающие дух региона, через ментальные, культурно-символические, территориально-функциональные и социоструктурные аспекты теоретического анализа. Причем возникновение множественных форм региональной репрезентации, в нашем случае кино, обусловлено позиционированием регионов в социокультурном пространстве через целенаправленно создаваемые культурно-географические образы; ценностные ориентации и оценочные суждения, имеющие нарративный характер; культурную историческую память; систему регулятивов, обеспечивающих способы поведения и практики ориентирования в региональном пространстве.

Анализ содержания фильмов показал, что в региональном кинематографе постсоветского периода прослеживается формирование интереса к культурной идентичности, этническому самосознанию. Поэтому в статье рассматриваются особенности и состояние регионального кино не только этнических субъектов РФ (например, Республики Якутия и Бурятия, Чукотского автономного округа), но и других регионов со своей культурной спецификой (Калужская и Омская область). Был изучен ряд короткометражных и полнометражных, документальных и художественных фильмов. Проанализированы публикации в СМИ, статьи в научных журналах, касающиеся региональных фильмов, а также рецензии журналистов «Искусство кино».

Региональное кино отражает растущее во всем мире разнообразие частных (локальных) и общественных интересов, так и те образы, что ими создаются. Многообразие образов порождается не только жанрами фильмов, но и рассматривается как производное от восприятия их локальным сообществом, а также самим кинорежиссёром в процессе локализованной деятельности.

Следует отметить, что в Якутии и Бурятии в настоящее время широкую популярность приобрели художественные полнометражные фильмы в жанре социальных драм, получившие широкий отклик у публики. Чукотские фильмы продолжают традиции документалистики, что является наиболее востребованным. Такие фильмы отличает соединение художественной формы с экспедиционной работой, сбором информации для того, чтобы данный киноязык был близким и понятным людям [Вахрушев, Оганезов, 2020]. В большинстве случаев омское кино снимается в жанрах хоррора, триллера, арт-хауса или фантастики, либо «имеет предельно мрачную атмосферу». Короткометражные фильмы Калужской области зачастую включают в себя православную тематику.

Под региональным кинематографом авторы понимают кинопроекты, созданные по инициативе региональных режиссёров, съемки которых проходят преимущественно на территории региона, с привлечением местного населения, а сам кинопродукт может распространяться как в пределах самого региона, так и за его пределами, вплоть до федерального и международного уровня.

Финансовый фактор и специфика регионального кино

Исследование направлено на то, чтобы определить специфику регионального кино. Поэтому одним из основных методов исследования является анализ содержательного наполнения фильмов, который позволяет увидеть косвенное отражение и трансляцию жизни общества в регионах России, ее тесную связь с миром кино, осуществить интерпретацию содержания как процесса восприятия и осмысления кинокартины. Согласно изученной литературе и основываясь на идее, что анализ, построенный лишь на изучении кинотекста, «уязвим, поскольку заключает в скобки или игнорирует условия и контексты производства и восприятия этого произведения» [Ярская-Смирнова, 2001, с. 112], исследуемым является не только содержание фильмов, но и аспекты конкретной деятельности, повлиявшие на содержательную целостность производимого её кинопродукта (условия для производства фильма).

Тенденции развития кино в регионах России определяют, прежде всего, финансовые ресурсы, которые можно условно разделить на несколько видов (источников) их получения. Первый – это собственные средства, а также финансовая помощь коллег и близких. Если говорить о бурятском кино, то с 2000-х годов оно снималось полупрофессионалами и любителями на собственные деньги, и в

Н.В. Левченко, А.В. Роговая *Особенности кинематографа российских регионов:
конструирование социальных смыслов*

основном это были короткометражные или документальные картины. Помощи со стороны государства в съемке «нового бурятского кино» практически не было. Калужский фильм «Сырые дрова» (реж. С. Варицкий, 2007) был снят на собственные деньги режиссёра (бизнесмена), а также друзей по бизнесу [Собачкин, Тимофеева-Глазунова, 2007]. В Омской области на собственные деньги режиссёра был выпущен первый художественный фильм региона «Три дня войны» (реж. М. Дьячук, 2010) о событиях, произошедших за три дня до битвы на Курской дуге.

Второй источник ресурсов – это поддержка некоммерческих организаций, независимых студий, продюсерских центров или местной телерадиокомпании (Калужские фильмы: «Штамм 13/17» реж. Д. Чистяков, 2017, «Мама, где ты?», «Приведение» реж. М. Андросов и др.). Отдельно хочется отметить активную поддержку Калужской епархии («Мама, где ты?», «Приведение», «Сохрани жизнь» и пр.).

Третье направление – это содействие региональной власти. Например, в 1992 г. указом президента Республики Якутия была создана национальная кинокомпания «Сахафильм» на базе «Северфильм». В настоящее время в регионе отмечается активный вклад фонда развития кино «СинетСахавуд», который поддерживает руководство Республики. Инициативы чукотского режиссёра А. Вахрушева поддерживаются со стороны Правительства Чукотки. В Калужской области в 2020 г. при поддержке министерства культуры Калужской области начал функционировать продюсерский центр «Калугафильм» для создания документальных и игровых кинолент, а также поддержки начинающих кинематографистов, создания Киношколы для детей и подростков [В Калуге открылся..., 2020].

Поддержка более крупных кинокомпаний, фондов и инвесторов, а также Министерства культуры РФ также является существенным дополнительным источником финансирования. Так, в Якутии ведется активная деятельность самих продюсеров, возникают частные фонды бизнеса, поддерживающие кинопроизводство, выделяются субсидии от государства и гранты на участие в фестивалях [Из местной диковинки..., 2022].

Помимо финансов развитие кинематографа в регионах зависит и от человеческих ресурсов. Значительную роль в региональном кино имеет активная позиция самого режиссёра, долгое время прожившего на своей малой родине, приобщенного к родной культуре, способного передать дух национальности через образ героев, их речь, характер. Внутренний рынок киноиндустрии расширяется благодаря работам независимых режиссёров, которые порой сами выступают как исследователи и организаторы экспедиций (например, чукотский режиссёр А. Вахрушев), а также молодых любителей кино. В Якутии с момента формирования собственного кинематографа профильными специалистами становились студенты, которые обучались во ВГИК и в других профессиональных вузах. Но есть примеры, когда режиссёры изначально не имели профильного высшего образования. Например, якутский режиссёр Д. Давыдов работал сначала учителем, потом директором в школе родного поселка Амга.

К человеческим ресурсам также можно отнести актеров кинофильмов. Как правило, это жители городов и деревень, в которых проходят съемки фильмов, а также актеры местных театров. Так, в картине режиссёра Б. Цыбикова все актеры из его родного Мухоршибирского района. Такое непосредственное участие местных жителей позволяет наиболее полно передать локальные и этнические особенности характера персонажей.

Как показывает исследование, финансовые и человеческие ресурсы во многом определяют тенденции регионального кинематографа. Активная финансовая поддержка, в том числе благодаря государственной региональной культурной политике, высокое развитие кинолюбительства, богатое культурное наследие выделяют якутское кинопроизводство из всех других регионов. Причем, если первое якутское кино основывалось преимущественно на мифах и местных легендах, то в последних работах показаны социальные проблемы, раскрываются острые общественные вопросы в повседневной жизни. Так, за период 2011-2014 гг. по количеству местного кино в прокате Якутия обогнала все остальные регионы России.

Отдельно стоит выделить проведение кинофестивалей (в том числе на международном уровне), форумов и разнообразных мероприятий, посвященных региональным фильмам, которые способствуют

N.V. Levchenko, A.V. Rogovaya *Features of cinematography in Russian regions: construction of social meanings*

как развитию регионального кино, так и популяризации самого региона. Помимо ежегодных кинофестивалей и форумов, проводимых в различных регионах России, организуются мастер-классы и творческие встречи с режиссёрами документальных и художественных фильмов, открываются школы кино, где можно освоить основы актерского мастерства и режиссуры, проводятся уникальные образовательные проекты, направленные на расширение возможностей начинающих кинематографистов (например, «Чукотка.Дос») [Международный..., 2018].

В настоящее время ведется активная поддержка документальных фильмов практически во всех регионах (особенно посвященных знаменитым личностям, историческим событиям региона, коренным малочисленным народам и т.п.). Так с 2022 года с целью повышения конкурентоспособности и популяризации регионального кино в России и за рубежом начал функционировать Фонд поддержки регионального кинематографа, учрежденный Общероссийской общественной организацией «Союз кинематографистов», первым проектом которого стал конкурс документальных фильмов «Россия – взгляд в будущее» [Фонд поддержки..., 2022]. В связи с этим, минимизация существующих неравенств в сфере регионального кино (особенно игрового) представляется возможной путем развития перспектив доступа к федеральным фондам и вовлечения крупного бизнеса.

Образы, смыслы и конструкты в региональных фильмах

Как показал анализ научной литературы, такие понятия как образ, смысл и конструкт не имеют строгих общепринятых определений. Среди многих характеристик и определений, образ в первую очередь несет смыслы, в свою очередь смыслы связаны с мыслью, с развитием отношений и действий, с наличием сознания. Причем такое «наполнение образа мыслями будет зависеть от социально-культурных факторов» [Шадриков, 2014, с. 83].

Образ как образ предмета имеет семантическое содержание [Рубинштейн, 2002]. На визуальной репрезентации и интерпретации различных образов в фильмах основан герменевтический подход.

В рамках дискурсивного подхода в содержательном плане региональная идентичность образована дискурсами мифологического (духи огня, мифические существа и т.д.), религиозного (почитание «святых покровителей», поиск мистических мест и т.д.), художественного носителями (устное народное творчество, например, как эпос-олонхо и т.д.), политического (продвижение региона, создание его имиджа), и философского (глубокое исследование его «духовного пространства») характера.

На основе изученных теорий мы будем отталкиваться от идеи, что образ вызывает зрительное представление о предмете или явлении, за которым кроется символический смысл. Образ формируется в процессе просмотра фильма и пробуждает цепную реакцию «ассоциативного мышления» [Рзаева, 2013]. Причем следует отличать образ, созданный режиссёром через призму своего мировоззрения, культуры и менталитета, и образ, воспринимаемый зрителем. В данном исследовании мы ограничимся анализом образов и смыслов, которые создает режиссёр, под влиянием ряда факторов (экономические и личностные).

В фильмах каждый режиссёр показывает свое представление о регионе, где через взаимодействие между персонажами, их поступками, сюжетной линией закладывается смысл фильма и создается определенный социальный конструкт. Образы исторических событий и деятелей, транслируемые через кино – символические конструкты, которые воспринимаются в качестве объединяющих. Под «смыслами» в содержании фильмов авторы понимают актуальную значимость и ценность линии сюжета кино, способного оказать влияние на зрителя, на его саморазвитие. Зритель в свою очередь сам интерпретирует смысл фильма [Гуссерль, 2009].

Также любое кино может быть рассмотрено как объект структурного типа, состоящий из определенных конструктов [Головнева, 2019, с. 104]. Потребитель использует конструкты как классификационно-оценочные шаблоны для восприятия картины. Так, зритель в процессе просмотра фильма зачастую выстраивает конструкты на основе своих представлений о регионе, а также на основе личного практического опыта. Таким образом, «конструкт» рассматривается как определенное структурирование смыслов и образов, тесно связанных с личным восприятием и пониманием особенностей

Н.В. Левченко, А.В. Роговая *Особенности кинематографа российских регионов:
конструирование социальных смыслов*

жизни в регионах. Было отмечено, что источниками конструкторов могут выступать как создатели кинопроизводства, так и те, кто предоставляет для него ресурсы (федеральные или республиканские власти, бизнес, краудфандинг и т.п.), тем самым оказывая влияние на формирование конструктора и определяя тенденции развития регионального кинематографа. Так, например, калужские фильмы освещают православную тематику, формируют позитивный образ веры и имеют поддержку со стороны Калужской епархии. В Чукотском автономном округе региональное правительство преимущественно поддерживает документальные фильмы, сопровождающиеся экспедициями. Бурятские фильмы, не имея значительный приток финансов, ориентируются в большей степени на мнение публики и снимаются в жанрах комедии, социальных и криминальных драм. Якутский кинематограф благодаря мощному финансированию выделяется среди других регионов изобилием разнообразных сюжетов, объёмами кинопроизводства и признанием на российских и международных кинофестивалях.

Описание региона разворачивается как процесс деятельности, осуществляемый региональными субъектами, который состоит в интерпретации различий между региональными сообществами, в формировании их «символических» границ и «изобретении традиций». В свою очередь, региональное кино, отображая тем самым региональную идентичность, выражает глубокую потребность региональных сообществ в сооружении разного рода конструкторов, мифологем, которые помогают регионам выделиться и предложить миру свой отличительный образ [Головнева, 2018].

Основываясь на анализе содержательного наполнения региональных фильмов, следует отметить, что на первый план выходит *конструирование образа самобытности и этнического самосознания народов, связанных с их особенностями культуры и традиций*. В постсоветский период выходит якутский художественно-этнографический фильм «Орто Дойду» («Срединный мир»), где в документально-игровой форме ведется рассказ об обычаях, быте и образе жизни народа Саха. Проблемам коренных жителей, повседневной жизни оленеводов, морских охотников Чукотки посвящены документальные фильмы А. Вахрушева («Остров» (2001), «Добро пожаловать в Энурмино!» (2008), «Книга тундры. Повесть о Вуквукае – маленьком камне» (2011), «Книга моря» (2018). Сам режиссёр, эскимос по национальности, стремился показать историю своего народа, которая была по существу малоизвестна и малопонятна, в том числе и на самой Чукотке. Занявшись вопросами сохранения традиционной культуры и образа жизни народов Чукотки, А. Вахрушев хотел рассказать о прошлом, о традициях, которые продолжают жить до настоящего времени, понять, что дает коренным жителям силу, чувствовать себя наследниками и хранителями своей культуры. Таким образом, многие символы, используемые в повествовании фильмов, имеют корни в мифологических и фольклорных образах культуры Саха («Белый день», 2013; «Тойон Кыыл» («Царь-птица»), 2018; «Орто Дойду» («Срединный мир»), «Иччи», 2021 и др.), а также Чукотки («Книга тундры. Повесть о Вуквукае – маленьком камне», 2011, «Книга моря» 2018).

Несмотря на актуализацию этнической идентичности, социологические исследования показывают, что эти тенденции «не связаны с личной неприязнью в отношении людей других национальностей» [Рыжова, 2020, с. 170]. И это нам наглядно иллюстрирует бурятский фильм «Отхончик. Первая любовь» (реж. Б.Дышенов, 2013), где в позитивной форме показывается слияние двух культур. Герои фильма, бурятская девушка и русский парень, влюбляются друг в друга и, несмотря на первоначальное недовольство родителей с обеих сторон, решают быть вместе. Мы видим, что в подобных фильмах нет негативной окраски и острых настроений. Этническая идентичность может способствовать консолидации общества или своего края, однако «может вовлекаться в деструктивные общественные процессы, дестабилизировать ситуацию в условиях социальной напряженности» [Этническое и религиозное..., 2017, с.112].

Также в исследовании был выявлен конструктор *тяжелой провинциальной жизни*. Ряд картин регионального кинематографа акцентирует внимание на таких социальных проблемах, как: безработица, алкоголизм, бедность, проституция. В калужском фильме «Сырые дрова» (реж. С.Варицкий, 2007) через образ деревенского жителя был показан быт в провинции именно так, как ее представляет каждый житель нашей страны. Когда безысходность и невозможность выбраться из замкнутого круга

N.V. Levchenko, A.V. Rogovaya *Features of cinematography in Russian regions: construction of social meanings*

алкоголизма доводит до отчаяния. Проблема алкоголизма, усугубляющаяся поведением земляков-односельчан, которые не дают возможности избавиться от пагубной привычки, прослеживается в таких фильмах, как: «Булаг» (реж. С. Лыгденов, 2013), «Черный снег», «Пугало» (реж. Д. Давыдов, 2020). Здесь показывается суровая жизнь в тяжелых природных условиях, где народу остается либо пить, либо заниматься коммерцией и наживаться на своих же земляках. В то же время им дается шанс вернуться к своим истокам и память о родных и близких помогает подняться со дна, тем самым показать пример другим.

В качестве следующего конструкта можно выделить *взаимоотношение человека и природы*, которое всегда остается актуальным. Яркими иллюстрациями являются чукотские документальные фильмы «Книга тундры. Повесть о Вуквукае – маленьком камне» (А. Вахрушев, 2011), «Книга моря» (А. Вахрушев, 2018), хакасские художественные фильмы «Мумиё» (реж. Ю. Курочка, 2018), «Белая дорога Эльзы» (реж. Ю. Курочка, 2020), якутская картина «Царь-птица» (реж. Э. Новиков, 2018) и др. В основе чукотских картин лежит глубокая исследовательская работа: в фильмах показаны обычные охотничьи будни, органичный процесс единения человека с природой, преклонение перед традиционными обычаями и культурой предков. В хакасской киноленте «Белая дорога Эльзы» иллюстрируется жизнь в тайге, где образ природы представлен не как опасная среда обитания, а как часть жизни человека, его помощник и друг. Где местные дети рано взрослеют, становятся сильными духом. Такое единение с природой сопряжено с языческими традициями: поклонение духам огня, уважение к диким животным.

Помимо перечисленных конструктов в исследовании был выявлен ряд общих тем, которые объединяют фильмы различных регионов, демонстрируя целостность страны.

В ряде фильмов региональные режиссёры раскрывают такие ценности, как: *доброта и забота, ответственность и взаимопомощь, самопожертвование* и т.п. В якутском фильме «Пугало» героиня, заглушая моральную и физическую боль алкоголем, продолжает (в силу разных причин) помогать людям и в конце драмы жертвует собой ради жизни чужого ребенка. В бурятской картине «Булаг» (реж. С. Лыгденов, 2013) главный герой находит в себе силы порвать с выпивкой и вспоминает о своем родовом источнике и семье. В калужском короткометражном фильме о войне «Сохрани жизнь» (реж. М. Андросов, 2020) героям приходится жертвовать своими близкими и собой ради спасения своих товарищей. Отсутствие же важных ценностей порой приводит к необратимым последствиям, как показано в фильме «Черный снег». Здесь герой изначально наживался на своих же односельчанах, спавывая их недоброкачественной водкой, но оказавшись в тяжелой жизненной ситуации, через страдания и муки переосмысливает свою жизнь, ценности традиций и истоков своего народа.

Кроме того, региональные картины поднимают такие темы, как: *ценность человеческих отношений, взаимопомощь, дружба*. В якутском фильме «Надо мной солнце не садится» (реж. Л. Борисова, 2019) показано, как молодой человек старается приложить все усилия (с помощью современных технологий – интернета), чтобы у случайного соседа-старика было желание прожить хотя бы еще один день, пытается помочь осуществить его заветную мечту. «Костер на ветру» (реж. Д. Давыдов, 2016) о двух стариках, которые по-разному переживают боль от утраты единственных сыновей. В картине поднимаются такие темы, как порядочность человека, честность, жизнь по совести, смирение и противоположные им озлобленность и не принятие счастья другого. В 2022 г. был снят омский фильм по одноимённому произведению местного драматурга С. Орловой «Голова-жестянка» (реж. И. Капитонов), в котором главная героиня, получив травму ноги, становится жестокой. Однако в дальнейшем переосмысливает свое поведение и заново учится общению с окружающими. В малобюджетном бурятском фильме «Решала» (реж. Р. Асхаев, 2012) на примере взаимоотношения двух братьев освещается социальная проблематика криминального мира провинциальной России. В продолжение истории о двух братьях, о «лихих» нулевых годах выходят фильмы «Решала 2» (Р. Асхаев, 2019), «Решала. Нулевые» (Ж. Бадмацыренов, А. Кузьминов, 2019).

Человеческие отношения, социальные и психологические проблемы, в том числе и тема *сиротства*, показаны в бурятских фильмах «На берегу мечты» (реж. Б. Уладаев, 2018), «Дом на Луне»

Н.В. Левченко, А.В. Роговая *Особенности кинематографа российских регионов:
конструирование социальных смыслов*

(реж. Б. Цыбиков, 2018). При этом в документальном цикле «Дети Бурятии» (реж. Т. Мирошник, 2020), выпущенном Лигой юных журналистов, раскрывается особенное отношение к детям, когда сирот не отдают в интернаты, а стараются распределить среди родственников. Но как мы видим из фильма, не всегда такое распределение детей приводит к положительным последствиям.

В региональных фильмах прослеживается тема *духовности и верований*. В якутских картинах языческие обряды пересекаются с христианством («Царь-птица», реж. Э. Новиков, 2018). В Якутии главенствующую роль играет природа, стихии, духи (животные), которые невозможно приручить, и можно только поклоняться. Повествование о бурятской культуре можно увидеть не только в документальных циклах о Бурятии, но и в умиротворенной короткометражной киноленте о духовности «Улыбка Будды» (реж. Б. Дышенов, 2008). Ценности духовной культуры бурятского народа с реалиями действительности отражены в короткометражном фильме «Наказ матери» (реж. Б. Дышенов, 2011), где затрагиваются вопросы веры, уважения родителей, умения жить «по совести». Тема православия поднимается в калужских короткометражных фильмах «Привидение» (2016), «Мама, где ты?» (2018), «Сохрани жизнь» (2020) режиссёра М. Андросова. Например, в основе сюжета «Привидение» лежит эпизод из жизни подростка, который находился на каникулах в деревне. Герой оказывается участником ряда приключений, итогом которых стало обретение им веры.

В целом, региональное кино отличается от федерального, возможно, главным образом его ориентацией на реальных людей и реальные истории, личные переживания и трагедии («Мама, где ты?» реж. М. Андросов, 2018; «Белая дорога Эльзы» и др.).

Исследование показало, что на формирование конструкторов в фильмах оказывают влияние как личные мотивы и позиция режиссёра, так и осуществляемое финансовое содействие. Имея региональную поддержку, этнические фильмы конструируют деревню через трансляцию ценностей, взаимодействия между односельчанами и образами героев. Деревня в фильмах воспринимается не как место-жительство или тип поселения, а как источник сохранения нравственности. Картины центрального региона (на примере Калужской области) в этом плане отличаются, здесь в качестве традиционного источника выступает церковь, при этом производство фильмов поддерживается со стороны Калужской епархии.

Также было выявлено, что на основе образа пьющих сельских безработных и акцентирования внимания на других социальных проблемах (бедность, безработица, сиротство и др.) конструируется образ тяжелой провинциальной жизни в регионах. В то же время через образы героев, демонстрация переосмысления их жизненных приоритетов, конструируются смыслы, заключающиеся в значимой роли человеческих отношений, взаимопомощи, самопожертвования и ответственности. Также в исследуемых фильмах прослеживается общая идея – значимая роль семьи, близкого окружения и своих истоков.

Заключение

В настоящее время кинематограф в России, в том числе и региональный, существует и развивается в новых условиях. Финансовая поддержка со стороны региональных органов власти, министерства культуры, бизнес-структур, а также активное продвижение за счет кинофестивалей и форумов способствует выходу локального кино в массовое обращение. Такая динамика развития регионального кинопроката отражает взаимодействие локальных, этнических, национальных и даже глобальных компонентов.

Наличие широкого спектра теоретико-методологических подходов к изучению кинематографа дает возможность рассмотреть с разных сторон значение и воздействие регионального кино как внутри локального сообщества, так и вне его. В то же время нельзя сказать, что наблюдается «детерриторизация» социокультурных паттернов за счет выхода в массы регионального кинематографа. Необходимо учитывать генезис и ресурсы развития, сущность и механизмы саморазвития региона. Локальное кино показывает не столько свободное сосуществование разных сообществ, сколько возможности расширения культурных горизонтов, опыта и деятельности, при этом сохраняя региональную идентичность.

N.V. Levchenko, A.V. Rogovaya *Features of cinematography in Russian regions: construction of social meanings*

Именно региональные режиссёры, имея собственные взгляды на жизнь, углубленно интересуются аспектами социальной действительности в регионах, их проблематикой, особенностью быта и культуры народностей. Региональное кино отражает социокультурную ситуацию через комплекс традиций и культуры наследия, проблемы коммуникации, внутренний мир через связь со своим сообществом, природой, духами.

Таким образом, современное региональное кино порой соединяет в себе этническое разнообразие, то есть сохранение традиций и культуры этноса, советские ценности (дружба и взаимопомощь, ответственность и совесть) и локальную специфику (локальную идентичность) – роль семьи, взаимоотношений, истоков и любви к малой родине. Такое кино изобилует сюжетами из реальной жизни, совмещая профессиональное искусство с народным (участие местных жителей в качестве актеров), наполняется новыми смысловыми и эстетическими формами. Образ, который стремится воплотить режиссёр в своем фильме, зависит от нашего сознания. «Простота» регионального кино в то же время показывает глубину воспроизведения жизни в регионе. Появляется своя аудитория, которая желает познакомиться с чужим опытом, менее похожим на собственный. Как отмечает А. Тарковский, человек стремится увидеть в кино потерянное, упущенное им время, идет за жизненным опытом, так как кинематограф расширяет и обогащает фактический опыт человека.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Белая дорога Эльзы (2020, реж. Ю. Курочка, Россия), игр.
2. Булаг (2013, реж. С. Лыгденов, Россия), игр.
3. Время таяния снов (1993, реж. А. Вахрушев, Россия), док.
4. Голова-жестянка (2022, реж. И. Капитонов, Россия), игр.
5. Дети Бурятии (2020, реж. Т. Мирошник, Россия), игр.
6. Дом на Луне (2018, реж. Б. Цыбиков, Россия), игр.
7. Книга моря (2018, реж. А. Вахрушев, Россия), док.
8. Книга тундры. Повесть о Вуквукае – маленьком камне (2011, реж. А. Вахрушев, Россия), док.
9. Костер на ветру (2016, реж. Д. Давыдов, Россия), игр.
10. На берегу мечты (2018, реж. Б. Уладаев, Россия), игр.
11. Надо мной солнце не садится (2019, реж. Л. Борисова, Россия), игр.
12. Наказ матери (2011, реж. Б. Дышенов, Россия), игр.
13. «Мама, где ты?» (2018, реж. М. Андросов, Россия), игр.
14. Мумиё (2018, реж. Ю. Курочка, Россия), док.
15. Отхончик. Первая любовь (2013, реж. Б. Дышенов, Россия), игр.
16. Поколение зубров (2019, реж. С. Варицкий, Россия), док.
17. Привидение (2016, реж. М. Андросов, Россия), игр.
18. Птицы Наукана (1996, реж. А. Вахрушев, Россия), док.
19. Пугало (2020, реж. Д. Давыдов, Россия), игр.
20. Пусть будет Лиза (2018, реж. И. Каграманов, Россия), игр.
21. Решала (2012, реж. Р. Асхаев, Россия), игр.
22. Решала 2 (2019, Р. Асхаев, Россия), игр.
23. Решала. Нулевые (2019, Ж. Бадмацыренов, А. Кузьминов, Россия), игр.
24. Сохрани жизнь (2020, реж. М. Андросов, Россия), игр.
25. Сырые дрова/ Орто Дойду (2007, реж. С. Варицкий, Россия), игр.
26. Три дня войны (2010, реж. М. Дьячук, Россия), игр.
27. Улыбка Будды (2008, реж. Б. Дышенов, Россия), игр.
28. Царь-птица (2018, реж. Э. Новиков, Россия), игр.
29. Черный снег (2020, реж. С. Бурнашёв, Россия), игр.
30. Штамм 13/17 (2017, реж. Д. Чистяков, Россия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. В Калуге открылся продюсерский центр «Калугафильм» // Союз кинематографистов Российской Федерации 9 апреля 2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://unikino.ru/kalugafilm/> (дата обращения 21.03.2023)
2. Из местной диковинки в топ-3 в России: кто продвигает якутское кино // Ведомости. 23 февраля 2022. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vedomosti.ru/gorod/othercities/columns/iz-mestnoi-dikovinki-v-top-3-v-rossii-kto-prodvigaet-yakutskoe-kino> (дата обращения 25.03.2023)

3. Международный арктический фестиваль «Золотой ворон»: История, программная политика и план развития молодого дальневосточного кинематографа // Festagent. 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://festagent.com/ru/journal/golden-raven> (дата обращения: 17.02.2023)
4. Собачкин А., Тимофеева-Глазунова О. Режиссёр-самоделькин // Эксперт. 18 октября 2007. [Электронный ресурс]. URL: https://expert.ru/russian_reporter/2007/20/varickiy/ (Дата обращения: 20.01.2023).
5. Фонд поддержки регионального кинематографа. Официальный сайт // Fundregion 2022. [Электронный ресурс]. URL: <https://fundregion.ru> (дата обращения 17.11.2023)

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамьянц Т.З. Аналитические схемы социологического поиска как сложные смысловые конструкты // Будущее социологического знания и вызовы социальных трансформаций (к 90-летию со дня рождения В. А. Ядова). Сборник материалов. 2019. – С. 225-228.
2. Аргылов Н.А., Охлопкова У.В. Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен // Медиаальманах. № 6. 2022. С. 107-117. DOI: 10.30547/mediaalmanah.6.2022.107117.
3. Аязбекова Д.С. Философия и кино постмодернизма в контексте творчества Ж. Делёза и Ж. Деррида // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4. С. 107-112
4. Бадмаев А. Г. Антология бурятского кино // Вестник Восточно-Сибирского ГИК. 2020. № 3 (15). С. 5-19. DOI: 10.31443/2541-8874-2020-3-15-5-19.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1988. №2. С. 152-167.
6. Бураева С.В., Батулин С.А. Бурятия в пространстве документального советского кино (1923-1941 гг.) // Вестник Восточно-Сибирского ГИК. 2017. № 4(4). С. 62-71.
7. Бушкова-Шиклина Э.В., Одегова К.И. Теоретико-методологические подходы визуальной социологии в изучении гендера // Социальные и гуманитарные знания. 2021. Том 7. № 4. С. 392-401.
8. Вахрушев А.Ю., Оганезов А.Э. Книга кино. Об актуальных проблемах и о будущем визуальной антропологии. Интервью // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 136-156. DOI: 10.17223/2312461X/30/7.
9. Головнева Е.В. Конструирование региональной идентичности в современной культуре (на материале сибирского региона). Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Екатеринбург, 2018.
10. Головнева Е.В. Конструкты «старого» и «нового мира» в советском культурфильме // Пространство документации: режимы существования кинематографических свидетельств: мат. Междунар. науч. конф. (Екатеринбург, 5 декабря 2018 г.). – Екатеринбург: УрФУ, 2019. – С. 102-111.
11. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – Москва: Академпроект, 2009.
12. Делёз Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратов. – Москва: AdMarginem, 2004.
13. Дорошук Е.С., Байрактар М.Х. Исторические аспекты и динамика развития национального кинематографа регионов России в контексте этнодокументалистики (на материале республики Татарстан) // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 5(107). С. 144-149. DOI: 10.23670/IRJ.2021.107.5.092.
14. Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). – Москва: Канон+, Реабилитация, 2009.
15. Жабский М.И. Социология кино. – Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2020б.
16. Жабский М. И. Целеполагание и теоретические истоки социологии кино Дитера Прокопа // Социология массовых коммуникаций. 2020а. № 1(37). С. 72-86.
17. Жабский М.И., Тарасов К.А., Фохт-Бабушкин Ю.У. Кино в современном обществе: функции, воздействие, востребованность. – Москва: НИИ киноискусства Министерства культуры РФ, 2000.
18. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод / Под общ. ред. В.Е. Горшковой. – Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2014.
19. Кожокару Т.И. К вопросу о методологии анализа фильма // Артикульт. 2021. №4(44). С. 118-148. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148
20. Коновалов А.Е. Структурно-функциональные особенности института кинематографии: артхаус vs мейнстрим // Восточно-европейский научный журнал. 2017. № 1-2(17) С. 30-34.
21. Кравченко К.А. Региональное кино России: к проблеме определения // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2022. № 36. С 139–149.
22. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера / Пер. с англ. с сокр.; предисл. Р. Юренива. – Москва: Искусство, 1977.
23. Кранк Э.О. Национальный кинематограф и национальный менталитет // Этническая культура. 2020. № 1 (2). С. 21-25. DOI: 10.31483/г-75040.
24. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
25. Маклюэн М. Понимание Медиа. Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2003.
26. Николаева К.А. Кинематограф в контексте социологического знания. Воззрения представителей Франкфуртской школы // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. №4 (46). URL: <https://research-journal.org/archive/4-46-2016-april/kinematograf-v-kontekste-sociologicheskogo-znaniya-vozzreniya-predstavitelej-frankfurtskoj-shkoly> (дата обращения: 10.05.2023).

N.V. Levchenko, A.V. Rogovaya *Features of cinematography in Russian regions: construction of social meanings*

DOI: 10.18454/IRJ.2016.46.041.

27. *Рзаева Н.С.* О кинематографическом образе // МНИЖ. 2013. №9-3 (16). С. 52-54.
28. *Рыжова С.В.* Этническая идентичность в общественном измерении // Социологическая наука и социальная практика. 2020. Т. 8. № 3. С. 165-181. DOI: 10.19181/snsp.2020.8.3.7497.
29. *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. – Санкт-Петербург: Питер, 2002.
30. *Соловьева А.Н.* Детерриторизация социальных практик в контексте этнокультурных ландшафтов // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2009. № 5. С. 126-130.
31. Социокультурные основания советского модерна / Отв. ред. О.В. Аксенова. – Москва: ФНИСЦ РАН, 2022.
32. *Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре. – Ленинград: Киностудия «ЛЕНФИЛЬМ», 1989.
33. *Ферро М.* Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47-57.
34. *Шадриков В.Д.* Образ и слово // Мир психологии. 2014. № 2. С. 80-87
35. *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология // Артикульт. 2021. №4(44). С. 6-59. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59
36. *Яцунтш О.А.* Региональное кино как средство формирования культурной идентичности // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 1 (50). С. 79–86. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_1_79
37. *Ярская-Смирнова Е.* Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // Журнал социологии и социальной антропологии. 2001. Т. 4. №. 2. С. 100-118.

SOURCES

1. “Fond podderzhki regional'nogo kinematografa. Oficial'nyj sayt” [Regional Cinema Support Fund. Official website]. *Fundregion*. URL: <https://fundregion.ru> (Date of the application: 17.11.2023) (in Russ.)
2. “Iz mestnoj dikovinki v top-3 v Rossii: kto prodvigaet yakutskoe kino” [From a local curiosity to the top 3 in Russia: who promotes Yakut cinema]. *Vedomosti*. February 23, 2022. URL: <https://www.vedomosti.ru/gorod/othercities/columns/iz-mestnoi-dikovinki-v-top-3-v-rossii-kto-prodvigaet-yakutskoe-kino> (Date of the application: 25.03.2023) (in Russ.)
3. “Mezhdunarodnyj arkticheskij festival “Zolotoj voron”: Istoriya, programnaya politika i plan razvitiya molodogo dal'nevostochnogo kinosmotra” [The Golden Crow International Arctic Festival: History, Program Policy and Development Plan of the Young Far Eastern Cinema]. 2018. *Festagent*. URL: <https://festagent.com/ru/journal/golden-raven> (Date of the application: 17.02.2023) (in Russ.)
4. *Sobachkin A., Timofeeva-Glazunova O.* “Rezhisser-samodelkin” [Self-made film director]. *Expert*. October 18, 2007. URL: https://expert.ru/russian_reporter/2007/20/varickiy/ (Date of the application: 20.01.2023). (in Russ.)
5. “V Kaluge otkrylsya prodyuserskij centr «Kalugafil'm»” [The production center “Kalugafil'm” was opened in Kaluga]. *The Union of Cinematographers of the Russian Federation* April 9, 2020. URL: <https://unikino.ru/kalugafil'm/> (Date of the application: 21.03.2023) (in Russ.)

REFERENCES

1. Adamyants T.Z. “Analiticheskie shemy sociologicheskogo poiska kak slozhnye smyslovye konstrukty” [Analytical schemes of sociological search as complex semantic constructs]. *Budushhee sociologicheskogo znaniya i vyzovy social'nyh transformacij (k 90-letiju so dnja rozhdenija V. A. Jadova)*. *Sbornik materialov* [The Future of sociological knowledge and challenges of social transformations (to the 90th anniversary of the birth of V. A. Yadov). Collection of materials]. 2019. P. 225-228. (in Russ.)
2. Argylov N.A., Okhlopko U.V. “Faktory formirovaniya i razvitiya regional'nogo kino v Rossii: jakutskij fenomen” [Factors of formation and development of regional cinema in Russia: the Yakut phenomenon]. *Medial'manah* [Medialmanakh]. 2022. No. 6. P. 107-117. (in Russ.)
3. Ayazbekova D.S. “Filosofija i kino postmodernizma v kontekste tvorcestva Zh. Delēza i Zh. Derrida” [Philosophy and cinema of postmodernism in the context of Zh. Deloze and Zh. Derrida]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2018. No. 4. P. 107-112. (in Russ.)
4. Badmayev A.G. “Antologija burjatskogo kino” [Anthology of Buryat cinema]. *Vestnik Vostochno-Sibirskogo GIK* [Bulletin of the East Siberian State Institute of Culture]. 2020. No. 3 (15). P. 5-19. (in Russ.)
5. Ben'yamin V. “Proizvedenie iskusstva v e'poxutexnicheskoy vosprozvodimosti” [A work of art in the era of technical reproducibility]. *Kinovedcheskiye zapisi* [Film Studies Recordings]. 1988. No. 2. P. 152-167. (in Russ.)
6. Burayeva S.V., Baturin S.A. “Burjatija v prostranstve dokumental'nogo sovet'skogo kino (1923-1941 gg.)” [Buryatia in the space of documentary Soviet cinema (1923-1941)]. *Vestnik Vostochno-Sibirskogo GIK* [Bulletin of the East Siberian State Institute of Culture]. 2017. No. 4(4). P. 62-71. (in Russ.)
7. Bushkova-Shiklina E.V., Odegova K.I. “Teoretiko-metodologicheskie podhody vizual'noj sociologii v izuchenii gendera” [Theoretical and methodological approaches of visual sociology in the study of gender]. *Social'nye i gumanitarnye znaniya* [Social and humanitarian knowledge]. 2021. Vol. 7. No. 4. P. 392-401. (in Russ.)
8. Delez Zh. *Kino: Kino-1 Obraz-dvizhenie; Kino-2 Obraz-vremja* [Cinema: Cinema-1 Image-movement; Cinema-2 Image-time]. Transl. from Fr. by B. Skuratov. Moscow, Ad Marginem. 2004. (in Russ.)
9. Doroshchuk Ye.S., Bayraktar M.Kh. “Istoricheskie aspekty i dinamika razvitiya nacional'nogo kinematografa regionov Rossii v kontekste jetnodokumentalistiki (na materiale respubliki Tatarstan)” [Historical Aspects and Dynamics of the Development of the National Cinematography of the Russian Regions in the Context of Ethnodocumentary (on the Material of the Republic of Tatarstan)]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal* [International Scientific Research Journal]. 2021. No. 5(107). P. 144-149. (in Russ.)
10. Ferro M. “Kino i istoriya” [Cinema and History]. *Voprosy istorii* [Questions of History]. 1993. No. 2. P. 47-57. (in Russ.)

11. Kinodialog. *Obraz-smysl. Perevod* [Film dialogue. Image-meaning. Translation]. Gener. ed. by V. E. Gorshkova. Irkutsk, MGLU YEALI. 2014 (in Russ.)
12. Golovneva E.V. “Konstrukty “starogo” i “novogo mira” v sovetskom kul’turfil’me” [Constructs of the “old” and “new world” in Soviet culture film]. *Prostranstvo dokumentacii: rezhimy sushhestvovaniya kinematograficheskikh svidel’stv: mat. Mezhdunar. nauch. konf.* [Space of Documentation: Modes of Existence of Cinematic Evidence: Proceedings of the International Scientific Conference]. Yekaterinburg, UrFU, 2019. P. 102-111. (in Russ.)
13. Golovneva E.V. *Konstruirovaniye regional’noj identichnosti v sovremennoj kul’ture (na materiale sibirskogo regiona)*. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora filosofskih nauk [The construction of regional identity in modern culture (based on the material of the Siberian region) dissertation for the degree of Doctor of Philosophy]. Ural’skij federal’ny`j universitet imeni pervogo Prezidenta Rossii B. N. El’cina [Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin]. Yekaterinburg, 2018. (in Russ.)
14. Gusserl’ E. *Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii* [Ideas towards pure phenomenology and phenomenological philosophy]. Transl. From Germ. by A.V. Mikhailov. Moscow, Akadem. projekt. 2009. (in Russ.)
15. Kozhokaru T.I. “K voprosu o metodologii analiza fil’ma” [On the question of the methodology of film analysis]. *Articult.* 2021. No.4 (44). P. 118-148. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148 (in Russ.)
16. Konovalov A.E. “Strukturno-funkcional’nye osobennosti instituta kinematografii: arthaus vs mejnstrim” [Structural and functional features of the Institute of Cinematography: arthausvsmainstream]. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe* [East European Scientific Journal]. 2017. No. 1-2(17).P. 30-34. (in Russ.)
17. Krakauer Z. *Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino: ot Kaligari do Gitlera* [Psychological history of German cinema: from Caligari to Hitler]. Transl. from Eng. with abbr.; foreword R. Yureneva. Moscow, Iskustvo. 1977. (in Russ.)
18. Krank E.O. “Nacional’nyj kinematograf i nacional’nyj mentalitet” [National cinematography and national mentality]. *Etnicheskaya kul’tura* [Ethnic culture]. 2020. No. 1 (2). P. 21-25. (in Russ.)
19. Kravchenko K.A. “Regional’noe kino Rossii: k probleme opredeleniya” [Regional cinema of Russia: to the problem of definition]. *Paradigma: filosofsko-kul’turologicheskij al’manakh* [Paradigm: philosophical and cultural almanac]. 2022. No. 36. P. 139-149. (in Russ.)
20. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallin, Jejesti Raamat, 1973. (in Russ.)
21. Maklyuen M. *Ponimanie Media. Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media. External extensions of a person]. Transl. from Eng. by V. Nikolaev; Concl. art. by M. Vavilov. Moscow, KANON-press-TS. 2003. (in Russ.)
22. Nikolayeva K.A. “Kinematograf v kontekste sociologicheskogo znaniya. Vozzreniya predstavitelej Frankfurtskoj shkoly” [Cinematography in the context of sociological knowledge. Views of representatives of the Frankfurt School]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel’skiy zhurnal* [International Research Journal]. 2016. No. 4 (46). URL: <https://research-journal.org/archive/4-46-2016-april/kinematograf-v-kontekste-sociologicheskogo-znaniya-vozzreniya-predstavitelej-frankfurtskoj-shkoly> (Date of the application: 10.05.2023). (in Russ.)
23. Rubinshtejn S.L. *Osnovy obshhej psihologii* [Fundamentals of general psychology]. St. Petersburg, Peter. 2002. (in Russ.)
24. Ryzhova S.V. “Jethnicheskaja identichnost’ v obshhestvennom izmerenii” [Ethnic identity in the social dimension]. *Sotsiologicheskaya nauka I sotsial’naya praktika* [Sociological science and social practice]. 2020. Vol. 8. No. 3. P. 165–181. (in Russ.)
25. Rzayeva N.S. “O kinematograficheskom obraze” [On the cinematic image]. *MNIZH.* 2013. No. 9-3 (16): 52-54. (in Russ.)
26. Schtein S.Y. “Metodiko-metodologicheskaja shema issledovaniy kinematografa. Metodologija” [Methodological and methodological scheme of cinematography research. Methodology]. *Articult.* 2021. No. 4(44). P. 6-59. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59 (in Russ.)
27. Shadrikov V.D. “Obraz i slovo” [Image and word]. *Mir psihologii* [World of Psychology]. 2014. No. 2. P. 80-87. (in Russ.)
28. *Sociokul’turnye osnovaniya sovetskogo moderna* [Sociocultural foundations of Soviet modernity]. Gener. ed. by O.V. Aksenova. Moscow, FNISTS RAN. 2022. (in Russ.)
29. Solovyova A.N. “Deterritorizacija social’nyh praktik v kontekste jetnokul’turnyh landshaftov” [Deterritorialization of social practices in the context of ethnocultural landscapes]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal’nogo universiteta. Seriya: Gumanitarny`e i social’ny`e nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Series: Humanities and Social Sciences]. 2009. No. 5. P. 126-130. (in Russ.)
30. Tarkovskij A. *Lekcii po kinorezhissure* [Lectures on film directing]. Leningrad, LENFILM Film Studio. 1989. (in Russ.)
31. Vakhrushev A.Yu., Oganezov A.E. “Kniga kino. Ob aktual’nyh problemah i o budushhem vizual’noj antropologii. Interv’ju” [On current issues and the future of visual anthropology. Interview]. *Sibirskie istoricheskiye issledovaniya* [Siberian Historical Research]. 2020. No. 4. P. 136-156. DOI: 10.17223/2312461X/30/7 (in Russ.)
32. Yanutsh O.A. “Regional’noe kino kak sredstvo formirovaniya kul’turnoj identichnosti” [Regional cinema as a means of forming cultural identity]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul’tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2023. No. 1 (50). P. 79-86. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_1_79 (in Russ.)
33. Yarskaya-Smirnova E. “Gender, vlast’ i kinematograf: osnovnye napravleniya feministskoj kinokritiki” [Gender, power, and cinema: main directions of feminist film criticism]. *Zhurnal sociologii i social’noj antropologii* [Sociology and social anthropology journal]. 2001. Vol. 4. No. 2. P. 100-118. (in Russ.)
34. Zhabsky M.I., Tarasov K.A., Focht-Babushkin Yu.U. *Kino v sovremennom obshhestve: funkcii, vozdejstvie, vostrebovanost’* [Cinema in modern society: functions, impact, demand]. Ed. by M. I. Zhabsky. Moscow, NII kinoiskusstva Ministerstva kul’tury` RF [Research Institute of Cinematography of the Ministry of Culture of the Russian Federation]. 2000. 358. (in Russ.)
35. Zhabskiy M.I. “Celepolaganie i teoreticheskie istoki sociologii kino Ditera Prokopa” [Goal-setting and theoretical origins of the sociology of cinema by Dieter Prokop]. *Sotsiologiya massovykh kommunikatsiy* [Sociology of Mass Communications]. 2020. No. 1(37). P. 2-86. (in Russ.)

N.V. Levchenko, A.V. Rogovaya *Features of cinematography in Russian regions:
construction of social meanings*

36. Zhabskiy M.I. *Sociokul'turnaja drama kinematografa. Analiticheskaja letopis' (1969–2005 gg.)* [Sociocultural drama of cinema. Analytical chronicle (1969–2005)]. Moscow, Kanon+; Reabilitatsiya, 2009. (in Russ.)
37. Zhabskiy M.I. *Sociologija kino* [Sociology of cinema]. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitatsiya, 2020. (in Russ.)

Elizaveta Evgenievna Filatova
Елизавета Евгеньевна Филатова
BA in Film and Media Studies, Master's Student,
бакалавр искусств в области кино- и медиаисследований, магистрант,
University of Tyumen
Тюменский государственный университет
e.filatova.sas@gmail.com

**TRIPTYCH OF LOVE IN ANNA KARENINA:
INTERPRETING ANNA'S LOVE(S) PSYCHOANALYTICALLY**
**ТРИПТИХ ЛЮБВИ В «АННЕ КАРЕНИНОЙ»:
ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛЮБОВ(ЕЙ) АННЫ**

This paper explores Anna Karenina's multifaceted love(s) towards three men – her son, her husband, and her lover – using psychoanalytic perspective. While Joe Wright's film adaptation (2012) serves as the primary object of analysis, the paper also draws upon the source text by Leo Tolstoy. The essay demonstrates ways in which psychoanalytic theory may be deployed to understand Anna's motivations. Specifically, it suggests interpreting Anna's love decisions in terms of what Freud called a love versus desire divide, originally attributed to men. As analysis shows, Anna seeks love and desire in two separate male figures, with Karenin being more like a father to her, and Vronsky – a sexual object or a “bad boy,” to use Bruce Fink's term. Anna thinks in terms of “exchange” not of her husband's but of her son's love for that of Vronsky, thereby equating those seemingly different love(s). The paper looks closely at the specific scenes as well as stylistic techniques such as a whip pan, close-up, point-of-view shot, etc., which shed light onto Anna's psychological conflict.

Keywords: Anna Karenina, Tolstoy, adaptation, psychoanalysis, Freud, love versus desire divide, anaclitic object-choice, narcissistic object-choice

For citation: Filatova E.E. “Triptych of Love in Anna Karenina: Interpreting Anna's Love(s) Psychoanalytically.” *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 87-94. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-87-94

В статье исследуется многогранная любовь Анны Карениной к трем мужчинам – ее сыну, мужу и любовнику – сквозь призму психоанализа. В то время как основным объектом анализа служит экранизация Джо Райта (2012), в статье также делаются отсылки на исходный текст Льва Толстого. В статье демонстрируется, как психоаналитическая теория может быть использована для понимания мотиваций Анны. В частности, интерпретируются любовные решения Анны с точки зрения того, что Фрейд называл разрывом между любовью и желанием (a love versus desire divide), первоначально приписываемом мужчинам. Как показывает анализ, Анна ищет любви и страсти в двух отдельных мужских фигурах: Каренин воплощает для нее отца, а Вронский – сексуальный объект или «плохого мальчика», если использовать термин Брюса Финка. Анна мыслит в терминах «обмена» не любовью своего мужа, а любовью своего сына на любовь Вронского, тем самым приравнивая разные модальности любви. В статье подробно рассматриваются сцены, а также стилистические приемы, такие как whip pan, close-up, point-of-view shot и др., которые проливают свет на психологический конфликт Анны.

Ключевые слова: Анна Каренина, Толстой, экранизация, психоанализ, Фрейд, анаклитический выбор объекта, нарциссический выбор объекта

Для цитирования: Филатова Е.Е. Триптих любви в «Анне Карениной»: психоаналитическая интерпретация любов(ей) Анны // *Артикульт.* 2023. №4(52). С. 87-94. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-87-94

In this essay, I will meditate upon different modalities of love and compare them on the example of Joe Wright's adaptation of *Anna Karenina* (2012), with references to the source text written by Leo Tolstoy. Specifically, I will consider Anna's multifaceted love(s) towards three men in her life – her son, her husband, and her lover – that she tries to maintain at once, and interpret them through the psychoanalytic lens, drawing upon Sigmund Freud, Bruce Fink, and other authors. Anna is often said to be a projection of Tolstoy's own repudiated sexual passion or a sort of surrogate through which he explores his own longing for death and from whom he eventually recoils “as from a thing of horror” [Armstrong, 1988, p. 137]. What I will endeavor to do here is explore Anna's decisions on the matters of love as informed by her psychic experiences, focusing on those plot twists that seemed unmotivated or weak to some scholars but are nonetheless to be construed by psychoanalytic theory.

While the Lacanian film theory is applied in film studies more often than any other psychoanalytical theory, the theme of spectatorship, or, more specifically, the notion of a gaze of mastery with which the spec-

E.E. Filatova *Triptych of Love in Anna Karenina:
Interpreting Anna's Love(s) Psychoanalytically*

tator identifies her/himself [McGowan, 2003], does not fall within the scope of this paper, though I do refer to Mulvey and her 'male gaze' but only in the context of the on-screen world. What I am interested in is the diegetic level of the filmic (and literary) story, that is, the level of characters, as well as their thoughts and interweavings. Freud's theory seems to be better equipped to explain some of Anna's motivations. As regards the choice of Wright's adaptation, it lies in its psychoanalysis-inviting portrayal of Anna. Wright's Anna, with her emotional excess and instability [Pietrzak-Franger, 2015], most successfully embodies Tolstoy's heroine. Earlier versions of Anna seem to be more cautious and less reckless instead. Anna played by Greta Garbo (1935), for instance, is said to be mature and aware of the fact that she is in the wrong; she feels responsible to her husband and son [ibid, p. 248].

Freud used to claim that where a man desires, he does not love, meaning that he usually feels love for "the right kind of woman" and sexual desire – for "the wrong kind of woman," and these two (love and desire) cannot converge in one woman [Fink, 2016, p. 23-24]. As Fink notices, although Freud did not think of women in the context of a love/desire divide, he nonetheless acknowledged that "all is not perfect in the realm of women's desire... women often need there to be a prohibition or "forbiddenness" to get sexually aroused" [ibid, p. 28]. In this sense, Anna's sexual desire for Vronsky might stem from the very 'prohibition' that society imposes on her relationship with him. This societal non-acceptance seems to fuel Anna's passion for Vronsky, which at some point becomes unbearable for him. The more she is rejected by society, the more she is attached to him. This dynamic is artfully expressed in the movie through the whip pan technique. In the ball scene, the camera's aggressive movements from the medium shots of Anna and Vronsky dancing to the close-ups of the aristocrats expressing disapproval with their looks vividly showcase the brewing conflict between Anna and society, and at the same time Anna's increasing partiality for Vronsky (*fig. 1-2*). Her persistence in continuing to attend public events with him, though it is forbidden, and society openly despises them (her), may be also explained by her being sexually aroused by it. Otherwise, why would she torture herself and him like that? Freud assumed that "some obstacle is necessary to swell the tide of libido to its height; and at all periods of history, wherever natural barriers in the way of satisfaction have not sufficed, man has erected conventional ones in order to enjoy love" [Freud, 1997, p. 57]. While a ban on the publicly displayed extramarital affair was an artificial "obstacle" (established by society), so was Anna's refusal to divorce her husband Karenin. Judith M. Armstrong refers to the latter as the weakest point in the novel, as Tolstoy did not give any convincing motivation that prompted Anna to do so [Armstrong, 1988, p. 98]. However, it is pertinent to interpret Anna's refusal as yet another self-imposed obstacle, which seemed to stimulate and nourish a more passionate and rebellious love between the two, or at least on the part of Anna. The thing is that she does not want her affair with Vronsky to be smooth, right and lawful, something needs to be inappropriate or unfinished there in order to excite her.



Fig. 1.

Anna and Vronsky dancing (the ball scene), film still from *Anna Karenina*, 2012.



Fig. 2.

Aristocrats looking with disapproval at Anna and Vronsky dancing, film still from *Anna Karenina*, 2012.

Perhaps, marrying Vronsky meant a certain point of stagnation or ‘arrival’ to Anna, as there would be nowhere else to go and nothing else to strive for. This echoes with the ancient line of thought to which Laplanche attributes Freud’s position, namely that “man prefers the hunt to the capture (or perhaps that to travel hopefully is better than to arrive)” wherein the fantasy of capture is cherished more than the capture itself [Armstrong, 1988, p. 99]. Armstrong describes Vronsky’s attitude to Anna as that of the hunter towards his capture-to-be, and when Anna is about to die, he feels “like an unworthy and beaten opponent for whom the goal is decisively out of reach, he can no longer sustain the fantasy of capture,” hence his suicide attempt [ibid, p. 99]. But this hunter-capture relation equally applies to Anna who does not desire to see Vronsky as her husband, that is, her “capture” or ultimate aim, and chooses instead to be “on the hunt” and nurture a fantasy. In the paragraphs that follow, I will discuss Anna’s decision not to divorce in terms of a love/desire divide.

While Freud attributes a love/desire divide only to men, Fink talks of the so-called “bad-boy phenomenon,” suggesting that the divide is not exclusively male but also manifests itself in women. Women are said to be fascinated with bad boys (e.g., “insolent soldiers with mustaches”) who “do not fit the mold of their own idealized father figures” and “take liberties with them instead of showing them consideration” [Fink, 2016, p. 25-26]. As Fink underlines, what a woman experiences towards such a man is a sexual desire, not love [ibid, p. 27]. Love is what she feels towards her father instead, who always treats her as a princess, in a tender and delicate manner. Hence a woman follows the same logic as a man, seeking love and desire in two separate male figures. Yet if a bad boy starts professing love for a woman, she will likely debase him (the word which Freud uses) so as to continue perceiving him only sexually [ibid, p. 27]. She is only thrilled by a bad boy’s desire for her, whereas the signs of love on his part make her feel as if it were her father whom she can only love, not desire.

Anna’s relationship with Vronsky is similar to that with a bad boy described above. With his handsome appearance, Vronsky seems to seduce Anna easily, setting her up to drop everything and be with him. Her sexual desire for / attraction to him is shown in the film through point-of-view shots, displaying how she gazes at him. In the ball scene, shortly before their dance, Anna is looking at Vronsky who stands on the balcony with his friends (*fig. 3*). When she turns her gaze once more to the balcony, he is no longer there (he comes to her). While the gaze is usually a male prerogative, and it is women who “are simultaneously looked at and displayed [in the diegesis], with their appearance coded for strong visual and erotic impact,” according to Laura Mulvey, this dynamic seems to be inverted here [Mulvey, 2009, p. 436]. It is Anna who occupies the position of a bearer of the look, whereas Vronsky is the one who is sexually objectified. Anna’s tendency for objectification is also conveyed through her unwillingness to let him go, as if he belonged to her (as a thing). She seems to compete with him for dominance in their relationship – a trait inherent rather in men than in women. In the novel, both of her “habits” are implied in the following expressions: “her complete possession of him was a constant joy to her,” “had once again taken full posses-

E.E. Filatova *Triptych of Love in Anna Karenina:
Interpreting Anna's Love(s) Psychoanalytically*

sion of him,” “could not submit to him,” “the one thing that meant anything was punishing him” [Tolstoy, 2014, p. 425, 609, 676, 683]. Armstrong categorizes Anna as a ‘hero’ in the sense that Yuri Lotman attaches to it: she transgresses boundaries of her gender, she is mobile and active (not fixed and passive), and she makes her own choice of a person with whom to live “instead of simply being given in marriage” [Armstrong, 1988, p. 118]. While Kitty is depicted only as an object of Levin’s desire, and her own feelings for him are not so pronounced, Anna, in contrast, both *desires* Vronsky (as subject) and is desired by him (as object) [ibid, p. 121]. “Tolstoy,” Armstrong says, “allows Anna one supremely ‘male’ activity: he endows her with pen... She does not remain the reader figure depicted in the early chapters, the train-passenger who finds it hard to concentrate on what is being recounted in her English novel because she so longs ‘to do it herself’” [ibid, p. 122]. Thus, she not only reads but also writes; is not only chosen but also chooses herself.



Fig. 3.

Anna looking at Vronsky (the ball scene), film still from *Anna Karenina*, 2012.

Amy Mandelker considers both Levin and Anna as artist figures who seek to frame and compose their ideas about the self and life in accordance with artistic models [Mandelker, 1991, p. 4]. However, in her own ‘self-portraits,’ Anna appears as a mere art object “meant to be admired and desired for its beauty alone,” with her first and last public appearances (the Moscow ball and the Petersburg opera) being the most vivid examples [ibid, p. 9]. It is contrasted in the novel with Levin’s “painterly visions of the world” indicative of his spiritual growth, as Mandelker points out [ibid, p. 9]. It’s not by chance that Tolstoy uses the metaphor of frame while describing Anna’s attire for the ball (and subsequently for the opera): “The black dress with the luxurious lace was not conspicuous; it was merely a frame, and she was all one saw” [Tolstoy, 2014, p. 75]. Her attire, therefore, serves as nothing more than a framing device, from which her face, the artwork itself, is meant to stand out and attract the eyes of others. Anna renders herself a visual object in Mulvey’s sense, while simultaneously assuming masculine inclinations. Curiously enough, the portrait of Anna by Mikhailov which Levin contemplates and cannot tear himself from is said to be “not a picture, but a splendid, living woman... who looked at him triumphantly and tenderly with disarming eyes,” alluding to its lifelike quality [ibid, p. 634]. There seems to be a contradiction here, as the real Anna concedes in vivacity to the portrait of her. What is noteworthy, the film makes frequent use of tableaux vivants, referring to the prominent paintings such as Monet’s *Woman with a Parasol* or Caravaggio’s *Medusa*, of which Anna is the heroine (fig. 4-5). Anna in those scenes not figuratively but quite literally becomes an art object, inviting what usually a painting invites – a look. Allusions to art may also be seen in the technique of internal framing that the film employs. Particularly interesting is the shot of Anna lying in bed with her son Seryozha (fig. 6). This scene follows Anna’s return from Moscow, where she got acquainted with Vronsky. Anna and Seryozha are placed in a frame, and the overall feeling is that of seeing a painting.

It is worth noting that when Vronsky’s feelings for Anna become calmer and more akin to love rather than passion, and they are about to become a family, a married couple, she seems to be backing away from that.



Fig. 4.
Anna with a parasol walking through the meadow, film still from *Anna Karenina*, 2012.



Fig. 5.
Anna in bed with a fever after delivery, film still from *Anna Karenina*, 2012.



Fig. 6.
Anna lying in bed with her son Seryozha (internal framing), film still from *Anna Karenina*, 2012.

E.E. Filatova *Triptych of Love in Anna Karenina:
Interpreting Anna's Love(s) Psychoanalytically*

What Anna wants and demands from Vronsky is an endless passion. In psychoanalytic terms, she is ready to perceive him only as a bad boy or as a sexual object, but not as a life partner. Accordingly, she is ready to be only a mistress for Vronsky, not a wife, as can be seen from her inner reflections in the novel: “If I could only be something other than his mistress passionately loving his caresses alone; but I can’t and don’t want to be anything else” [Tolstoy, 2014, p. 694]. Armstrong’s juxtaposition is illuminating: “The difference between Levin – whose story is after all a tale of love, courtship and marriage – and Anna, who pursues passion and death, is similar to the difference between the ‘more mediated, represented, mastered form of sexuality’... and its raw, unsublimated, unmastered counterpart” [Armstrong, 1988, p. 128-129]. Because Anna’s passion is unsublimated, that is, not redirected onto the creative / constructive activities, and she continues to be fixated upon this passion, it is destructive, it kills her eventually. In this sense, it is even more curious that she hesitates to divorce Karenin when it is finally possible, and the only thing needed is her urge. Karenin is a kind of father figure for Anna, he is much older than she and continues to bestow his love on her sacrificially even when she does crazy things (e.g., asks both Karenin and Vronsky to be near her bed during the prenatal fever and forgive each other). His love towards Anna also may be interpreted as that of the lover to the beloved in the Greek tradition “where many men were far more concerned with expressing their love and desire for someone than with having their love reciprocated,” “it was intensity of their own love that seems to have made them alive” [Fink, 2016, p. 42-43]. Karenin’s sanctity is stylistically conveyed in the final scene, where he is sitting in the middle of an endless meadow peacefully and contemplating the play of his children (Seryozha and Anya, Vronsky’s daughter). The fact that the entire film except for a few scenes is set in a theater renders this scene even more important and suggestive. The closed space of the theater is finally open, and life is breathed into it: grass has ‘sprouted’ in the audience hall and on the stage, and behind the scenes, a view of the meadow opens up. But is it Anna’s death that produced such peace and tranquility in her family?

What is also noteworthy is that Anna tries to play two incompatible roles simultaneously: she is a devoted (holy) mother to Seryozha and a mistress who gets sexual pleasure from extramarital activity. The holiness of her connection with Seryozha is implied in the motif of Madonna and Child that the film makes use of in the beginning [Pietrzak-Franger, 2015, p. 245]. In being with Vronsky, Anna seems to ‘cheat on’ her son in the first place, not her husband Karenin. As it is suggested in the novel, Anna thinks in terms of “exchange” not of Karenin’s but of Seryozha’s love for that of Vronsky, thereby equating those seemingly different love(s): “I too thought that I loved him [Seryozha], and I was moved by my own tenderness. But I have lived without him. I exchanged his [Seryozha’s] for another love and did not complain of this exchange so long as I was satisfied with that love” [Tolstoy, 2014, p. 694]. From the psychoanalytical point of view, the tenderness with which she treats Seryozha might have sexual currents in it. Freud alluded to the mother’s ignorance of the sexual element present in her treatment of a child. Mother, he says, “regards him [the baby] with feelings that are derived from her own sexual life: she strokes him, kisses him, rocks him and quite clearly treats him as a substitute for a complete sexual object...She regards what she does as asexual, ‘pure’ love” [Freud, 1962, p. 89]. There is something (unconsciously) sexual in the way Anna strokes Seryozha, while lying with him in bed. The camera dwells on Anna’s caressing hand for a while (*fig. 7*). As the scene happens after her acquaintance and infatuation with Vronsky, she seems to ponder over that idea of possible ‘exchange’ and feel guilty before Seryozha. The scene where Anna with her son appear on a bare stage breaks with the holy image of Madonna and Child, suggesting that her behavior is “incompatible with the moral ideals that the Mother and Child iconography stands for,” as Monika Pietrzak-Franger underscores [Pietrzak-Franger, 2015, p. 245]. The film literally visualizes the mother’s (Anna’s) transition from Madonna, pure and faithful, to the mistress-betrayer that Freud is talking about [Fink, 2016, p. 20].

Returning to the idea of exchange, it is worth considering Armstrong’s parallel drawn between what Freud calls anaclitic or ‘function-love’ and narcissistic love and what it is that Anna chooses out of these two. The concepts are related to the selection of a love object wherein an anaclitic object choice implies a mate who is associated with the person “who can *ensure life*” (akin to a parent figure), while a narcissistic object choice implies choosing a mate who is similar, “modelled on the self” [Armstrong, 1988, p. 77]. While I’ve emphasized already that Karenin is like a father to Anna, a function-love may also be conceived of as love that goes



Fig. 7.

Close-up of Anna's hand caressing Seryozha's skin, film still from *Anna Karenina*, 2012.

beyond personal satisfaction, consisting in having children and taking care of them [ibid, p. 98]. As Armstrong puts it, Anna's "maternal love for Seriozha is swallowed up by her narcissistic passion for Vronsky, which also stifles any potential love she might bear for Ani [the daughter that Vronsky and Anna have together]" [ibid, p. 106]. If Anna once had love for Seryozha, which she later "exchanged," she was completely indifferent to Ani from the very moment of her birth. Given Anna's rejection of function-love, it's no wonder she does not want to have more children with Vronsky, thinking that pregnancy will make her less attractive and she will not be able to keep his love. But is this really love? It is rather a desire which Anna seeks to keep on Vronsky's side towards herself by means of external beauty. Dolly's inner response to Anna's design is apt here: "If he [Vronsky] is looking for that, he will find gowns and manners even more attractive and charming, and... no matter how beautiful her entire full figure, her ardent face under that black hair, he will find even better ones" [Tolstoy, 2014, p. 583]. Anna's conduct vividly exemplifies a love/desire divide, suggesting that it occurs not only in men, as Freud said, but also in women. Anna's relationship with Vronsky holds on desire, whereas from what Dolly says, there seems to be something bigger on Vronsky's part that prompts him to stay with Anna, not to be confused with a mere passion which he can experience elsewhere. Mandelker observes that throughout the chapter where Anna attends the opera "Vronsky's role and reactions... parallel Karenin's in earlier scenes between Anna and her husband. Vronsky now assumes Karenin's role as Anna becomes a "closed book" (or cipher) to him" [Mandelker, 1991, p. 15]. As Vronsky goes over to the 'love' side of the divide, Anna loses her only sexual object and no longer has a person who can "mirror" her desire, that is, to respond in kind. Perhaps, this state of things is what leads her to a dead end.

All in all, psychoanalytic theory offers a way of understanding Anna's seemingly counterproductive choices and behaviors. It becomes much clearer why, being in love with Vronsky, she still hesitated whether to divorce Karenin or not. It was rather a sexual desire, not love, that she felt towards Vronsky, which is why the idea of her being merged with him in a married couple scared her. The person for whom she felt *love* was Karenin, a father-like figure. Thus, the love versus desire divide apparently worked in Anna's case, notwithstanding that Freud attributed it only to men. With regard to further research, it would be pertinent to examine Anna through Freud's later take on the death drive or the death instinct. Freud equates the death instinct to masochism, and, as he puts it, the libido diverts this instinct towards objects in the external world [Freud, 1961, p. 163]. The death instinct turns into what Freud calls "the destructive instinct, the instinct for mastery, or the will to power" [ibid, p. 163]. As I've pointed out earlier, Anna seeks to possess and objectify Vronsky, and there is clearly something destructive in that her undertaking. Anna's conduct allows for yet another reading, namely Freud's notion of moral masochism, which implies getting pleasure from suffering, regardless of what or who causes it [ibid, p.165]. Anna persistently provokes complications or reproaches from society, as if taking pleasure from it.

E.E. Filatova *Triptych of Love in Anna Karenina: Interpreting Anna's Love(s) Psychoanalytically*

FILMOGRAPHY

1. Anna Karenina (2012, dir. J. Wright, USA), fiction.

SOURCES

1. Tolstoy L. *Anna Karenina*. Translated by Marian Schwartz. New Haven, Yale University Press, 2014.

REFERENCES

1. Armstrong J.M. *The Unsaid Anna Karenina*. London, The Macmillan Press, 1988. DOI: 10.1007/978-1-349-19407-0
2. Fink B. *Lacan on Love: An Exploration of Lacan's Seminar VIII, Transference*. Cambridge, Polity Press, 2016.
3. Freud S. *The Ego and the Id and Other Works*. Translated by James Strachey. London, Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1961.
4. Freud S. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Translated by James Strachey. New York, Basic Books, 1962.
5. Freud S. *Sexuality and the Psychology of Love*. New York, Simon & Schuster, 1997.
6. Mandelker A. "A Painted Lady: Ekphrasis in Anna Karenina." *Comparative Literature* 43, no. 1 (1991): 1-19. DOI: 10.2307/1770990
7. McGowan T. "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes." *Cinema Journal* 42, no. 3 (2003): 27-47.
8. Mulvey L. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick, Rutgers University Press, 2009. P. 432-442.
9. Pietrzak-Franger M. "Restrained Glamour": Joe Wright's Anna Karenina, Postfeminism, and Transmedia Biopolitics." *The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology*, edited by Dan Hassler-Forest and Pascal Nicklas. London, Palgrave Macmillan UK, 2015. P. 243-255. DOI: 10.1057/9781137443854_18

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Анна Каренина / Anna Karenina (2012, реж. Д. Райт, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Tolstoy L. Anna Karenina / Translated by Marian Schwartz. – New Haven: Yale University Press, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

1. Armstrong J.M. The Unsaid Anna Karenina. – London: The Macmillan Press, 1988. DOI: 10.1007/978-1-349-19407-0
2. Fink B. Lacan on Love: An Exploration of Lacan's Seminar VIII, Transference. – Cambridge: Polity Press, 2016.
3. Freud S. Sexuality and the Psychology of Love. – New York: Simon & Schuster, 1997.
4. Freud S. The Ego and the Id and Other Works / Translated by James Strachey. – London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1961.
5. Freud S. Three Essays on the Theory of Sexuality / Translated by James Strachey. – New York: Basic Books, 1962.
6. Mandelker A. A Painted Lady: Ekphrasis in Anna Karenina // Comparative Literature 43, no. 1 (1991): 1-19. DOI: 10.2307/1770990
7. McGowan T. Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes // Cinema Journal 42, no. 3 (2003): 27–47.
8. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. – New Brunswick: Rutgers University Press, 2009. – 432-442.
9. Pietrzak-Franger M. 'Restrained Glamour': Joe Wright's Anna Karenina, Postfeminism, and Transmedia Biopolitics // The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology. Edited by Dan Hassler-Forest and Pascal Nicklas. – London: Palgrave Macmillan UK, 2015. – 243-255. DOI: 10.1057/9781137443854_18

LIST OF ILLUSTRATIONS

- Figure 1. Anna and Vronsky dancing (the ball scene), film still from *Anna Karenina*, 2012.
- Figure 2. Aristocrats looking with disapproval at Anna and Vronsky dancing, film still from *Anna Karenina*, 2012.
- Figure 3. Anna looking at Vronsky (the ball scene), film still from *Anna Karenina*, 2012.
- Figure 4. Anna with a parasol walking through the meadow, film still from *Anna Karenina*, 2012.
- Figure 5. Anna in bed with a fever after delivery, film still from *Anna Karenina*, 2012.
- Figure 6. Anna lying in bed with her son Seryozha (internal framing), film still from *Anna Karenina*, 2012.
- Figure 7. Close-up of Anna's hand caressing Seryozha's skin, film still from *Anna Karenina*, 2012.

Анастасия Александровна Токарева
Anastasia Aleksandroovna Tokareva
заместитель начальника информационно-библиографического отдела
Центра «Всероссийская патентно-техническая библиотека»,
Федеральный институт промышленной собственности
Deputy Head of Information and Bibliography Department
of All-russian patent and technical library,
Federal Institute of Industrial Property
Anastasiia.tokareva@rupto.ru

ПАТЕНТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ В РАЗВИТИИ ВИДОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА PATENT INFORMATION IN THE DEVELOPMENT OF MODERN ARTS

Настоящая статья посвящена интеграции технических решений в сферу искусства. Проблематика состоит в том, что искусство относят к авторскому праву, практически не применяя весь потенциал возможностей патентного права и государственной охраны технических решений. Патент – это не только юридический документ, удостоверяющий приоритет и авторство, но описание к нему является полноценным информационным ресурсом, содержащий достоверные сведения о разработке. В статье выявлены преимущества и методологические основания применения патентной информации в исследовательской сфере, которая может содействовать раскрытию неизвестных ранее черт творчества деятелей или направлений искусства, например, технологии создания произведений искусства в области скульптуры, графики и живописи или прототипы терменвокса. На основе представленных описаний изобретений в музыке, живописи, скульптуре, на которые были выданы охранные документы Российской Империи, СССР и Российской Федерации, сделаны выводы о том, что патентная информация является источником как культурологического осмысления искусства, так и творческого процесса в создании новых произведений искусства.

Ключевые слова: искусство, изобретение, интеллектуальная собственность, музыка, живопись, скульптура

Для цитирования: Токарева А.А. Патентная информация в развитии видов современного искусства // Артикульт. 2023. №4(52). С. 95-106. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-95-106

Введение

Искусство имеет множество определений, смыслов и факторов познания, охватывающие фило-софские, культурологические, социокультурные аспекты понимания. В области охраны интеллектуальной собственности искусство прочно ассоциируется с авторским правом, что, на первый взгляд, выглядит достаточно логично, если вспомнить ст. 1255 Гражданского кодекса РФ: «Интеллектуальные права на произведения науки, литературы и искусства являются авторскими правами». Авторские права защищают форму самого произведения, «независимо от достоинств и назначения произведения, а также от способа его выражения».

Безусловно, чтобы стать произведением искусства, мысль художника должна получить материальное воплощение в словах, нотной записи, формах, красках, физических телах. В процессе материализации применяются механизмы тех или иных технических решений: способов, устройств, продуктов,

The article focuses on the integration of technical solutions into the sphere of art. The issue is that the art is attributed to the copyright, practically not using the full potential of industrial property and state protection of technical solutions. A patent is not only a legal document certifying priority and authorship, but the description to it is a full-fledged information resource that contains reliable information about the development. The article identifies the advantages and methodological grounds for using patent information in research activities, which can help reveal previously unknown features of the creativity of figures or art movements, for example, technologies for creating works of art in the field of sculpture, graphics and painting or Teremin prototypes. Based on the presented descriptions of inventions in music, painting, sculpture, for which protection documents were issued by the Russian Empire, the USSR and the Russian Federation, conclusions were drawn that patent information is a source of both cultural understanding of art and the creative process in creating new works of art.

Keywords: art, invention, intellectual property, music, painting, sculpture

For citation: Tokareva A.A. "Patent information in the development of modern arts." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 95-106. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-95-106

A.A. Tokareva *Patent information
in the development of modern arts*

изготовления и т.д. Соответственно, искусство в полной мере становится неотделимым от техники и производства, особенно в условиях настоящего времени, когда произведения живописи, музыки, скульптуры создаются с помощью современной технологической инфраструктуры. И в таком смысле, когда речь идет о технических решениях и внешнем виде изделия, возникает тема охраняемых результатов творческого труда, в том числе и таких объектов промышленной собственности как изобретение, полезная модель и промышленный образец.

В период Античности в древнегреческом (да и в современном) языке слово «искусство» обозначалось термином «τέχνη» (техни), что означало искусство, ремесло. Ему соответствовало латинское наименование «art» – искусство, мастерство, умение. В Средние века и эпоху Возрождения художник часто был как создателем произведений искусства, так и техником. Творчество Леонардо да Винчи служит тому доказательством – шедевры живописи «Мона Лиза», «Мадонна Литта», «Тайная вечеря» создавались тем же мастером, что и изобретения прототипов вертолета, водолазного костюма, беспилотной пружинной самоходной тележки и многих других. Или, например, Микеланджело – художник и инженер-архитектор, проводивший разработку укреплений для обороны Флоренции. С появлением технологий, передающих изображение и музыку, художники, музыканты, писатели осваивают новые устройства, появились новые виды искусства – фотография и кино. Сегодня, при создании произведения искусства, применяются инновационные разработки в области 3-D печати, голограммы, виртуальной реальности, художники работают с мультимедийными интерактивными инсталляциями, роботизированными устройствами и прочими высокотехнологичными объектами.

В данной статье мы постараемся раскрыть основную мысль интеграции объектов интеллектуальной собственности в сферу искусства с опорой на российские охраняемые документы с нач. XIX века до наших дней. Приведенные в статье примеры не являются исчерпывающим списком патентных документов, связанных с искусством и хранящихся в Государственном патентном фонде. Перспективным направлением, на наш взгляд, является изучение возможностей интеграции интеллектуальной собственности и искусства через раскрытие потенциала охраняемых результатов интеллектуальной деятельности в социокультурном пространстве, что частично было описано в другой статье [Токарева, 2022].

Материалы и методы

При рассмотрении соотношения техники и искусства мы бы хотели обратиться также к взглядам российского инженера и мыслителя Петра Климентьевича Энгельмейера (1855-1942). Рассматривая искусство и техническую мысль как деятельность человека ученый выделял три составляющих её сущности: «цель (намерение, замысел), знание той области, в которой цель должна быть достигнута, и умение (навык)» [Горохов, 2010, с. 153]. Указанные аспекты позволяют реализовать процесс от зарождения идеи до создания конечного продукта – произведения искусства или технического устройства. В книге «Технический итог XIX века» П.К. Энгельмейер высказывает свою точку зрения на устоявшиеся мнения того времени о различии техники и искусства, например, в индивидуальности автора произведения и её отсутствии в технике, которая несет в себе не личность создателя, а больше дух времени. Для ответа на вопрос ученый приводит пример Венеры Медицейской, состоящей из одного куса мрамора и созданного одним человеком, и Эйфелевой башни, построенной из тысяч железных частей [Энгельмейер, 1898, с. 86]. В своих работах П.К. Энгельмейер высказывает солидарность с постулатом о том, что «наука преследует истину, искусство – красоту (общее – чувство), техника – пользу», и в продолжение размышления на тему единого элемента двух феноменов представляет возможным расширить их познание «Истина, которая есть цель и средство для науки, является условием для искусства и техники». Помимо истины объединяющим фактором искусства, техники и науки автор видит творческое начало их сущности: «наука создает новые мысли, искусство – новые образы, техника – новые вещи» [там же, с. 87-88].

Безусловно, творческое начало невозможно реализовать без носителя творческой идеи – автора, творца, изобретателя, художника. «Изобретатели – творческие, целеустремленные люди, сумевшие благодаря силе своего интеллекта и настойчивости, создать технически приспособления, делающие

человеческую жизнь удобнее» [Андрианов, 2014, с. 94]. Такое определение можно отнести и к создателям произведений искусства, которые наполняют существование личности ценностями и смыслами. Обращаясь к юридическим определениям, а именно к ст. 1228 ГК РФ, гласящей: «Автором результата интеллектуальной деятельности признается гражданин, творческим трудом которого создан такой результат», мы также видим, что творческая составляющая становится определяющим фактором в понимании автора как в правовом, так и социогуманитарном осмыслении.

Практически все, что создано интеллектуальным трудом автора, то есть произведения науки, литературы, искусства, технические решения (изобретения, полезные модели), дизайн (промышленный образец), согласно российскому законодательству, относятся к «охраняемым результатам интеллектуальной деятельности, которым предоставляется правовая охрана, то есть они являются интеллектуальной собственностью» (ст. 1225 ГК РФ). В рамках данной статьи мы будем анализировать инновационные технологические разработки, относящиеся к такому объекту как изобретение. В статье 1350 Гражданского кодекса РФ «изобретение» – это техническое решение в любой области, относящееся к продукту (в частности, устройству, веществу, штамму микроорганизма, культуре клеток растений или животных) или способу (процессу осуществления действий над материальным объектом с помощью материальных средств), в том числе к применению продукта или способа по определенному назначению.

Изобретение, наряду с полезной моделью и промышленным образцом, относится к патентному праву, требующему проведения определенных юридически значимых действий при регистрации объектов, на которые после прохождения государственной экспертизы и признания патентоспособности может быть выдан патент. «Патент – охранный документ, удостоверяющий приоритет изобретения, полезной модели или промышленного образца, авторство и исключительное право на изобретение, полезную модель или промышленный образец на территории Российской Федерации» (ст. 1354 ГК РФ). Сведения о выдаче патента на изобретение публикуются в официальном бюллетене Федеральной службы по интеллектуальной собственности (Роспатента), который ведется с 1924 года по настоящее время. Официальные публикации размещаются на сайте Федерального института промышленной собственности и Роспатента в открытом режиме, а также доступны для поиска в информационных системах ведомства и других патентных базах данных. Патент содержит как информацию о патентообладателе и сроках приоритета, так и ценные данные, то есть описание изобретения к патенту, что позволяет нам перейти от юридического понимания патента к информационному.

Таким образом, целью работы с патентной информацией может стать:

- проверка новизны (патентоспособности) собственного технического решения, в том числе в области искусства;
- выявление инновационных технологий, которые могут стать частью процесса создания произведений искусства;
- генерация новых направлений и, возможно, видов искусства;
- применение патентной информации в исследованиях в области истории, искусствоведения, культурологии;
- определение правообладателя технического решения;
- проведение искусствоведческой экспертизы.

Патентная информация – источник знания

Для данного исследования об объектах интеллектуальной собственности в области искусства мы обращаемся к патентной информации, то есть сведениям, указанным в описании изобретения к патенту. В структуру описаний к российским патентным документам входят библиографические данные об авторе (авторах) и патентообладателе (патентообладателях) объекта, адрес для переписки, регистрационные данные, сроки приоритета, название изобретения, индексы международной патентной классификации, полное описание, реферат, формула изобретения, а также чертежи (при наличии).

A.A. Tokareva *Patent information
in the development of modern arts*

В России описания к изобретениям и другим объектам интеллектуальной собственности от 1814 года до наших дней хранятся в Центре «Всероссийская патентно-техническая библиотека» Федерального института промышленной собственности (ВПТБ ФИПС). Патентная информация, раскрытая в описаниях, имеет не только технический характер, но и содержит культурно-историческую ценность в осмыслении научно-технологического отечественного и мирового прогресса. Например, в Государственный патентный фонд¹ входят описания к Привилегиям на изобретения Российской империи, содержащие сведения о разработках российских изобретателей, таких как В.Г. Шухов, К.Э. Циолковский, граф А.С. Уваров, Ю.Г. Циммерман, П.Н. Яблочков и другие. В XIX – нач. XX века охранные документы выдавались иностранным гражданам и компаниям: Э.А.И. Бугатти, А.Г. Белл, Н. Тесла, А.Г. Эйфель, династиям Нобелей, Сименс, Райт... В советское время изобретателям выдавались авторские свидетельства, которые также содержали подробную информацию о технологии, в Российской Федерации охранными документами являются патенты на изобретения, полезные модели и промышленные образцы, а также свидетельства на средства индивидуализации.

С точки зрения исследователей описание изобретений к патенту имеет большую ценность, так как в нем содержатся подробные данные технического решения для возможности «осуществления изобретения специалистом в данной области техники» (ст. 1386 ГК РФ). В описаниях изобретений к патентам помимо самого технического решения раскрывается информация об известных аналогах, что может быть представлено в виде описаний и ссылок на другие патенты или другие источники информации, вплоть до интернет-ресурсов.

Патентная информация (описания к изобретениям), по сравнению с другими источниками информации (монографии, научные издания, книги, интернет-публикации) обладает рядом преимуществ, среди которых мы бы выделили следующие:

– *достоверность* – заявка на регистрацию изобретения проходит несколько стадий экспертизы и рассматривается государственными экспертами по интеллектуальной собственности на предмет патентоспособности технического решения;

– *универсальность*, определяющаяся тем, что охватывает практически все области техники. На данный момент новая версия Международной патентной классификации МПК-2022.01 содержит 132 класса, 651 подкласс, 7590 основных групп, 70788 подгрупп (всего групп, включая и основные и подгруппы – 78378). В области искусства мы можем привести некоторые примеры: G03 – фотография, кинематография; G10 – музыкальные инструменты; акустика; B44 – Декоративное искусство и т.д.;

– *структурированность* – библиографические данные к патенту представлены в соответствии с международными стандартами Всемирной организации интеллектуальной собственности (коды ИНИД), что позволяет идентифицировать структуру материалов на иностранном языке;

– *доступность* – описания к изобретениям размещаются в открытом доступе в патентных базах данных, например, ИС «Поисковая платформа», Информационно-поисковая система ФИПС, Яндекс. Патенты и зарубежных, а также непатентных базах – электронной библиотеке ВПТБ, Национальная электронная библиотека, E-library и др.

Ниже, на основании описаний изобретений к патентным документам, мы приводим некоторые примеры технических решений, связанных со сферой искусства, сведения о которых размещены в открытом доступе в информационных сервисах Федеральной службы по интеллектуальной собственности (Роспатента) и ФИПС, демонстрирующие: а) разнообразие форм и подходов к применению технических решений в искусстве; б) технологии, принадлежащие известным деятелям культуры.

¹ Государственный патентный фонд – часть государственного ресурса научно-технической информации, предназначенная для удовлетворения потребностей в патентной информации всех категорий пользователей (государственные эксперты, патентные поверенные, изобретатели, научные работники, инженеры и т.д.), представляющая собой совокупность систематизированных и снабженных справочно-поисковым аппаратом источников информации, относящихся к изобретениям, полезным моделям, промышленным образцам, товарным знакам, наименованиям мест происхождения товаров, географическим указаниям, программам для ЭВМ, базам данных и топологиям интегральных микросхем и включающих патентную документацию и непатентную литературу. На середину 2023 г. в ГПФ входит более 165,5 млн. документов.

Музыкальное искусство мы приводим первым, так как представлена привилегия на изобретение конца XIX века, далее приведены патенты на изобретения Российской Федерации.

Музыкальное искусство

В сфере музыкальных инструментов наиболее явно прослеживается связь между технологиями и творчеством. Изобретение новых инструментов, например, саксофона, становится отправной точкой для создания и развития новых жанров, течений и восприятия музыки как таковой. Не только создаются новые музыкальные инструменты, но и постоянно совершенствуются уже существующие устройства и технологии, и на такие усовершенствования изобретатели получали охранные документы.

Одним из таких изобретателей был Юлий Генрих Циммерман (Julius Heinrich Zimmermann) – известный поставщик музыкальных инструментов и музыкальный издатель, долго работавший в России. В конце XIX века Ю.Г. Циммерман являлся представителем в России фирм «Блютнер», «Шредер», «Стенвей и сыновья». В 1892 г. ему, как санкт-петербургскому купцу II гильдии, была выдана привилегия «На приспособление для извлечения звуков из струн ударами язычков, приводимых в колебание воздухом» (рис. 1).

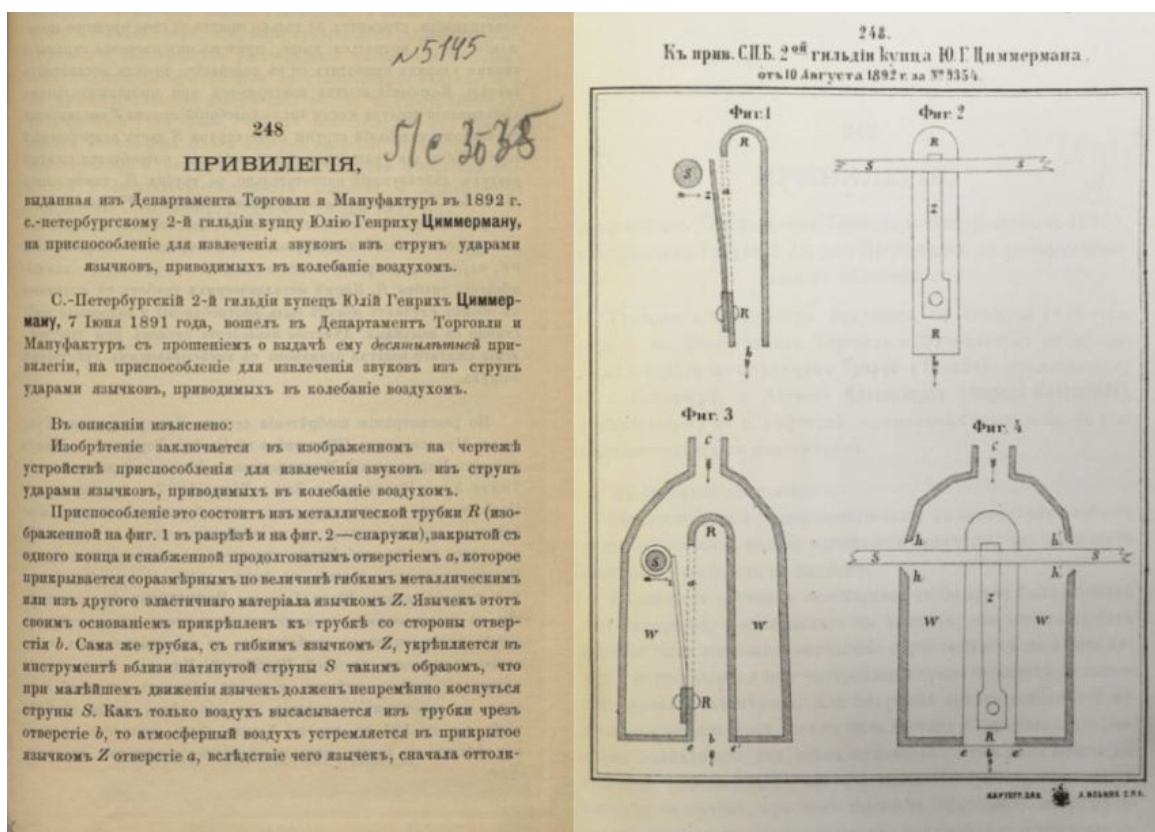


Рис. 1.

Привилегия №5145 Российская империя. Приспособление для извлечения звуков из струн ударами язычковых, приводимых в колебание воздухом: заявл. 07.06.1891: выдана в 1892 г. / Ю.Г. Циммерман; заявитель Ю.Г. Циммерман

Изобретение [привилегия Российской империи № 5145] проходило рассмотрение в Императорском русском музыкальном обществе и в Совете Торговли и Мануфактур (совещательный орган при Департаменте мануфактур и внутренней торговли министерства финансов России). Охранный документ был выдан на 10 лет, условием действия права на устройство было «обязательное приведение изобретения в «полное действие», о чем должен быть уведомлен Департамент Торговли и Мануфактур, в противном случае право владения данной привилегией прекращается».

Говоря о музыкальных инструментах, связи искусства и техники, невозможно обойти вниманием уникальный терменвокс – один из немногих электронных пространственных инструментов.


A.A. Tokareva *Patent information in the development of modern arts*

Лев Сергеевич Термен, изобретатель музыкального инструмента, получил несколько охранных документов, среди которых патент на изобретение музыкального прибора с катодными лампами (патент СССР № 890 от 1926 г.), электромузыкального обучающего устройства «Тоника» (авторское свидетельство СССР № 1082185 от 1987 г.), электромузыкального инструмента (авторское свидетельство СССР № 601742 от 1978 г.), электромузыкального инструмента типа «Терменвокс» (авторское свидетельство СССР № 1048503 от 1983 г.). Безусловно, сам терменвокс изобретатель создал гораздо раньше, известно, что в 1920 году Л.С. Термен дал один из первых концертов на новом инструменте. Также в 1920-х годах изобретатель получил патент на изобретение на «музыкальный прибор с катодными лампами». Заявка на регистрацию была подана 23 июля 1921 г. (заявочное свидетельство № 75152), информация о выдаче патента опубликована 30 января 1926 г. (патент № 890), действие патента распространялось на 15 лет от 15 сентября 1924 г.

В статье мы рассмотрим также и некоторые способы, относящиеся к музыкальной деятельности. Например, авторы изобретения (рис. 2) «Способ комплексной оценки вокальной одаренности» провели исследование и проанализировали вокальную одаренность оперных певцов различного уровня: мастера вокального искусства (Л. Паваротти, М. Каллас, И. Архипова, Ф. Шаляпин, Е. Образцова, П. Доминго и др.), квалифицированные профессиональные оперные певцы, студенты-вокалисты высших учебных заведений, а также для сравнения взяли данные непрофессиональных певцов разного возраста и степени совершенства. По итогам исследования было установлено, «что вокальная одаренность характеризуется не одним каким-либо качеством голоса, а целым рядом его акустических характеристик, в частности: 1) особенностями частотного расположения и относительного уровня высокой певческой форманты, 2) особенностями вибрато голоса, 3) таким важнейшим психофизиологическим качеством певца, как вокальный слух» [патент РФ № 2204170].

Также интерес для музыкантов может вызвать способ воспроизведения музыкального произведения в цвете (патент РФ № 2295376), электронный нотный альбом и пульт беспроводной дистанционной передачи команд для него (патент РФ № 2266573) и другие.

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ (19) **RU** (11) **2 204 170** (13) **C1**



(51) МПК
G09B 15/00 (2000.01)
G09B 19/00 (2000.01)

ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА
ПО ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ,
ПАТЕНТАМ И ТОВАРНЫМ ЗНАКАМ

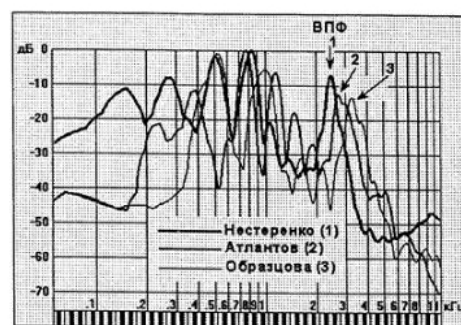
(12) ОПИСАНИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ К ПАТЕНТУ

Статус: не действует (последнее изменение статуса: 27.12.2024)
Пошлина: уплачена за 14 год с 27.12.2014 по 20.12.2015. Патент перешел в общественное достояние.

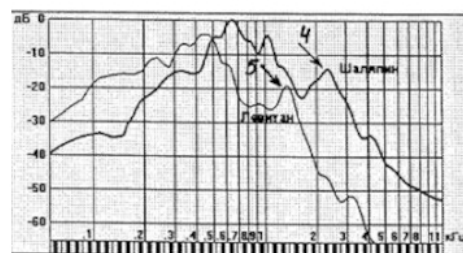
<p>(21)(22) Заявка: 2001135072/12, 26.12.2001</p> <p>(24) Дата начала отсчета срока действия патента: 26.12.2001</p> <p>(45) Опубликовано: 10.05.2003 Бюл. № 13</p> <p>(56) Список документов, цитированных в отчете о поиске: SU 116458 A, 12.01.1956. GB 1108670 A, 03.04.1968. US 4692117 A, 08.09.1987. FR 2238407 A5, 14.02.1975. DE 3842311 A1, 06.07.1989.</p> <p>Адрес для переписки: 117279, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 55 "А", ЗАО "Фирма "Центр патентных услуг", Г.Г.Служенко</p>	<p>(71) Заявитель(и): Морозов Владимир Петрович</p> <p>(72) Автор(ы): Морозов В.П.</p> <p>(73) Патентообладатель(и): Морозов Владимир Петрович</p>
--	--

(54) СПОСОБ КОМПЛЕКСНОЙ ОЦЕНКИ ВОКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ

(57) Реферат:
Способ комплексной оценки вокальной одаренности для повышения качества оценки заключается в том, что измерение параметров высокой певческой форманты голоса певца включает в себя определение частоты вершины высокой певческой форманты путем измерения интегрального спектра голоса певца, и по этой частоте судят о типе голоса, определение относительного уровня высокой певческой форманты, соответствующего коэффициенту звонкости голоса певца. 6 з. п.ф.-лы, 5



Фиг. 1



Фиг. 2

Рис. 2.

Патент №2204170 С1 Российская Федерация, МПК G09B 15/00, G09B 19/00. Способ комплексной оценки вокальной одаренности: №2001135072/12: заявл. 26.12.2001: опубл. 10.05.2003 / В.П. Морозов; заявитель В. П. Морозов.

Живопись. Графика

Существует множество техник создания живописных произведений искусства, сочетаний цветов и оттенков, изготовления материалов для картин. Но все начинается со знакомства с изобразительной деятельностью. Например, известен охранный документ на способ и комплект для обучения рисованию [патент РФ № 2729541], согласно которому обучающийся получает возможность повышения эффективности обучения рисованию на объемной основе. При этом помимо материалов для создания самого объекта, в комплект входит также и цветная печатная таблица смешивания красок (рис. 3). Способ обучения рисованию, включающий раскрашивание обучающимся объемного выпуклого тела, содержит следующие этапы: предварительное ознакомление обучающегося с цветной печатной таблицей смешивания красок и с примером цветного изображения, выполненном на печатном листе, соответствующего графической схеме на поверхности объемного выпуклого тела; пробное раскрашивание плоской графической схемы на дополнительном бумажном листе, идентичной той, что изображена на объемном выпуклом теле; после успешного овладения навыками пробного раскрашивания, смешивания красок и их нанесения обучающийся приступает к раскрашиванию нераскрашенного, с однородным исходным цветом поверхности, светлого объемного выпуклого тела с графической схемой.

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ

(19) **RU** (11) **2 729 541** (13) **C1**
(51) МПК **G09B 11/10** (2006.01)

ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА
ПО ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

(12) ОПИСАНИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ К ПАТЕНТУ

(52) СПК **G09B 11/10 (2020.02)**

(21)(22) Заявка: 2019134573, 29.10.2019
(24) Дата начала отсчета срока действия патента: 29.10.2019
Дата регистрации: 07.08.2020
Приоритет(ы):
(22) Дата подачи заявки: 29.10.2019
(45) Опубликовано: 07.08.2020 Бюл. № 22
Адрес для переписки: 630901, г. Новосибирск, 901, а/я 78, для Найтеборна В.Д.

(72) Автор(ы):
Воробьев Виталий Витальевич (RU)
(73) Патентообладатель(и):
Общество с ограниченной ответственностью «ИНЯ» (RU)
(56) Список документов, цитированных в отчете о поиске: KR 2003006920 A, 23.01.2003. US 2010119998 A1, 13.05.2010. RU 2376646 C2, 20.12.2009. RU 78353 U1, 20.11.2008.

(54) СПОСОБ И КОМПЛЕКТ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ
(57) Реферат:
Группа изобретений относится к способу и комплексу для обучения рисованию. Техническим результатом предлагаемого решения является повышение эффективности обучения рисованию на объемной основе. Комплект для обучения рисованию содержит: нераскрашенное светлое объемное выпуклое тело с нанесенными замкнутыми темными фигурными линиями, образующими графическую схему нанесения красок, ограничивающими места нанесения красок одного элемента изображения; плоскую графическую схему нанесения красок для пробного раскрашивания на дополнительном бумажном листе, идентичную той, что изображена на нераскрашенном светлом объемном выпуклом теле; листы, краски; палитру для смешивания красок; пример выполнения цветного изображения на печатном листе, идентичное тому, что в результате получится на объемном выпуклом теле; светлую печатную таблицу смешивания красок. 2 ил. и 2 з.п. ф-лы, 5 ил.

RU 2 7 2 9 5 4 1 C 1

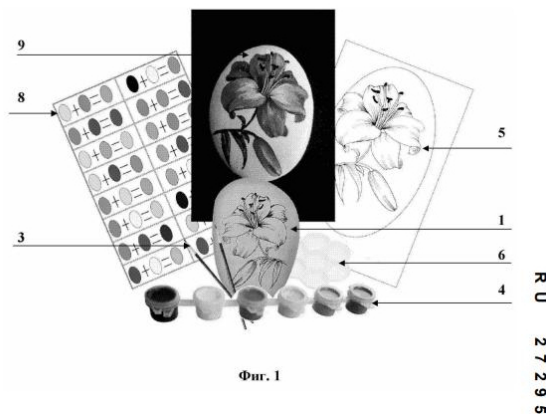


Рис. 3.

Патент №2729541 C1 Российская Федерация, МПК G09B 11/10 (2006.01). Способ и комплект для обучения рисованию: №2019134573: заявл. 29.10.2019; опубл. 07.08.2020 / В.В. Воробьев; заявитель ООО «Иня».

Подбор цвета – это ответственный момент в работе любого художника или дизайнера. Эксперименты с цветом порой дают неожиданные результаты. Цвет может объединять значимые элементы живописной картины или дизайна интерьера, помогать выделять значимые части изображения или предметов в пространстве, таким образом, цвет может помогать выстраивать композицию. К обучению восприятия цвета относится изобретение [патент РФ № 2721354], автором и патентообладателем которого является известный художник и скульптор Михаил Михайлович Шемякин (рис. 4). Изобретение «относится к области обучения живописи, графике, дизайну, от простых до сложных гармонических сочетаний цвета и предназначено для формирования в процессе обучения у пользователя навыков выбора и создания цветовых решений».

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ (19) **RU** (11) **2 721 354** (13) **C1**
(51) МПК **G09B 1/00** (2006.01)

ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА
ПО ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

(12) **ОПИСАНИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ К ПАТЕНТУ**

(52) СПК
G09B 1/00 (2019.08)

(21)(22) Заявка: **2019104525, 18.02.2019**
(24) Дата начала отсчета срока действия патента:
18.02.2019
Дата регистрации:
19.05.2020
Приоритет(ы):
(22) Дата подачи заявки: **18.02.2019**
(45) Опубликовано: **19.05.2020** Бюл. № 14
Адрес для переписки:
101000, Москва, а/я 312, Белокопытову А.В.

(72) Автор(ы):
Михаил Шемякин (US)
(73) Патентообладатель(и):
Михаил Шемякин (US)
(56) Список документов, цитированных в отчете
о поиске: **GB 1557816 A, 12.12.1979, CN 662897
A5, 30.10.1987, GB 2099200 A, 01.12.1982, GB
2478136 A, 31.08.2011.**

(54) **Устройство для обучения восприятию цветовых решений (варианты)**
(57) Реферат:
Изобретение относится к области обучения живописи, графике, дизайну, от простых до сложных гармонических сочетаний цвета и предназначено для формирования в процессе обучения у пользователя навыков выбора и создания цветовых решений. Устройство для обучения восприятию цветовых решений содержит рамочной формы основание, между двумя противоположно расположенными элементами которой по всей площади проема основания размещены расположенные параллельно друг другу валы, закрепленные в указанных противоположно расположенных элементах основания с возможностью вращения каждый вокруг собственной оси, при этом на поверхности каждого вала сформированы по

длине вала по крайней мере два участка поверхности в форме полос, каждый из которых нанесено графическое изображение, отличное от графического изображения на смежно расположенном участке, при этом валы расположены горизонтально, а концы осей вращения каждого вала выведены через элементы рамы наружу и снабжены рукоятками для ручного вращения вала. Предлагается также устройство для обучения восприятию цветовых решений (варианты). Технический результат – обеспечение независимого вращения каждого вала для увеличения количества комбинаций цветографических решений. 4 ил. и 10 з.п. ф-лы, 10 ил.

RU 2721354 C1

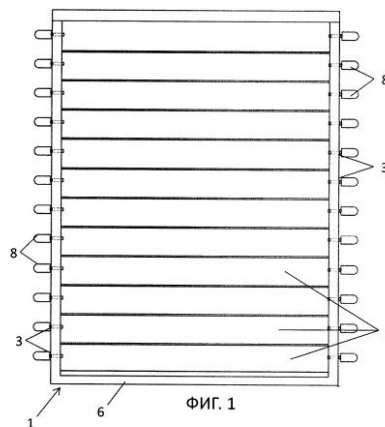


Рис. 4.

Патент №2721354 C1 Российская Федерация, МПК G09B 1/00 (2006.01). Устройство для обучения восприятию цветовых решений (варианты): №2019104525: заявл. 18.02.2019: опубл. 19.05.2020 / М. Шемякин; заявитель М. Шемякин.

Также вызывает интерес способ выполнения живописных работ [патент РФ № 2559557], который «заключается в нанесении на основу красок за одну итерацию, после чего слой краски дорабатывают механически при помощи жесткой кисти, при этом краску разбавляют определенным раствором из полимеризованного льняного масла, даммарного лака, скипидара, изопропилового спирта и сиккатива» (рис. 5).



Фиг. 5

Рис. 5.

Патент № 2559557 C1 Российская Федерация, МПК B44D 2/00 (2006.01). Способ выполнения живописных работ: №2014133588/12: заявл. 14.08.2014: опубл. 10.08.2015 / Н.А. Львова; заявитель Н.А. Львова.

Скульптура

Широкие возможности формообразования представлены в описаниях изобретений к патентам на способы изготовления скульптур и декоративных изделий.

Способ изготовления объекта пространственно-изобразительного искусства и объект пространственно-изобразительного искусства, изготовленный этим способом [патент РФ № 2751524], позволяет размещать его на объекте природы или объекте индустриальной среды (рис. 6).

Такие скульптуры могут быть использованы в качестве украшения парков, садов, скверов, улиц, аллей, дворов и любых других природных, городских, индустриальных пространств по средствам встраивания объекта пространственно-изобразительного искусства в физические объекты окружающей среды. Объект изобретения строится не по принципу художественной закономерности, как это присуще традиционным видам скульптур, а через архитектурный принцип, где избираемая форма интегрируется в пространство через формирование «второй природы», согласно архитектонике, ритму, пропорциональным соотношениям с физическим носителем и конструктивно четким объемам. При этом обязательным дополнением является формирование целостности образа – композиционное сращивание скульптуры с избранным для размещения носителем: объектом природы или объектом индустриальной среды.

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
(19) **RU** (11) **2 751 524** (13) **C2**
(51) МПК
B44C 3/06 (2006.01)
B44C 5/00 (2006.01)

ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА
ПО ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

(12) ОПИСАНИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ К ПАТЕНТУ

(52) СПК

B44C 3/06 (2021.05); **B44C 5/00** (2021.05)

(21)(22) Заявка: 2019143329, 24.12.2019

(24) Дата начала отсчета срока действия патента:
24.12.2019

Дата регистрации:
14.07.2021

Приоритет(ы):

(22) Дата подачи заявки: 24.12.2019

(43) Дата публикации заявки: 24.06.2021 Бюл. № 18

(45) Опубликовано: 14.07.2021 Бюл. № 20

Адрес для переписки:
197375, Санкт-Петербург, а/я 31, Аверьянов
Евгений Константинович

(72) Автор(ы):

Ромин Геннадий Валериевич (RU)

(73) Патентообладатель(и):

Ромин Геннадий Валериевич (RU)

(56) Список документов, цитированных в отчете
о поиске: CN 1218726 A, 09.06.1999, SU 1100403
A1, 30.08.1984, CN 2231620 Y, 24.07.1996, KR
100860270 B1, 25.09.2008, CN 108189607 A,
22.06.2018, KR 2018001947 U, 28.06.2018, SU
593942 A1, 25.02.1978.

(54) Способ изготовления объекта пространственно-изобразительного искусства и объект пространственно-изобразительного искусства, изготовленный этим способом

(57) Реферат:

Предложен способ изготовления разборного объекта пространственно-изобразительного искусства для размещения на объекте природы или объекте индустриальной среды. Объект пространственно-изобразительного искусства включает формообразующий каркас и прикрепленную к нему обложивочную оболочку. Способ содержит следующие операции: выбор объекта природы или объекта индустриальной среды для размещения объекта пространственно-изобразительного искусства, создание модели объекта пространственно-изобразительного искусства, изготовление на выбранном объекте природы или объекте индустриальной среды или на модели объекта природы или объекта индустриальной среды формообразующего каркаса, соответствующего особенностям выбранного объекта природы или объекта индустриальной среды, изготовление и монтаж обложивочной оболочки на формообразующем каркасе с формированием объекта

пространственно-изобразительного искусства и установку готового объекта пространственно-изобразительного искусства на объекте природы или объекте индустриальной среды. Также предложен объект пространственно-изобразительного искусства для размещения на объекте природы или объекте индустриальной среды, изготовленный согласно указанному выше способу. Технический результат изобретения заключается в методе и способах выполнения объекта пространственно-изобразительного искусства для размещения на объектах природы или объектах индустриальной среды и в техническом решении интегрирования изобретения в существующий природный и индустриальный ландшафт методом гармоничного встраивания в существующие физические объекты окружающей среду, а также в коммуникативном, эстетическом развитии человека и, как следствие, в повышении уровня культуры через визуальное воспитание

Стр.: 1

RU 2 7 5 1 5 2 4 C 2



Фиг. 5



Рис. 6.

Патент №2751524 C2 Российская Федерация, МПК В44С 3/06 (2006.01), В44С 5/00 (2006.01).

Способ изготовления объекта пространственно-изобразительного искусства и объект пространственно-изобразительного искусства, изготовленный этим способом:
№2019143329; заявл. 24.12.2019; опубл. 14.07.2021 / Г.В. Ромин; заявитель Г.В. Ромин.

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого разработал собственную технологию изготовления скульптурно-дизайнерских изделий [патент РФ № 2503550]. Согласно описанию к изобретению «способ изготовления включает послойное армирование, сушку, окрашивание и покрытие лаком, но отличающийся от известных способов тем, что объемное изделие вылепляют из скульптурного пластилина, смазывают его поверхность мыльной пеной и заливают гипсом, далее наносят несколько слоев растительного масла и потом в форму кладут первый слой бинта, заливают клеем ПВА, при помощи щетинной кисти и клея бинт распределяют по всей поверхности, второй слой бинта укладывают в поперечном направлении и заливают клеем, затем укладывают последовательно продольно и поперечно до 6 слоев бинта, нанося на каждый слой клей ПВА, сушат при комнатной температуре в течение 1-2 суток, вытаскивают изделие из гипсовой формы, покрывают его красителем с имитацией фактуры изделия, при необходимости покрывают лаком» (рис. 7).


РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ  ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА ПО ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ		(19) RU (11) 2 503 550 (13) C1 (51) МПК B44C 3/02 (2006.01)
(12) ОПИСАНИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ К ПАТЕНТУ		
(21)(22) Заявка: 2012156579/12, 25.12.2012 (24) Дата начала отсчета срока действия патента: 25.12.2012 Приоритеты): (22) Дата подачи заявки: 25.12.2012 (45) Опубликовано: 10.01.2014 Бюл. № 1 (56) Список документов, цитированных в отчете о поиске: UA 62014 C2, 15.12.2003, SU 1296446 A1, 15.03.1987, UA 4904 U, 15.02.2005, SU 136622 A1, 01.01.1961, RU 2132781 C1, 10.07.1999. Адрес для переписки: 173003, г. Великий Новгород, ул. Б. Санкт- Петербургская, 41, НовГУ, Центр патентования НовГУ	(72) Автор(ы): Шиманин Анатолий Николаевич (RU) (73) Патентообладатель(и): Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого" (RU)	RU 2 503 550 C1
(54) СПОСОБ ИЗГОТОВЛЕНИЯ СКУЛЬПТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКИХ ИЗДЕЛИЙ (57) Реферат: Изобретение относится к области декоративного искусства, а именно к области изготовления декоративных скульптур. Способ изготовления скульптурно-дизайнерских изделий включает послойное армирование, сушку, окрашивание и покрытие лаком, при этом объемное изделие вылепливают из скульптурного пластилина, смазывают ее поверхность мыльной пеной и заливают гипсом, через 10-20 минут гипс снимают, наносят 5-6 слоев растительного масла в течение 10-15 минут, потом в форму кладут первый слой бинта, заливают клеем ПВА, при помощи щетинной кисти и клея бинт		
распределяют по всей поверхности, второй слой бинта укладывают в поперечном направлении и заливают клеем, затем укладывают последовательно продольно и поперечно до 6 слоев бинта, нанося на каждый слой клей ПВА, сушат при комнатной температуре в течение 1-2 суток, вытаскивают изделие из гипсовой формы, покрывают его красителем с имитацией фактуры изделия, при необходимости покрывают лаком. Техническими результатами изобретения являются повышение прочности и качества получаемых изделий и сокращение времени их изготовления. 8 ил.		



Рис. 7.

Патент №2503550 C1 Российская Федерация, МПК В44С 3/02 (2006.01). Способ изготовления скульптурно-дизайнерских изделий: №2012156579/12 заявл. 25.12.2012: опубл. 10.01.2014 / А.Н. Шиманин; заявитель ФГБОУ ВПО «НовГУ».

Заключение

Объекты интеллектуальной собственности, такие как изобретения и полезные модели, прочно ассоциируются с промышленностью, высокотехнологическими решениями в различных технических областях и практически не применяются в изобразительной, музыкальной, декоративной сфере и областях искусства. На основе приведенных примеров мы делаем вывод о том, что обращение к патентной информации позволяет расширить границы понимания самого феномена искусство: сегодня творческая деятельность художников, музыкантов, скульпторов выходит далеко за рамки традиционных техник, мы наблюдаем широкое применение инновационных технических решений в создании и представлении новых произведений.

Патент как государственный юридический документ является важным фактором закрепления прав автора на те уникальные способы и техники генерации новых произведений, а описания изобретений к патентам, которые находятся в открытом доступе, становятся неотъемлемой частью познания как истории, так и современного состояния творческой составляющей. Также сведения, содержащиеся в описании к охраняемым документам, могут стать информационным ресурсом для изучения истории искусства и ознакомления с существующими технологиями в высших учебных заведениях.

Таким образом, изучение патентной информации позволяет расширить рамки познания сферы искусства для всех субъектов творческой сферы, а именно:

- подробное описание технического решения (если мы говорим об изобретении) относится не только к самой разработке, но и также включает в себя информацию о близких аналогах. Таким образом, имеется возможность глубокого исследования направления, анализа технологии создания произведения, знакомства с тенденциями и новыми трендами развития искусства в мировом пространстве;
- работа с историческими охраняемыми документами предоставляет возможность раскрытия панорамы эволюции технических решений по созданию произведений искусства (музыка, живопись,

А.А. Токарева *Патентная информация в развитии видов современного искусства*

фотография, скульптура, кино и т.д.), а также проводить исследования биографии деятелей искусства;

- с правовой точки зрения аналитика патентной документации необходима для получения легального доступа к применению запатентованной технологии. Без разрешения патентообладателя использование разработки, защищенной действующим патентом, является нарушением закона и может повлечь за собой ответственность как в административном, так и в уголовном порядке;

- в библиографических сведениях патентного документа содержится информация об авторе и патентообладателе, а также контактные данные, что дает возможность прямой коммуникации с непосредственным создателем разработки и возможной коллаборации при создании новых произведений искусства.

Приведенные примеры в области музыки, графики, живописи, скульптуры являются лишь некоторыми примерами разнообразия продуктивной человеческой мысли и творческого мышления. Дальнейшее изучение патентной информации может придать стимул для более углубленного искусствоведческого понимания того или иного вида искусства для исследователей, а также стать источником конструктивного подхода при создании новых произведений искусства для авторов.

ИСТОЧНИКИ

1. Гражданский кодекс Российской Федерации, ч. 4. [Электронный ресурс]. URL http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/ [дата обращения 28.02.2023]
2. Привилегия №5145 Российской империя. Приспособление для извлечения звуков из струн ударами язычковых, приводимых в колебание воздухом: заявл. 07.06.1891: выдана в 1892 г. / Ю.Г. Циммерман; заявитель Ю.Г. Циммерман.
3. Патент №2204170 С1 Российская Федерация, МПК G09B 15/00, G09B 19/00. Способ комплексной оценки вокальной одаренности: №2001135072/12: заявл. 26.12.2001: опубл. 10.05.2003 / В.П. Морозов; заявитель В. П. Морозов.
4. Патент №2503550 С1 Российская Федерация, МПК B44C 3/02 (2006.01). Способ изготовления скульптурно-дизайнерских изделий: №2012156579/12 заявл. 25.12.2012: опубл. 10.01.2014 / А.Н. Шиманин; заявитель ФГБОУ ВПО «НовГУ».
5. Патент № 2559557 С1 Российская Федерация, МПК B44D 2/00 (2006.01). Способ выполнения живописных работ: №2014133588/12: заявл. 14.08.2014: опубл. 10.08.2015 / Н.А. Львова; заявитель Н.А. Львова.
6. Патент № 2721354 С1 Российская Федерация, МПК G09B 1/00 (2006.01). Устройство для обучения восприятию цветовых решений (варианты): №2019104525: заявл. 18.02.2019: опубл. 19.05.2020 / М. Шемякин; заявитель М. Шемякин.
7. Патент № 2729541 С1 Российская Федерация, МПК G09B 11/10 (2006.01). Способ и комплект для обучения рисованию : №2019134573: заявл. 29.10.2019: опубл. 07.08.2020 / В.В. Воробьев; заявитель ООО «Иня».
8. Патент № 2751524 С2 Российская Федерация, МПК B44C 3/06 (2006.01), B44C 5/00 (2006.01). Способ изготовления объекта пространственно-изобразительного искусства и объект пространственно-изобразительного искусства, изготовленный этим способом: №2019143329: заявл. 24.12.2019: опубл. 14.07.2021 / Г.В. Ромин; заявитель Г.В. Ромин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрианов К.Н., Васин В.А., Ивашов Е.Н. Философия инженерного искусства. – Ивanteeвка М.о.: Издательство НИИ предельных технологий, 2014.
2. Горохов В.Г. Техника и культура: возникновение философии техники и теории технического творчества в России и Германии в конце XIX – начале XX столетия. – Москва: Логос, 2010.
3. Токарева А.А. Интеграция интеллектуальной собственности в социокультурное пространство // Вестник культуры и искусств. 2022. № 3(71). С. 122-129.
4. Энгельмейер П.К. Технический итог XIX века. – Москва, 1898.

SOURCES

1. *Grazhdanskiy kodeks Rossijskoj Federacii* [Civil code of the Russian Federation], ch.4 URL http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/ [data obrashheniya 28.02.2023]
2. *Patent №2204170 C1 Russian Federation*, МПК G09B 15/00, G09B 19/00. Sposob kompleksnoj ocenki vokal'noj odarennosti [A method for a comprehensive assessment of vocal talent]: №2001135072/12: zayavl. 26.12.2001: opubl. 10.05.2003 / V.P. Morozov; zayavitel' V.P. Morozov.
3. *Patent №2503550 C1 Russian Federation*, МПК B44C 3/02 (2006.01). Sposob izgotovleniya skulpturno-dizajnerskih izdelij [Method of manufacturing sculptural-design articles]: №2012156579/12 zayavl. 25.12.2012: opubl. 10.01.2014 / A.N. Shimanin; zayavitel' FGBOU VPO "NovGU".
4. *Patent №2559557 C1 Russian Federation*, МПК B44D 2/00 (2006.01). Sposob vypolnenija zhivopisnyh работ [Making of painting jobs]: №2014133588/12: zayavl. 14.08.2014: opubl. 10.08.2015 / N.A. Lvova; zayavitel' N.A. Lvova.
5. *Patent №2721354 Russian Federation*, МПК G09B 1/00 (2006.01). Ustrojstvo dlja obuchenija vosprijatiju cvetovyh reshenij (varianty)

A.A. Tokareva *Patent information in the development of modern arts*

[Device for learning the perception of color solutions (options)]: № 2019104525: заявл. 18.02.2019: opubl. 19.05.2020 / M. Shemjakin; заявитель M. Shemjakin.

6. *Patent №2729541 C1 Russian Federation*, МПК G09B 11/10 (2006.01). Способ и комплект длъя обучения рисоvанију [Apparatus for teaching perception of color solutions (embodiments)]: №2019134573: заявл. 29.10.2019: opubl. 07.08.2020 / V.V. Vorob'ev; заявитель ООО «Иня».

7. *Patent №2751524 C2 Russian Federation*, МПК B44C 3/06 (2006.01), B44C 5/00 (2006.01). Способ изготовления об'екта пространственно-изобразительного искусства и об'ект пространственно-изобразительного искусства, изготовленный этим способом [Method for making an object of spatial-visual art and an object of spatialvisual art made by this method]: №2019143329: заявл. 24.12.2019: opubl. 14.07.2021 / G.V. Romin; заявитель G.V. Romin.

8. *Privilegija №5145 Russian empire*. Приспособление длъя извлечения звуков из струн ударами язычковых, проводимых в колебание воздухом [A device for extracting sounds from strings by blows of reeds carried out in vibration by air]: заявл. 07.06.1891: выдана в 1892 г. / Ju.G. Cimmerman; заявитель Ju.G. Cimmerman.

REFERENCES

1. Andrianov K.N., Vasin V.A., Ivashov E.N. *Filosofija inzhenernogo iskusstva* [Philosophy of Engineering]. Ivanteevka M.o., Izdatel'stvo NII predel'nyh tehnologij, 2014.
2. Gorohov V.G. *Tehnika i kul'tura: vozniknovenie filosofii tehniki i teorii tehničeskogo tvorčestva v Rossii i Germanii v konce XIX – nachale XX stoletija* [Technique and culture: the emergence of the philosophy of technology and the theory of technical creativity in Russia and Germany in the late 19th - early 20th centuries]. Moscow, Logos, 2010.
3. Jengel'mejer P.K. *Tehničeskij itog XIX veka* [Technical result of the XIX century]. Moscow, 1898.
4. Tokareva A.A. "Integracija intellektual'noj sobstvennosti v sociokul'turnoe prostranstvo" [Integration of intellectual property into the socio-cultural space]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts]. 2022. No 3(71). P. 122-129.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Привилегия №5145 Российская империя. Приспособление для извлечения звуков из струн ударами язычковых, приводимых в колебание воздухом: заявл. 07.06.1891: выдана в 1892 г. / Ю.Г. Циммерман; заявитель Ю.Г. Циммерман

Рис. 2. Патент №2204170 С1 Российская Федерация, МПК G09B 15/00, G09B 19/00. Способ комплексной оценки вокальной одаренности: №2001135072/12: заявл. 26.12.2001: опубл. 10.05.2003 / В.П. Морозов; заявитель В. П. Морозов.

Рис. 3. Патент №2729541 С1 Российская Федерация, МПК G09B 11/10 (2006.01). Способ и комплект для обучения рисованию: №2019134573: заявл. 29.10.2019: опубл. 07.08.2020 / В.В. Воробьев; заявитель ООО «Иня».

Рис. 4. Патент №2721354 С1 Российская Федерация, МПК G09B 1/00 (2006.01). Устройство для обучения восприятию цветовых решений (варианты): №2019104525: заявл. 18.02.2019: опубл. 19.05.2020 / М. Шемякин; заявитель М. Шемякин.

Рис. 5. Патент № 2559557 С1 Российская Федерация, МПК B44D 2/00 (2006.01). Способ выполнения живописных работ: №2014133588/12: заявл. 14.08.2014: опубл. 10.08.2015 / Н.А. Львова; заявитель Н.А. Львова.

Рис. 6. Патент №2751524 С2 Российская Федерация, МПК B44C 3/06 (2006.01), B44C 5/00 (2006.01). Способ изготовления об'екта пространственно-изобразительного искусства и об'ект пространственно-изобразительного искусства, изготовленный этим способом: №2019143329: заявл. 24.12.2019: опубл. 14.07.2021 / Г.В. Ромин; заявитель Г.В. Ромин.

Рис. 7. Патент №2503550 С1 Российская Федерация, МПК B44C 3/02 (2006.01). Способ изготовления скульптурно-дизайнерских изделий: №2012156579/12 заявл. 25.12.2012: опубл. 10.01.2014 / А.Н. Шиманин; заявитель ФГБОУ ВПО «НовГУ».

SUMMARY

РЕЖИМЫ ВОСПРИЯТИЯ ПРОЕКЦИОННЫХ ОБРАЗОВ В ТЕАТРЕ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Научная статья

УДК 7.01+792.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-5-21

Дата поступления: 22.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 16.10.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Автор: *Баулина Полина Витальевна*, магистр культурологии, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: pvbaulina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5232-8951

Аннотация: В статье рассматриваются эффекты использования проекционных поверхностей и устройств в театре. Предложен набор методологических процедур, позволяющий выявить режимы восприятия проекций в спектаклях. Теоретико-методологическая рамка, применяемая в статье, включает комплекс идей на стыке театроведения, семиотики и визуальных исследований, что позволяет рассматривать в качестве объекта изучения проекционный образ как синтаксическую единицу сценических практик, не переводимую в специфической медиальности. Такая исследовательская оптика предполагает описание роли проекционных образов в структуре зрелищного текста (спектакля). В качестве аналитического инструмента, который позволит установить коммуникативную ценность такого выразительного средства, предлагается типологическая решётка. Представленные в виде аналитической сетки типы проекционных образов призваны систематизировать актуальные режимы присутствия проекционных технологий и устройств в театре. Работа посвящена вариантам такой сетки и сфокусирована на критическом осмыслении типологии как методологической процедуры.

Ключевые слова: проекционные образы, проекционные технологии в театре, экран, медиализация спектакля, медийные средства в театре, присутствие, методы изучения проекционных образов, типология

Для цитирования: *Баулина П.В.* Режимы восприятия проекционных образов в театре: опыт типологического анализа // Артикулт. 2023. №4(52). С. 5-21. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-5-21

MODES OF PERCEPTION OF PROJECTIONAL IMAGES IN THEATRE: CASE OF TYPOLOGICAL ANALYSIS

Research article

UDC 7.01+792.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-5-21

Received: September 22, 2023. Approved after reviewing: October 16, 2023. Date of publication: December 23, 2023.

Author: *Baulina Polina Vitalevna*, MA in Cultural Studies, PhD student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: pvbaulina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5232-8951

Summary: The research presents a new insight regarding the ways of studying projectional images in theatre. The research elucidates some effects of using projectional surfaces and devices in performances and enriches a set of procedures to fix the perceptual modes according to projections in stage space.

The theoretical and methodological framework employed in the research includes a range of ideas at the intersection of theatre studies, semiotics and visual studies. This combination is intended to give an understanding of the projectional image as a unit of stage practices that is non-translatable due to its specific mediality. Research optics employed in the paper is aimed at depicting the communicative value of projectional image as an expressive mean through the description of its role in the structure of a performative text (performance). The study arrives at a typological grid that is suggested to be a productive analytical tool. The analytical grid covers different modes of the presence of projectional image and its role in the structure of a performative text (performance). The present research deals with the version of a typological grid and focuses on the critical understanding of typology as a methodological procedure.

Keywords: projectional images, projectional technologies in theatre, screen, medalized performances, media tools in theatre, presence, research methods of projectional images, typology as method

For citation: Baulina P.V. "Modes of Perception of Projectional Images in Theatre: Case of Typological Analysis." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 5-21. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-5-21

ГРАНИЦЫ НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИКАХ

Научная статья

УДК 130.2+316.77+7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-22-32

Дата поступления: 27.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 16.10.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Автор: *Деникин Антон Анатольевич*, кандидат культурологии, доцент, профессор, Институт кино и телевидения ГИТР (Москва, Россия), заведующий кафедрой звукорежиссуры, доцент, Российский институт театрального искусства ГИТИС (Москва, Россия), e-mail: oficial@list.ru
ORCID ID: 0000-0001-8101-7952

Аннотация: В статье анализируются практики «нечеловеческой коммуникации», определяемые как попытка философов и художников представить мир не глазами человека и рассуждать о способах общения вне пределов человеческих отношений и человеческого понимания. На примере ряда арт-проектов современного искусства анализируются стратегии деантропизации арт-объекта и исключения внешней его оценки субъектом-зрителем. Несмотря на стремление некоторых художников вывести «независимого» зрителя за скобки художественной коммуникации, призыв к актуализации нечеловеческих взаимодействий в арт-практиках остаётся частью дискурса о коммуникациях, а значит, хоть и специфическим, но всё же вариантом человеческого общения. Хотя художники, увлекающиеся объектно-ориентированной онтологией и другими «нечеловеческими» философиями, стремятся представить любые объекты вне прямой связи с человеком, большая часть их имплицитного проекта (что особенно заметно в арт-практиках) заключается в переосмыслении деятельности человека, а, значит, «нечеловеческая коммуникация» остаётся в существенной степени человеческой.

Ключевые слова: объектно-ориентированная онтология, спекулятивный реализм, коммуникация, минимализм, инсталляция, взаимодействие объектов

Для цитирования: *Деникин А.А.* Границы нечеловеческой коммуникации в современных арт-практиках // *Артикульт.* 2023. №4(52). С. 22-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-22-32

THE BOUNDARIES OF NON-HUMAN COMMUNICATION IN CONTEMPORARY ART PRACTICES

Research article

UDC 130.2+316.77+7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-22-32

Received: September 27, 2023. Approved after reviewing: October 16, 2023. Date of publication: December 23, 2023.

Author: *Denikin Anton Anatolyevich*, PhD culturology, associate professor, Dr. Habil, GITR Film&Television school (Moscow, Russia), associate professor, Head of the Department of Sound Engineering, Russian Institute of Theatre Arts (Moscow, Russia), e-mail: oficial@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-8101-7952

Summary: The article analyzes the practices of non-human communication, defined as an attempt by philosophers and artists to present the world not through human eyes and to talk about ways of communication beyond the limits of human relations and human understanding. Using the example of a number of contemporary art projects, the strategies of deanthropization of an art object and exclusion of its external evaluation by the subject-viewer are analyzed. Despite the ingenuity in the artists' desire to take the "independent" viewer out of the brackets of artistic communication, the call for the actualization of non-human interactions in art practices remains part of the discourse on communications, which means that, although specific, it is still a variant of human communication. Although artists who are fond of object-oriented ontology and other non-human philosophies strive to present any objects outside of direct connection with a person, most of their implicit project (which is especially noticeable in art practices) consists in rethinking human activity, which means that non-human communication remains sufficiently human.

Keywords: object-oriented ontology, speculative realism, communication, minimalism, installation, interaction of objects

For citation: Denikin A.A. "The boundaries of non-human communication in contemporary art practices." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 22-32. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-22-32

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЦИФРОВОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ МЕДИААРТЕ

Научная статья

УДК 7.01+7.038.53

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-33-46

Дата поступления: 18.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 22.11.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Автор-1: *Захарченко Ирина Николаевна*, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: inzakh@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4859-2589

Автор-2: *Щедрина Ольга Михайловна*, магистр культурологии, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: helga.shchedrina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7587-0682

Аннотация: Обращение исследователей и художников к проблематике памяти в цифровой культуре связано с осознанием качественно новой роли технологий в формировании структур сознания современного человека. Тотальная цифровизация социокультурного пространства не просто меняет конфигурацию структур памяти, но создает ситуацию, когда само культурное пространство становится от них полностью зависимым. Наряду с академическими исследованиями цифровой памяти (*Digital Memory Studies, DMS*) к ее осмыслению обращаются медиаартисты, которые создают художественные модели цифровой памяти. Цель статьи – представить художественные опыты визуального моделирования цифровой памяти в современном медиаарте как отклик на многоуровневые трансформации в структурах памяти на примере творчества известных представителей современных технологических художественных практик – Вуди Васюлки, Рафаэля Лозано-Хеммера, Рефика Анадола.

Ключевые слова: Digital Memory Studies, цифровая память, коннективная память, Эндрю Хоскинс, Вуди Васюлка, Рафаэль Лозано-Хеммер, Рефик Анадол

Для цитирования: *Захарченко И.Н., Щедрина О.М.* Художественная визуализация цифровой памяти в современном медиаарте // Артикульт. 2023. №4(52). С. 33-46. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-33-46

ARTISTIC VISUALIZATION OF DIGITAL MEMORY IN CONTEMPORARY MEDIA ART

Research article

UDC 7.01+7.038.53

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-33-46

Received: September 18, 2023. Approved after reviewing: November 22, 2023. Date of publication: December 23, 2023.

Author-1: Zakharchenko Irina Nikolaevna, PhD in History, Associate Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: inzakh@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4859-2589

Author-2: Shchedrina Olga Mikhailovna, MA of Cultural Studies, PhD student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: helga.shchedrina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7587-0682

Summary: The engagement of researchers and artists with the issue of memory in the digital culture is linked to the recognition of a qualitatively new role of technology in shaping the structures of contemporary human consciousness. The total digitalization of socio-cultural space not only alters the configuration of memory structures but also creates a situation where the cultural space itself becomes entirely dependent on them. In addition to academic research on digital memory (*Digital Memory Studies, DMS*), media artists are exploring its interpretation by creating artistic models of digital memory. The aim of the article is to present artistic experiences of visual modeling of digital memory in modern media art as a response to multi-level transformations in memory structures, using the work of well-known representatives of contemporary technological artistic practices such as Woody Vasulka, Rafael Lozano-Hemmer, and Refik Anadol as examples.

Keywords: Digital Memory Studies, Digital Memory, Connective Memory, Andrew Hoskins, Woody Vasulka, Rafael Lozano-Hemmer, Refik Anadol

For citation: Zakharchenko I.N., Shchedrina O.M. "Artistic Visualization of Digital Memory in Contemporary Media Art." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 33-46. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-33-46

АНОНИМНОСТЬ И СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ВИЗУАЛЬНЫХ РАБОТАХ DIE TÖDLICHE DORIS И THE RESIDENTS

Научная статья

УДК 316.77+ 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-47-59

Дата поступления: 24.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 15.11.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Автор: Сыч Ольга Николаевна, магистр искусствоведения, аспирант, Научно-исследовательский университет «Высшая Школа Экономики» (Москва, Россия), e-mail: osych@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-5470-8077

Аннотация: В статье анализируется работа коллективов Die Tödliche Doris и The Residents с категориями анонимности и субъективности, диктующими образы и семантику их визуальных и аудиовизуальных произведений. Специфика выбранного предмета исследования проистекает из уникального пограничного и не до конца определённого положения групп, воспринимаемых как арт-проекты внутри рок-культуры. Не теряющий актуальности вопрос творческой индивидуальности в новых художественных формах, а также её манифестации и уничтожения, преломляется в работах и имиджевых стратегиях Die Tödliche Doris и The Residents, порождая новые формы на стыке современного искусства и популярных жанров культуры. Инкорпорируя методы современного и авангардного искусства в свои творческие концепции, рассматриваемые группы выражают свою критическую позицию относительно массовой культуры и её образов в таких формах, как реди-мейды, обложки альбомов, видеоработы, акции и инсценировки. Посредством тактик анонимизации, самоуничтожения и мистификации Die Tödliche Doris и The Residents выстраивают два типа взаимоотношений индивида и массовой культуры.

Ключевые слова: Die Tödliche Doris, The Residents, пост-панк, анонимность, субъектность, Гениальные ДиЛЛетанты, поп-культура, реди-мейд, апроприация

Для цитирования: *Сыч О.Н.* Анонимность и субъективность в визуальных работах Die Tödliche Doris и The Residents // Артикульт. 2023. №4(52). С. 47-59. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-47-59

ANONYMITY AND SUBJECTIVITY IN THE VISUAL WORKS OF DIE TÖDLICHE DORIS AND THE RESIDENTS

Research article

UDC 316.77+ 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-47-59

Received: September 24, 2023. Approved after reviewing: November 15, 2023. Date of publication: December 23, 2023.

Author: Sych Olga Nikolaevna, Master of Art Studies, PhD Student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: osych@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-5470-8077

Summary: The article analyzes applying of the categories of anonymity and subjectivity by the bands Die Tödliche Doris and

The Residents, that dictate the images and semantics of their visual and audiovisual works. The specificity of the chosen subject stems from the unique borderline and not completely defined position of the bands perceived as art projects within rock culture. The issue of creative individuality in new art forms, as well as its manifestation and destruction, which still remains relevant, is refracted in the works and image-making strategies of Die Tödliche Doris and The Residents, giving rise to new forms at the intersection of contemporary art and popular genres of culture. Incorporating the methods of modern and avant-garde art into their creative concepts, the bands under consideration express their critical position regarding mass culture and its images in such forms as ready-mades, album covers, video works, actions and staging. Through the tactics of anonymization, self-deprecation and mystification, the bands build two types of the relationship between the individual and mass culture.

Keywords: Die Tödliche Doris, The Residents, post-punk, anonymity, subjectivity, Geniale Dilletanten, popular culture, ready-made, appropriation

For citation: Sych O.N. "Anonymity and Subjectivity in the Visual Works of Die Tödliche Doris and The Residents." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 47-59. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-47-59

ВЬЕТНАМСКИЙ СИНДРОМ И АМЕРИКАНСКОЕ КИНО 1970-х

Научная статья

УДК 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

Дата поступления: 23.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 24.10.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Автор: *Артюх Анжелика Александровна*, доктор искусствоведения, профессор, Государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: angelartyukh@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1055-0711

Аннотация: В статье рассматриваются американские фильмы 1970-х годов, отзывавшиеся на тему войны во Вьетнаме. 70-е годы стали прорывными в плане не только осмысления вьетнамского синдрома, но и заложили новые модели военного фильма, которые развивались режиссёрами последующих десятилетий. Среди авторов, снимавших о войне, были не только представители Голливуда, но и независимого малобюджетного кино, что не помешало им глубоко проанализировать вьетнамский синдром, травматический опыт войны и новый тип насилия, которое она породила. Фильмы следующих десятилетий продолжили многие находки именно этого периода, помогая последующим поколениям кинозрителей не только осмыслить опыт вьетнамской войны, но и выйти из состояния отчаянья и поражения, заложенного войной. Междисциплинарный метод этой статьи позволяет взглянуть на вьетнамскую войну не только в историческом, политическом и киноведческом аспекте, но и в гендерном, равно как и в психологическом, помогает проследить новый тип отношений, равно как и новые формы дискурса маскулинности, диктатуры, подчинения и архетипа апокалипсиса.

Ключевые слова: вьетнамская война, апокалипсис, насилие, травма, вьетнамский синдром

Для цитирования: Артюх А.А. Вьетнамский синдром и американское кино 1970-х // *Артикульт.* 2023. №4(52). С. 60-71. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

VIETNAM SYNDROME AND AMERICAN CINEMA OF 1970-s

Research article

UDC 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

Received: August 23, 2023. Approved after reviewing: October 24, 2023. Date of publication: December 23, 2023.

Author: *Artyukh Anzhelika Alexandrovna*, Doctor of Arts, professor, State Institute of Cinema and Television (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: angelartyukh@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1055-0711

Summary: This article examines American films of the 1970s that explore the theme of the Vietnam War. The 1970s were a turning point, not only in terms of understanding the Vietnam syndrome, but also creating new models of war cinema that heavily influenced directors of the subsequent decades. Directors who explored the Vietnam War included not only well-known filmmakers from Hollywood, but also directors of small-budget, independent films, which reflected no less deeply on the Vietnam syndrome, the traumatic experience of the war, and the new type of violence that it created. The films of the subsequent decades built upon many discoveries of this period, helping future generations of moviegoers to not only comprehend the Vietnam war experience, but also to transcend a state of despair and defeatism in the face of war. The interdisciplinary method of this article will analyze these films about the Vietnam War through a historical, political and film studies lens, as well as engage aspects of gender and psychology to understand the cultural dynamics of the period, discourses of masculinity, dictatorship, submission, and the archetype of apocalypse.

Keywords: Vietnam War, apocalypse, violence, trauma, Vietnam syndrome

For citation: Artyukh A.A. "Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 60-71. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

ОСОБЕННОСТИ КИНЕМАТОГРАФА РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ: КОНСТРУИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ

Научная статья

УДК 791.43.04+791.43.05

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-72-86

Дата поступления: 08.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 22.11.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Автор-1: Левченко Наталья Валерьевна, кандидат социологических наук, научный сотрудник, Институт социологии ФНИСЦ РАН (Москва, Россия), e-mail: natalya_levchenk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9052-7900

Автор-2: Rogovaya Anastasia Vladimirovna, кандидат социологических наук, старший научный сотрудник, Институт социологии ФНИСЦ РАН (Москва, Россия), e-mail: av_rogovaya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7982-3696

Аннотация: Статья посвящена анализу феномена регионального кинематографа в России. Проанализированы основные теоретико-методологические подходы к изучению киноискусства, а также интерпретации понятий «образов», «смыслов» и «конструктов», содержащиеся в современных региональных фильмах. Отмечено, что позиционирование региона в социокультурном пространстве обусловлено возникновением такой формы репрезентации, как кино. Показано, что региональное кино представляет разнообразные локальные ценностные конструкты, связанные с саморефлексией и активным преобразованием социальной реальности. Символические конструкты, отображаемые в фильмах, могут восприниматься как объединяющие (образы исторических событий и деятелей, тяжелой провинциальной жизни в регионах), так и отличительные (обычаи, мифы, обряды, церковь). Анализ содержания фильмов показал, что современное региональное кино соединяет в себе культурное и этническое разнообразие, то есть сохранение традиций и обычаев этноса, советские ценности, такие как взаимопомощь и ответственность, а также локальную специфику – роль семьи, взаимоотношений и любви к малой родине.

Ключевые слова: киноискусство, конструкт, образ, феномен регионального кино, идентичность, этничность**Для цитирования:** Левченко Н.В., Rogovaya A.V. Особенности кинематографа российских регионов: конструирование социальных смыслов // Артикульт. 2023. №4(52). С. 72-86. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-72-86**FEATURES OF CINEMATOGRAPHY IN RUSSIAN REGIONS: CONSTRUCTION OF SOCIAL MEANINGS**

Research article

UDC 791.43.04+791.43.05

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-72-86

Received: September 08, 2023. Approved after reviewing: November 22, 2023. Date of publication: December 23, 2023.

Author-1: Levchenko Natalia Valeryevna, Ph.D. in Sociology, Researcher, Institute of Sociology of FCTAS RAS (Moscow, Russia), e-mail: natalya_levchenk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9052-7900

Author-2: Rogovaya Anastasia Vladimirovna, Ph.D. in Sociology, Senior Researcher, Institute of Sociology of FCTAS RAS (Moscow, Russia), e-mail: av_rogovaya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7982-3696

Summary: The article analyzes the phenomenon of regional cinema in Russia. It analyzes the main theoretical and methodological approaches in the study of film art, as well as interpretations of the concepts of “images”, “meanings” and “constructs” contained in contemporary regional films. It is noted that the positioning of the region in the sociocultural space is conditioned by the emergence of such a form of representation as cinema. It is shown that regional cinema represents a variety of local value constructs that are capable of self-reflection and active transformation of social reality. Symbolic constructs displayed in films can be perceived as unifying (images of historical events and figures, hard provincial life in the regions) and distinctive (customs, myths, rituals, church). The analysis of film content showed that modern regional cinema combines cultural and ethnic diversity, i.e. preservation of ethnic traditions and customs, Soviet values such as mutual aid and responsibility, and local specifics – the role of family, relationships and love for the small homeland.

Keywords: cinema art, construct, phenomenon of regional cinema, identity, ethnicity**For citation:** Levchenko N.V., Rogovaya A.V. “Features of cinematography in Russian regions: construction of social meanings.” *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 72-86. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-72-86**ТРИПТИХ ЛЮБВИ В «АННЕ КАРЕНИНОЙ»: ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛЮБОВ(ЕЙ) АННЫ**

Научная статья

УДК 159.964.21+791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-87-94

Дата поступления: 12.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 15.11.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Автор: Филатова Елизавета Евгеньевна, бакалавр искусств в области кино- и медиаисследований, магистрант, Тюменский государственный университет (Тюмень, Россия), e-mail: e.filatova.sas@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-6338-4392

Аннотация: В статье исследуется многогранная любовь Анны Карениной к трем мужчинам – ее сыну, мужу и любовнику – сквозь призму психоанализа. В то время как основным объектом анализа служит экранизация Джо Райта (2012), в статье также делаются отсылки на исходный текст Льва Толстого. В статье демонстрируется, как психоаналитическая теория может быть использована для понимания мотиваций Анны. В частности, интерпретируются любовные решения Анны с точки зрения того,

что Фрейд называл разрывом между любовью и желанием (a love versus desire divide), первоначально приписываемом мужчинам. Как показывает анализ, Анна ищет любви и страсти в двух отдельных мужских фигурах: Каренин воплощает для нее отца, а Вронский – сексуальный объект или «плохого мальчика», если использовать термин Брюса Финка. Анна мыслит в терминах «обмена» не любовью своего мужа, а любовью своего сына на любовь Вронского, тем самым приравнивая разные модальности любви. В статье подробно рассматриваются сцены, а также стилистические приемы, такие как whip pan, close-up, point-of-view shot и др., которые проливают свет на психологический конфликт Анны.

Ключевые слова: Анна Каренина, Толстой, экранизация, психоанализ, Фрейд, аналитический выбор объекта, нарциссический выбор объекта

Для цитирования: *Филатова Е.Е.* Триптих любви в «Анне Карениной»: психоаналитическая интерпретация любов(ей) Анны // *Артикульт.* 2023. №4(52). С. 87-94. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-87-94

TRIPTYCH OF LOVE IN ANNA KARENINA: INTERPRETING ANNA'S LOVE(S) PSYCHOANALYTICALLY

Research article

UDC 159.964.21+791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-87-94

Received: September 12, 2023. Approved after reviewing: November 15, 2023. Date of publication: December 23, 2023.

Author: *Filatova Elizaveta Evgenievna*, BA in Film and Media Studies, Master's Student, University of Tyumen (Tyumen, Russia), e-mail: e.filatova.sas@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-6338-4392

Summary: This paper explores Anna Karenina's multifaceted love(s) towards three men – her son, her husband, and her lover – using psychoanalytic perspective. While Joe Wright's film adaptation (2012) serves as the primary object of analysis, the paper also draws upon the source text by Leo Tolstoy. The essay demonstrates ways in which psychoanalytic theory may be deployed to understand Anna's motivations. Specifically, it suggests interpreting Anna's love decisions in terms of what Freud called a love versus desire divide, originally attributed to men. As analysis shows, Anna seeks love and desire in two separate male figures, with Karenin being more like a father to her, and Vronsky – a sexual object or a “bad boy,” to use Bruce Fink's term. Anna thinks in terms of “exchange” not of her husband's but of her son's love for that of Vronsky, thereby equating those seemingly different love(s). The paper looks closely at the specific scenes as well as stylistic techniques such as a whip pan, close-up, point-of-view shot, etc., which shed light onto Anna's psychological conflict.

Keywords: Anna Karenina, Tolstoy, adaptation, psychoanalysis, Freud, love versus desire divide, anaclitic object-choice, narcissistic object-choice

For citation: Filatova E.E. “Triptych of Love in Anna Karenina: Interpreting Anna's Love(s) Psychoanalytically.” *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 87-94. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-87-94

ПАТЕНТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ В РАЗВИТИИ ВИДОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Научная статья

УДК 347.77.012.34+347.78+7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-95-106

Дата поступления: 04.07.2023. Дата одобрения после рецензирования: 04.12.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

Автор: *Токарева Анастасия Александровна*, заместитель начальника информационно-библиографического отдела Центра «Всероссийская патентно-техническая библиотека», Федеральный институт промышленной собственности (Москва, Россия), e-mail: Anastasiia.tokareva@rupto.ru

ORCID ID: 0000-0001-8186-0827

Аннотация: Настоящая статья посвящена интеграции технических решений в сферу искусства. Проблематика состоит в том, что искусство относят к авторскому праву, практически не применяя весь потенциал возможностей патентного права и государственной охраны технических решений. Патент – это не только юридический документ, удостоверяющий приоритет и авторство, но описание к нему является полноценным информационным ресурсом, содержащий достоверные сведения о разработке. В статье выявлены преимущества и методологические основания применения патентной информации в исследовательской сфере, которая может содействовать раскрытию неизвестных ранее черт творчества деятелей или направлений искусства, например, технологии создания произведений искусства в области скульптуры, графики и живописи или прототипы терменвокса. На основе представленных описаний изобретений в музыке, живописи, скульптуре, на которые были выданы охраняемые документы Российской Империи, СССР и Российской Федерации, сделаны выводы о том, что патентная информация является источником как культурологического осмысления искусства, так и творческого процесса в создании новых произведений искусства.

Ключевые слова: искусство, изобретение, интеллектуальная собственность, музыка, живопись, скульптура

Для цитирования: *Токарева А.А.* Патентная информация в развитии видов современного искусства // *Артикульт.* 2023. №4(52). С. 95-106. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-95-106

PATENT INFORMATION IN THE DEVELOPMENT OF MODERN ARTS

Research article

UDC 347.77.012.34+347.78+ 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-95-106

Received: July 04, 2023. Approved after reviewing: December 04, 2023. Date of publication: December 23, 2023.

SUMMARY

Author: *Tokareva Anastasia Aleksandrovna*, Deputy Head of Information and Bibliography Department of All-Russian patent and technical library, Federal Institute of Industrial Property (Moscow, Russia), e-mail: Anastasiia.tokareva@rupto.ru
ORCID ID: 0000-0001-8186-0827

Summary: The article focuses on the integration of technical solutions into the sphere of art. The issue is that the art is attributed to the copyright, practically not using the full potential of industrial property and state protection of technical solutions. A patent is not only a legal document certifying priority and authorship, but the description to it is a full-fledged information resource that contains reliable information about the development. The article identifies the advantages and methodological grounds for using patent information in research activities, which can help reveal previously unknown features of the creativity of figures or art movements, for example, technologies for creating works of art in the field of sculpture, graphics and painting or Theremin prototypes. Based on the presented descriptions of inventions in music, painting, sculpture, for which protection documents were issued by the Russian Empire, the USSR and the Russian Federation, conclusions were drawn that patent information is a source of both cultural understanding of art and the creative process in creating new works of art.

Keywords: art, invention, intellectual property, music, painting, sculpture

For citation: Tokareva A.A. "Patent information in the development of modern arts." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 95-106. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-95-106

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА
THEORY OF ART
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
HISTORY OF ART
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
CONTEMPORARY ART
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
VISUAL ARTS
КИНО
CINEMA
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ
HISTORY AND THEORY OF CULTURE
ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ
METHODOLOGY
РЕЦЕНЗИИ
REVIEWS

