

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, p. 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, p. 2, 4, 6]. Во второй половине 1970-х годов Западная Европа сдаётся стремительной экспансии другого течения – англо-американской панк-музыки [Howes, 2013, p. 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., p. 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, p. 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, p. 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, p. 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 эпатазирующие 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 избитым 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. Бодрийера, вещь серийного производства отличает нарушенное единство функциональных, технических и стилистических характеристик уникального товара, которое подменяют произвольным и малосодержательным симбиозом разнородных деталей [Бодрийер, 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. Бодрийер реконструирует модель потребления, в которой центральное место занимают отнюдь не нужды каждого индивида и даже не его возможная тяга к привилегированному положению [Бодрийер, 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 Западному 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 концентрат.

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 самоуничужение 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/68d658e282a0479c97d6034ca70bc5ea> [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-skrывают-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. Нессельштраус 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. Абдушелишвили, О. Гаврикова, П. Ермакова, Е. Курова, В. Охнич, О. Рябухина; под ред. А. Шестаков, А. Фоменко, Л. Ащеулова. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
16. Энтштейн 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.)