

ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Четырнадцатый год издания / 14th Year of publication



№53 (1-2024)
январь-март / January-March

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 образования «Российский государственный гуманитарный университет» (ФГБОУ ВО «РГГУ»)

Адрес редакции:

125047, ЦФО, 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 Budgetary Educational Institution of Higher Education)

Address:

125047, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya sq. 6, building 5, Moscow, Russia

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 5 *Б.Л. Шапиро* Мода, искусство и художественная практика: историография взаимоотношений

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 13 *И.А. Шик* Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов: политика и эстетика

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 28 *И.П. Кузнецова* Абстрактная машина искусства художников «круга Глазго»
37 *Я.В. Малиновская* Практики «устойчивого искусства» на российских заповедных территориях

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 48 *Т.Е. Фадеева, А.Д. Першеева, А.Ю. Пронина* Между индексальным и иконическим:
фотографии в контексте развития нейронных сетей
64 *М.А. Быханова* Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх: от старушки ведьмы до безумной ученой

КИНО

- 81 *В.Ю. Лабузная* Феноменология ужаса в постхорроре: поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 91 *А.М. Сосновская* Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ
парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге

- 112 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *B.L. Shapiro* Fashion, art and arts practice: a historiography of their relationship

HISTORY OF ART

- 13 *I.A. Shik* Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s: Politics and Aesthetics

CONTEMPORARY ART

- 28 *I.P. Kuznetsova* The Abstract Machine of The Art of the Glasgow Circle Artists
37 *Ya.V. Malinovskaya* Sustainable Art Practices In Russian Protected Areas

VISUAL ARTS

- 48 *T.E. Fadeeva, A.D. Persheeva, A.U. Pronina* Between an index and an icon:
photography in the context of neural networks
64 *M.A. Bykhanova* The image of Baba-Yaga in western video games: from an old witch to a mad scientist

CINEMA

- 81 *V.Yu. Labuznaya* Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of “The Lighthouse” by R. Eggers

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 91 *A.M. Sosnovskaya* Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis
of the Internationalist Park of Saint Petersburg

- 112 SUMMARY

Бэлла Львовна Шапиро

Bella Lvovna Shapiro

доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор,

Dr. of Culturology, PhD in History, professor,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

b.shapiro@mail.ru

МОДА, ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА: ИСТОРИОГРАФИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ FASHION, ART AND ARTS PRACTICE: A HISTORIOGRAPHY OF THEIR RELATIONSHIP

Центральной темой данного исследования стало размышление об эволюции философских представлений о взаимоотношениях моды и искусства от их зарождения на этапе Просвещения и до настоящего времени. Прослеживается процесс появления первых теорий моды, связывающих воедино моду и искусство, их направленность. Исследуется эволюция этих теорий и обусловленность этой эволюции различными социальными причинами и интеллектуальными тенденциями. Прослеживается трансформация теорий моды как вида искусства под влиянием современных художественных практик. Итогом исследования становится вывод, согласно которому отношения между искусством и модой в современном мире становятся все теснее. Круг вопросов, объединяющих искусство и моду, в современном мире довольно широк, и он постоянно меняется. Одна из причин этих изменений – изменение сущностных границ современного искусства.

Ключевые слова: мода, теория моды, философия моды, теория искусства, искусствознание

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Мода, искусство и художественная практика: историография взаимоотношений // Артикульт. 2024. №1(53). С. 5-12. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-5-12

The central theme of this research is a reflection on the evolution of philosophical ideas about the relationship between fashion and art, from its origins in the Age of Enlightenment to the present. The order of appearance of the first theories of fashion, linking fashion and art, their orientation traced. We investigated the evolution of these theories and the conditioning of the evolution by various social causes and intellectual trends. And we also followed up the transformation of fashion theories as an art form under the influence of contemporary artistic practices. The conclusion of the research: the relationship between art and fashion in the modern world is becoming stronger and stronger. The circle of issues that connect art and fashion in the modern world is quite wide, and it is constantly changing. One of the reasons for these changes is the alteration of the essential boundaries of contemporary art.

Keywords: fashion, fashion theory, fashion philosophy, art theory, art studies

For citation: Shapiro B.L. "Fashion, art and arts practice: a historiography of their relationship." *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 5-12. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-5-12

Исследования моды как глобализированного культурного явления (не с точки зрения «что носят сейчас», то есть дизайнера или «что носили раньше» – истории, исторического костюма) сегодня имеют, как правило, междисциплинарный характер. Они находятся на пересечении интересов социологии, социальной антропологии, культурологии, истории, искусствоведения, а также психологии, урбанистики и некоторых других смежных дисциплин.

Как и почему мода стала предметом внимания философии, к чьим задачам относят изучение всеобщих, вечных законов развития мира и общества, а также изучение процесса познания этих законов? Обычно моду расценивают как изменчивое и преходящее явление (подробнее см. теории цикличности моды Герберта Блумера [Blumer, 1969], Дэвида Лэйвера [Laver, 1969] и др.). Способна ли философия выявить непреходящее в том числе и из временных и конечных явлений?

Обращение к моде не с позиции констатации ее изменчивости, но в контексте выявления сущностных социокультурных характеристик, обуславливающих эти изменения, позволяет сделать моду предметом философского анализа. Так в предметном поле философии появляются как онтологические вопросы (то есть о сущности моды), так и гносеологические вопросы (то есть вопросы о достоверных

B.L. Shapiro *Fashion, art and arts practice:
a historiography of their relationship*

методах познания этой сущности).

Два этих подхода, взятые вместе, позволяют осмыслить вопрос, ставший наиболее актуальным в последнее время: как мода как культурное явление связана с искусством и когда она, собственно, сама становится искусством? [Фёрстер, 2021, с. 9].

Само явление моды известно, как минимум, со времен перехода к индустриальным формам культуры, то есть с эпохи Средневековья [Ермилова, 2023, с. 6; Флиер, 2021, с. 157] (однако есть и альтернативная точка зрения: так, немецкий историк искусства Юлиус Лессинг полагал, что «бес моды» одинаково силен во все времена [Зомбарт, 2005, с. 333]). Так или иначе, именно Средневековье стало временем рождения бургундской моды как одного из самых ярких примеров моды в целом. Эпоха Ренессанса дала нам моду в ее современном понимании – как частую смену пристрастий. Детищем барокко стали роскошные версальские моды, чей второй период (1661-1685) ознаменовался появлением модной прессы (ежеквартальный, затем ежемесячный журнал мод «*Mercurie galant*» издавался в Париже с 1672 года [Butler, 1966, р. 342]). Третий период версальских мод (1685-1715) стал не только их пиком развития, но и послужил толчком к началу философской дискуссии о сущности моды.

Итак, теоретическое осмысление моды как философской проблемы берет свое начало на раннем этапе Просвещения: со времен «Опытов» английского философа, моралиста и эстетика Энтони Шефтсбери, то есть с первых лет XVIII века (большинство работ были завершены им к 1705-1710 годам). Мода рассматривается Шефтсбери как эстетическая категория (см. «*Sensus Communis, или Опыт о свободе острого ума и независимого расположения духа*» и философскую рапсодию «*Моралисты*») [Шефтсбери, 1975, с. 205]. Стоит отметить односторонность подобного взгляда, абсолютизирующего искусство как самоцель. Универсальность эстетического подхода для анализа моды как социокультурного явления весьма относительна, и исследователи моды отметили это довольно рано [Толстых, 1973, с. 16].

Примерно в это же время появляется сатира в стихах «Ропщущий улей, или Мошенники, ставшие честными» (1705) другого английского философа – Бернарда Мандевиля. «Улей» был переиздан как «*Басня о пчелах*» (1714) с подзаголовком «*Частные пороки, общественные выгоды*», где общество было представлено как улей, производящий полезный для всех мед, хотя каждой отдельной пчелой движут лишь жадность и жажда. Главная мысль, высказанная в этом сочинении – потребление предметов роскоши и мода стимулируют экономику, следовательно, общественно полезны [Mandeville, 1724, р. 242]. Так впервые была отмечена взаимосвязь моды и общества, что позднее найдет свое отражение в социальных теориях искусства.

Несколькими десятилетиями позже было выделено понятие «изящное искусство» как специфическая сфера художественного творчества, где эстетический принцип играет структурообразующую роль, отделяя искусство от ремесла. Основные положения этих взглядов изложены в эстетическом трактате аббата Шарля Баттё «*Изящные искусства, сведенные к единому принципу*» (1746), где искусства были разделены автором на полезные (ремесла); изящные искусства, или искусства, нацеленные на создание прекрасного (музыка, живопись, скульптура, поэзия, танец); искусства, соединяющие в себе и пользу, и удовольствие (архитектура, риторика) [Лосев, Шестаков, 1965, с. 260; Киященко, 2005, с. 408]. Мода в ряду искусств пока не упоминается, однако в скором времени будет опубликована «*Теория нравственных чувств*» шотландского философа и экономиста Адама Смита (1759), где уже утверждается взаимосвязь моды, как явления прежде всего экономического, и различных искусств, причем воздействие моды на искусства объявляется довольно значительным [Gillingham, 2023, р. 5].

В начале второй половины столетия было сформулировано одно из первых определений моды. Это сделал в своем сочинении «*О вкусе, отвечающем моде*» (1769) немецкий философ Иммануил Кант в следующей формулировке: «закон этого подражания – [стремление] казаться не менее значительным, чем другие... причем не принимается во внимание какая-либо польза, называется модой. Мода, следовательно, относится к рубрике тщеславия... к рубрике глупости, так как при этом имеется некоторое принуждение – поступать в рабской зависимости исключительно от примера, который дают нам в обществе многие...» [Кант, 1966, т. 6, с. 489-490]. В понимании Канта мода – явление, негативно окрашенное.

Б.Л. Шапиро *Мода, искусство и художественная практика:
историография взаимоотношений*

Мыслитель отмечает ее принудительный и подражательный характер, как и зависимость от канонов, установленных обществом. Но в любом случае именно Канту принадлежит одна из первых попыток формулировки определения не моды вообще, а внутреннего механизма появления и развития моды, где общество представлено как необходимый контекст ее существования. Эта точка зрения не будет пересмотрена мыслителем с течением времени, и сочинение «О вкусе...» войдет в «Антропологию с прагматической точки зрения» (1798) – последний прижизненный труд Канта.

Он же в своей «Критике способности суждения» (1790) вернулся к дальнейшей разработке уже известной теории изящных искусств, ограничив их тремя видами, это:

1) искусства словесные (понятия) – красноречие, поэзия;

2) искусства изобразительные (форма) – пластика (ваяние и зодчество), живопись (дополняя искусство пейзажа декоративным растениеводством, а также включая украшения интерьера, искусство одеваться со вкусом);

3) искусства игры ощущений (слуха и зрения) – музыка, искусство колорита [Кант, 1966, т. 5, с. 337-343]. Здесь мыслитель свел максимально близко – разумеется, применительно к условиям своей эпохи – моду (как искусство одеваться со вкусом) и искусство.

Этот этап развития взаимоотношений философии, моды и искусства можно считать их предысторией. Эпоха накопления первоначального знания породила первые теории моды, где она чаще всего рассматривалась как эстетическая категория. Однако положение моды в этом пространстве пока довольно неустойчиво. Делаются лишь одиночные попытки вывести обсуждение на широкий уровень социально-гуманитарных наук и попытки определить механизмы функционирования моды. Высказаны предположения, что мода имеет определенное влияние и в области искусства. Эти положения будут развиты последующими поколениями исследователей применительно к реалиям современного им мира.

В следующем, XIX столетии, вместе с окончательным оформлением научного искусствознания, появляются первые теории моды, связывающие воедино философию, моду и искусство. Наиболее существенным для развития вопроса в этот период можно считать небольшую статью под заголовком «Мода как искусство» (1858), опубликованную французским прозаиком и поэтом, критиком Теофилом Готье. В эпоху, которая ставит моду чрезвычайно высоко, он обнаруживает смелость уподобить искусство макияжа искусству живописи: «женщина, подкрашивающая глаза, подобна прославленному мастеру, наносящему на полотно последние мазки. Мода всегда права» [Готье, 2000, с. 312]. Размышления Готье вступают в заочный диалог с мыслью, высказанной крупнейшей фигурой английской живописи XVIII столетия, мастером портрета и теоретиком искусства Джошуа Рейнольдсом в одной из речей, произнесенных в Королевской Академии (1776), где он отказывается современной моде в принятии, поскольку она неэстетична [Трудности перевода..., 2022, с. 356]. Неудивительно, ведь цели искусства и моды прямо противоположны: «менее всего основной целью искусства должно быть рабское подражание», – заключает Рейнольдс [Мастера искусства, 1936, с. 109]. Положительное мнение о моде появляется лишь вместе с трудами Вильгельма Фридриха Гегеля (1817): мыслитель заметил, что, поскольку ее движущей силой является желание нравиться, именно мода ведет к постоянному совершенствованию [Аброзе, 2016, с. 10; Свендсен, 2007, с. 113].

Мысль будет развита в трудах «Законы подражания» (1890), «Мнение и толпа» (1892), «Общественное мнение и толпа» (1902) французского социолога Габриэля Тарда, где мода будет названа разновидностью подражания [Тард, 1998, с. 287]. Опираясь на коммуникативную функцию моды как на одну из базисных, мыслитель выделил моде роль одного из ведущих средств повышения социального положения [Аброзе, 2016, с. 11]. Вопрос пока не рассматривался в плоскости «мода и искусство», но, благодаря социологическому подходу, осмысление моды готовилось сделать шаг от постановки вопроса «мода и элитарное искусство» к формулировке «мода и массовое искусство». Этот переход будет сделан лишь в середине следующего столетия вместе с разработкой концепции массового искусства как формы массовой культуры, но намечен именно сейчас.

Социологическая теория также нашла свое отражение в трудах немецкого экономиста и социолога Вернера Зомбарта. Он рассматривал моду как феномен социально-экономического порядка.

*B.L. Shapiro Fashion, art and arts practice:
a historiography of their relationship*

В сочинении «Народное хозяйство и мода» (1904) он предложил экономическое обоснование изменчивости моды [Зомбарт, 2005, с. 332], утверждая, что «истинная сущность моды вполне развернулась только в прошлом столетии, или, даже, – всего только одно поколение тому назад. Во всяком случае, только в последнее время явления моды выразились до такой степени резко, что приобрели решительное влияние на формы экономической жизни» [там же, с. 333]. Отсюда происходит убеждение, которое будет обсуждаться в следующем, XX столетии: «мода прямо противоположна искусству, потому что по своей природе коммерциализирована».

Так «долгий» XIX век (то есть охватывающий период от Великой французской революции до Первой мировой войны) породил первые теории моды, которые сейчас с полным основанием могут быть названными классическими. Однако лишь немногие из них связывают воедино философию, моду и искусство.

В XX столетии дискуссия о взаимоотношениях моды и искусства выходит на новый виток развития. Обсуждение выносится на страницы искусствоведческих (в том числе академических) журналов. Так, статья знатока французского искусства Реми Сейселлина была опубликована в крупнейшем академическом «Журнале по эстетике и арт-критике» [Saisselein, 1959], специализирующемся на философии искусства, где искусство понимается в самом широком смысле, как включающее не только традиционные формы. Главным содержанием статьи стали параллели, которые автор провел между творчеством двух классиков, знаковых для французской культуры – поэта XIX века Шарля Бодлера (1821-1867) и современного Сейселлину модельера Кристиана Диора (1905-1957).

С этого времени в обсуждении принимают участие не только люди науки (теоретики), но и практики. Не менее важно отметить включение в процесс Восточного мира, обусловленное так называемым японским экономическим чудом; ранее мода считалась феноменом, присущим преимущественно Западу. Рубежным событием стали Всемирная конференция дизайнеров в Киото, которая впервые проходила в Японии (1960), и письмо молодого японского модельера и дизайнера Иссея Мияке, студента токийского Университета искусств Тама, отправленное организаторам конференции¹. Содержанием письма стало требование узаконить дизайн одежды как равноправную дисциплину в сфере дизайна, а его поводом – отсутствие дизайна модной одежды и в программе конференции, и в программе обучения Университета Тама. Письмо как приглашение к дискуссии было опубликовано сразу в нескольких журналах.

В это время ответ на вопрос «Является ли мода искусством?» ищут не только на страницах журналов, посвященных изобразительному искусству, но и в художественных практиках. Выставкой «Мир Балеенсиаги» (1973) открылась серия выставок Института костюма Метрополитен-музея под кураторством Дианы Вриланд²; ранее считалось, что современной моде не место в музейных экспозициях [Kim, 1998, p. 52], но эта точка зрения все чаще считается неактуальной.

В обсуждение вопроса включается и русскоязычный мир. Издательством «Искусство» был опубликован сборник «Мода: за и против» (1973), куда вошло двенадцать программных статей разных авторов – не только философов, социологов, искусствоведов, теоретиков искусства, эстетики и дизайна, но и актеров (Кира Канаева), художников по костюмам (Раиса Захаржевская), художников-модельеров (Людмила Ефремова). Все тексты объединены следующей мыслью: мода как предмет научного обсуждения (и обсуждения вообще) для СССР явление необычное, новое, и в отечественной историографии явно недостаточно разработанное. Большинство авторов мода пока еще определяется вполне традиционно, как эстетическая категория [Басин, Краснов 1973, с. 47], или как совокупность форм культуры [Толстых, 1973, с. 40], но не как форма искусства. Автор статьи с знаковым названием «Мода и искусство» социолог Анатолий Харчев, замечая, что отношения между модой и искусством далеко не всегда гармоничны, также понимает моду как социально-эстетическую категорию [Харчев, 1973, с. 105].

¹ Issey Miyake. Selected biography / Miyake Design Studio. Режим доступа: <https://mds.isseymiyake.com/im/en/biography/> (дата обращения: 12.12.2023).

² The World of Balenciaga: An Exhibition Presented by the Metropolitan Museum of Art Under the Auspices of the Government of Spain. March 23-June 30, 1973. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973. 77 p.

Чуть ранее автор первой в СССР монографии по социальной психологии Борис Парыгин дал определение моды как специфического, динамического и стихийного социально-психологического феномена [Парыгин, 1967, с. 156].

1980-е годы стали рубежной точкой, когда под влиянием постмодернизма представления об искусстве радикально изменились. Следствием стал яркий всплеск научного интереса к проблемам моды как вероятной формы современного искусства. Дискуссионный вопрос «можно ли относиться к моде как к искусству?» впервые прозвучал столь отчетливо [Kim, 1998, р. 52]. Эти годы также знаменуют возвращение эстетики в число актуальных практик осмысления эмпирически переживаемой повседневности, «которая сразу же стала определять формат жизни» [Марков, 2014, с. 188], не исключая и моду [там же, с. 168]. Не случайно Джордж Спролс, исследующий поведенческие модели в рамках теории моды, напомнил о важности эстетического подхода при анализе моды, поскольку она – такой же эстетический продукт, как и искусство, и любая теория моды должна опираться на эстетическую теорию [Sproles, 1985, р. 63].

К этому моменту уже сформировался ряд специалистов, для которых мода – основное направление исследований. Сюда входят не только Спролс, но и, прежде всего, американский историк моды, искусствовед Энн Холландер, чья первая книга «Взгляд сквозь одежду» (1978) до сих пор является одним из ключевых современных трудов по истории костюма, а также английский историк моды Элизабет Уилсон со своей первой книгой «Облаченные в мечты: мода и современность» (1985). Интересно, что отношение Холландер и Уилсон к вопросу о взаимосвязи моды и искусства сходно: мода называется ими формой изобразительного искусства, в мире, где мода и искусство развиваются параллельно, дополняя друг друга [Hollander, 1978, р. xi; Wilson, 2003, р. vii].

Концепции Холландер и Уилсон вошли в противоречие с теорией художественного критика Майкла Будро, который отказался признавать моду искусством, хотя признал, что связь между ними, давняя и сложная по своей природе, крепнет день ото дня. В своей статье «Искусство и мода» (1990) он заявил: «искусство – это искусство, а мода – это индустрия... искусство выше коммерции... мода – это не искусство, она поверхностна и малозначима» (цит. по: [Kim, 1998, р. 54]). Переломный момент в этом вопросе он связывает с появлением фотографии и импрессионизма и, развивая мысль, замечает, что, благодаря сюрреализму, связь между искусством и модой стала как никогда ранее тесной, и с течением XX века она обнаруживает все больше пересекающихся проблемных полей [Kim, 1998, р. 55].

Последние годы XX столетия можно назвать кульминацией в развитии вопроса, поскольку миру были представлены новый специальный журнал «Теория моды (Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture)» (1997), где в одном из первых номеров журнала публикуется программная статья Сун Бок Ким «Является ли мода искусством?» [Kim, 1998], и Флорентийская биеннале (1996), чьей целью было названо исследование точек соприкосновения мира моды и мира визуальных искусств, поскольку мода является одним из самых популярных проявлений массовой культуры, но, в то же время, одним из самых недооцененных [Miller, 2007, р. 27]. Основным исследовательским инструментом предполагался междисциплинарный синтез, а ожидаемым итогом – получение модой статуса особой формы искусства.

Очевидно, что в XX столетии отношения моды и искусства изменили свой характер. Границы между массовой и высокой культурой стали более проницаемыми: мода все чаще заявляла претензии на статус, равный искусству. Какими средствами было достигнуто это сближение? Ответ должен был дать XXI век – современная эпоха, с ее упором на новые технологии и глобальные рынки.

Суммирующий труд «Философия моды» (2004) современного норвежского философа Ларса Свендсена посвящен исследованию проблемных вопросов во взаимоотношениях между модой, современностью и идентичностью. Не оставлен в стороне и вопрос о взаимоотношениях моды и искусства, который рассматривается в одноименной главе. Современной спецификой таких взаимоотношений автор называет взаимовлияние, поскольку искусство теперь подчинено логике моды [Свендсен, 2007, с. 37]. Отечественный философ и культуролог Светлана Иконникова подтверждает: в современном мире диктат моды распространился на все сферы социальной и культурной жизни, включая искусство [Иконникова, 2007, с. 71]. Стратегии презентации современной моды (чьи способы представления

B.L. Shapiro *Fashion, art and arts practice:
a historiography of their relationship*

указывают на то, что она должна рассматриваться именно как форма современного искусства) сейчас сравнимы более с современным искусством, нежели с теми, которые уже сложились в пространстве собственно моды [Свендсен, 2007, с. 137-138].

Размышления Свендсена вступают в заочный диалог с идеями Будро, когда он соглашается, что «мода всегда находится где-то посередине между искусством и капиталом, и часто склоняется в сторону первого, чтобы заглушить звучание второго» [там же, с. 139]. Как итог, предлагается следующее заключение: «можно утверждать, что происходит постоянно активизирующийся процесс обмена между модой и искусством, но мы пока еще не можем дать ответ на вопрос “Является ли мода искусством?”» [там же, с. 157]. Занда Миллер – еще одна из ряда из тех современных авторов, кто сделал исследования моды своей профессией, в программной статье «Является ли мода искусством?», возвращаясь от философии искусства к эстетике, констатирует: вопрос о том, насколько справедливы притязания моды на статус особой формы искусства, остается предметом дискуссии, хотя профессионалы в области моды, кажется, уже склоняются к положительному ответу [Miller, 2007, p. 27].

Новая версия последних лет: мода представляет собой одну из форм культурного самовыражения, куда вовлечено в том числе и искусство (2018) [Фёрстер, 2021, с. 7]. Мода играла и играет ключевую роль в популяризации искусства – не случайно мода становится сама по себе предметом искусства.

Теория моды развивается и в отечественной историографии – как новая дисциплина, сложившаяся в недрах культурологических исследований. Она «стягивает» к себе самые разные подходы, тяготея, в рамках существующих традиций, к междисциплинарности [Трудности перевода..., 2022, с. 349]. Авторы статей, вошедших в сборник «Мода и искусство» (2012), опубликованный «Новым литературным обозрением» в серии «Библиотека журнала “Теория моды”», основной акцент в своих исследованиях также делают не на разделении моды и искусства, а на изучении их симбиоза [Юдинцева, 2012].

Кураторы журнала «Диалог искусств», выходящий под издательством Московского музея современного искусства (преемник журнала «Декоративное искусство»), согласны, что взаимоотношения искусства и моды в последние годы стали особенно интенсивными. Главные вопросы, которые обсуждаются на страницах специального выпуска «Диалога искусств», вышедшего под заголовком «Искусство и мода: встречное движение», таковы: сегодня влияние моды стало тотальным, и слова «современный» и «модный» – зачастую синонимы. Чем вызвано такое стремительное сближение двух столь разных сфер творческой деятельности? Что общего у искусства и моды? [Попова, Гребельников, 2016, с. 6]. Как влияет на это сближение разнообразие художественных практик?

Таким образом, вопрос о взаимоотношениях моды и искусства до настоящего времени остается дискуссионным. Представляется, что круг вопросов, объединяющих искусство и моду, в современном мире довольно широк, и он постоянно меняется. Если изначально, в XVIII столетии, вопрос ставился в формулировке «существует ли мода?», то уже в XIX столетии, вместе с окончательным оформлением научного искусствознания, он переформулирован следующим образом: «существует ли взаимосвязь моды и искусства?». В XX столетии, под влиянием различных художественных практик, и вместе с изменениями сущностных границ искусства, формулировка изменяется на «является ли мода видом искусства?». В современном мире большинство профессионалов из мира моды склоняются к тому, чтобы ответить на этот вопрос положительно. Мода все чаще рассматривается если не как особая форма искусства, то как целостное, но многозначное явление, развивающееся параллельно с искусством и вместе с ним.

ИСТОЧНИКИ

1. Мастера искусства об искусстве. Т. 2. – Москва: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936.
2. Попова Е., Гребельников И. Письмо от куратора // Диалог искусств. 2016. № 5. – С. 6.
3. Трудности перевода: становление теории моды в контексте российской гуманитарной мысли. Круглый стол журнала «Теория моды» // XXVIII Банные чтения. Трансформация гуманитарного знания в постсоветской России. 3 апреля 2022 г. Материалы международной конференции. – Москва: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 348-367.
4. Mandeville B. The Fable of the Bees: Or, Private Vices, Publick Benefits. – London: J. Tonson, 1724.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аброзе Е.А. Психология моды: культурологический обзор. – Москва: Директ-Медиа, 2016.
2. Басин Е.Я., Краснов В.М. «Гордиев узел» моды // *Мода: за и против: сборник статей*. – Москва: Искусство, 1973. – С. 40-67.
3. Готье Т. *Мода как искусство* // *Иностранная литература*. 2000. № 3. С. 307-312.
4. Ермилова Д.Ю. *Теория моды: учебное пособие для вузов*. – Москва: Юрайт, 2023.
5. Зомбарт В. *Избранные работы*. – Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2005.
6. Иконникова С.Н. *Мода в обществе сверхпотребления // Мода в контексте культуры: материалы 2-й научно-практической конференции*. Вып. 2. – Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2007. – С. 70-75.
7. Кант И. *Сочинения*. Т. 5. – Москва: Мысль, 1966.
8. Кант И. *Сочинения*. Т. 6. – Москва: Мысль, 1966.
9. Киященко Н.И. *Эстетика – философская наука*. – Москва: Вильямс, 2005.
10. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. *История эстетических категорий*. – Москва: Искусство, 1965.
11. Марков А.В. 1980: год рождения повседневности. – Москва: Европа, 2014.
12. Парыгин Б.Д. *Социальная психология как наука*. – Ленинград: Лениздат, 1967.
13. Свендсен Л. *Философия моды*. – Москва: Прогресс-Традиция, 2007.
14. Тард Г. Мнение и толпа // *Психология толп*. – Москва: Институт психологии РАН, 1998. – С. 257-408.
15. Толстых В.И. *Мода как социальный феномен // Мода: за и против: сборник статей*. – Москва: Искусство, 1973. – С. 7-39.
16. Фёрстер И. *Мода между культурой и искусством – пересечение границ // Studia Culturae*. 2021. № 3 (49). С. 7-22.
17. Флиер А.Я. *Потребление как культурное явление: сущность и символика. Феномен метакультуры // Знание. Понимание. Умение*. 2021. № 1. – С. 157-165.
18. Харчев А.Г. *Мода и искусство // Мода: за и против: сборник статей*. – Москва: Искусство, 1973. – С. 105-128.
19. Шефтсбери. *Эстетические опыты*. – Москва: Искусство, 1975.
20. Юдинцева В. *Мода и искусство: 200 лет вместе. Рецензия на книгу: «Fashion and art. Adam Geczy and Vicki Karaminas (eds). Oxford; N.Y.: Berg, 2012. 224 p. // Теория моды: одежда, тело, культура*. 2012. № 26. – С. 404-408.
21. Blumer H. *Fashion: From class differentiation to collective selection // Sociological quart.* 1969. Vol. 10. № 3. – P. 275-291.
22. Butler K.T. *A History of French Literature: From the earliest times to the end of the eighteenth century*. Vol. 1. – New York: Russell & Russell, 1966.
23. Gillingham L. *Fashionable Fictions and the Currency of the Nineteenth-Century British Novel*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
24. Hollander A. *Seeing through clothes*. – New York: Viking Press, 1978.
25. Kim S.B. *Is Fashion Art? // Fashion Theory*. 1998. Vol. 2.1. – P. 51-72.
26. Laver D. *Concise History of Costume*. – London: Thames and Hudson, 1969.
27. Miller S. *Fashion as Art; is Fashion Art? // Fashion Theory*. 2007. № 11.1. – P. 25-40.
28. Saisselin R.G. *From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1959. Vol. 18. № 1. – P. 109-115.
29. Sproles G. *Behavioral Science Theories of Fashion // The Psychology of Fashion*. 1985. – P. 55-70.
30. Wilson E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. – London: Tauris & Co Ltd, 2003.

SOURCES

1. Mandeville B. *The Fable of the Bees: Or, Private Vices, Publick Benefits*. London, J. Tonson, 1724.
2. *Mastera iskusstva ob iskusstve. T. 2* [Masters of art about art]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv, 1936. (in Russ.)
3. Popova E., Grebel'nikov I. "Pis'mo ot kuratora" [Letter from the curator]. *Dialog iskusstv* [Dialogue of Arts]. 2016. No 5. P. 6. (in Russ.)
4. Trudnosti perevoda: stanovlenie teorii mody v kontekste rossijskoj gumanitarnoj mysli. Kruglyj stol zhurnala "Teorija mody" [Difficulties of translation: the formation of fashion theory in the context of Russian humanitarian thought. Round table of the journal "Theory of Fashion"]. *XXVIII Bannye chtenija. Transformacija gumanitarnogo znaniya v postsovetsoj Rossii. 3 aprlja 2022 g. Materialy mezhdunarodnoj konferencii* [XXVIII Bath Readings. Transformation of humanitarian knowledge in post-Soviet Russia. April 3, 2022. Proceedings of the International Conference.]. – Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. P. 348-367. (in Russ.)

REFERENCES

1. Аброзе Е.А. *Psihologija mody: kul'turologicheskij obzor* [The psychology of fashion: a cultural review]. Moscow, Direkt-Media, 2016. (in Russ.)
2. Basin E.Ja., Krasnov V.M. "«Gordiev uzел» mody" [Fashion's Gordian knot]. *Moda: za i protiv: sbornik statej* [Fashion: pro and contra: a book of articles]. Moscow, Iskusstvo, 1973. P. 40-67. (in Russ.)
3. Blumer H. "Fashion: From class differentiation to collective selection." *Sociological quart.* 1969. Vol. 10. No 3. P. 275-291.
4. Butler K.T. *A History of French Literature: From the earliest times to the end of the eighteenth century*. Vol. 1. New York, Russell & Russell, 1966.
5. Ermilova D.Ju. *Teorija mody: uchebnoe posobie dlja vuzov* [Fashion theory: textbook for universities.]. Moscow, Jurajt, 2023. (in Russ.)
6. Fjorster I. "Moda mezhdru kul'turoj i iskusstvom – peresechenie granic" [Fashion between culture and art – crossing boundaries]. *Studia Culturae*. 2021. No 3 (49). P. 7-22. (in Russ.)
7. Flier A.Ja. "Potreblenie kak kul'turnoe javlenie: sushhnost' i simbolika. Fenomen metakul'tury" [Consumption as a cultural phenomenon: essence and symbolism. The phenomenon of metaculture]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill.]. 2021. No 1. P. 157-165. (in Russ.)
8. Gillingham L. *Fashionable Fictions and the Currency of the Nineteenth-Century British Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2023.
9. Got'e T. "Moda kak iskusstvo" [Fashion as art]. *Inostrannaja literature* [Foreign literature]. 2000. No 3. P. 307-312. (in Russ.)
10. Harchev A.G. "Moda i iskusstvo" [Fashion and art]. *Moda: za i protiv: sbornik statej* [Fashion: pro and contra: a book of articles].

B.L. Shapiro *Fashion, art and arts practice:
a historiography of their relationship*

Moscow, Iskusstvo, 1973. P. 105-128. (in Russ.)

11. Hollander A. *Seeing through clothes*. New York, Viking Press, 1978.

12. Ikonnikova S.N. "Moda v obshchestve sverhpotreblenija" [Fashion in the society of overconsumption]. *Moda v kontekste kul'tury: materialy 2-j nauchno-prakticheskoy konferencii*. Vyp. 2 [Fashion in the context of culture: materials of the 2nd scientific-practical conference. Vol. 2.]. Saint Petersburg, SPbGUKI, 2007. P. 70-75. (in Russ.)

13. Judinceva V. "Moda i iskusstvo: 200 let vmeste. Recenzija na knigu [Fashion and art: 200 years together. Book review]: Fashion and art. Adam Geczy and Vicki Karaminas (eds). Oxford; N.Y.: Berg, 2012. 224 p." *Teorija mody: odezhda, telo, kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture]. 2012. No 26. P. 404-408. (in Russ.)

14. Kant I. *Sochinenija*. T. 5 [Essays. Vol. 5]. Moscow, Mysl', 1966. (in Russ.)

15. Kant I. *Sochinenija*. T. 6 [Essays. Vol. 6]. Moscow, Mysl', 1966. (in Russ.)

16. Kijashhenko N.I. *Jestetika – filosofskaja nauka* [Aesthetics is a philosophical science]. Moscow, Vil'jams, 2005. (in Russ.)

17. Kim S.B. "Is Fashion Art?" *Fashion Theory*. 1998. Vol. 2.1. P. 51-72.

18. Laver D. *Concise History of Costume*. London, Thames and Hudson, 1969.

19. Losev A.F., Shestakov V.P. *Istorija jesteticheskikh kategorij* [A history of aesthetic categories]. Moscow, Iskusstvo, 1965. (in Russ.)

20. Markov A.V. *1980: god rozhdenija povsednevnosti* [1980: the birth year of everyday life]. Moscow, Evropa, 2014. (in Russ.)

21. Miller S. "Fashion as Art; is Fashion Art?" *Fashion Theory*. 2007. No 11.1. P. 25-40.

22. Parygin B.D. *Social'naja psihologija kak nauka* [Social psychology as a science]. Leningrad, Lenizdat, 1967. (in Russ.)

23. Saisselin R.G. "From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1959. Vol. 18. No 1. P. 109-115.

24. Sheftsberi. *Jesteticheskie opyty* [Aesthetic Experiences]. Moscow, Iskusstvo, 1975. (in Russ.)

25. Sproles G. "Behavioral Science Theories of Fashion." *The Psychology of Fashion*. 1985. P. 55-70.

26. Svendsen L. *Filosofija mody* [Fashion philosophy]. Moscow, Progress-Tradicija, 2007. (in Russ.)

27. Tard G. "Mnenie i tolpa" [Opinion and the crowd]. *Psihologija tolpy* [Psychology of crowds]. Moscow, Institut psihologii RAN, 1998. P. 257-408. (in Russ.)

28. Tolstyh V.I. "Moda kak social'nyj fenomen" [Fashion as a social phenomenon]. *Moda: za i protiv: sbornik statej* [Fashion: pro and contra: a book of articles]. Moscow, Iskusstvo, 1973. P. 7-39. (in Russ.)

29. Wilson E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London, Tauris & Co Ltd, 2003.

30. Zombart V. *Izbrannye raboty* [Selected Writings]. Moscow, Izdatel'skij dom "Territorija budushhego", 2005. (in Russ.)

Ида Александровна Шик

Ida Aleksandrovna Shik

кандидат искусствоведения, доцент,

PhD in Art Studies, assistant professor,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

ida.shik@bk.ru

ОБРАЗЫ ВОСТОКА В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ 1920-Х – 1940-Х ГОДОВ: ПОЛИТИКА И ЭСТЕТИКА

IMAGES OF THE ORIENT IN SOVIET PORCELAIN OF THE 1920S – 1940S: POLITICS AND AESTHETICS

В статье выявляется специфика интерпретации образов Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов в рамках темы политической агитации. Художники-фарфористы откликаются на значимые события современности, связанные с Востоком. Кроме того, ими создаются произведения на востребованные в советском искусстве темы, такие как труд и отдых, материнство и детство, раскрепощение женщины, но окрашенные национальным колоритом. В эстетическом отношении интерпретация «восточной темы» трансформируется в рамках общей линии эволюции стиля советского фарфора: от образов «воображаемого Востока» в духе ориентализма до более реалистических композиций. Особое значение для нее имеет интернациональный стиль ар-деко, ярко и последовательно проявившийся в фарфоровой пластике 1920-х – 1930-х годов.

Ключевые слова: советский фарфор, Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова, образы Востока, политическая агитация, поставангард, ар-деко

Для цитирования: Шик И.А. Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов: политика и эстетика // Артикульт. 2024. №1(53). С. 13-27. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-13-27

In the article, the researcher revealed the specificity of images of the Orient interpretation in the Soviet porcelain of the 1920s – 1940s within the framework of the political propaganda theme. Porcelain artists responded to significant contemporary events related to the Orient. In addition, they created works on common to Soviet art topics such as work and leisure, motherhood and childhood, the emancipation of women accenting national features. In aesthetic terms, the interpretation of the “Oriental theme” was transformed within the framework of the general line of the Soviet porcelain style evolution: from the “imaginary East” pictures in the spirit of Orientalism to more realistic compositions. The international art deco style consistently manifesting itself in the porcelain sculpture of the 1920s and 1930s had particular importance to the Orient theme treatment.

Keywords: Soviet porcelain, The State Lomonosov Porcelain Factory, images of the Orient, political propaganda, post-avant-garde, art deco

For citation: Shik I.A. “Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s: Politics and Aesthetics.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 13-27. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-13-27

Тема Востока была одной из ключевых для фарфора XX века, будучи представлена в пластике, росписи сервизов, ваз и других изделий. В ранний период развития советского фарфорового искусства интерес к образам Востока являлся закономерным продолжением художественных традиций «Мира искусства» и эстетики «Русских сезонов» С.П. Дягилева, которые способствовали популяризации ориентальной тематики в Европе. Поскольку художественный фарфор Государственного фарфорового завода активно экспонировался на международных выставках и часто изготавливался на экспорт, обращение к теме Востока было для него особенно актуальным.

Для советской культуры конца 1920-х – 1950-х годов одной из знаковых черт стала ориентация на Восток, противопоставляемый Западу и его системе ценностей (см. подробнее: [Богданов, 2009; Паперный, 1996]). Интерес к литературному наследию советского Востока, его изучению и визуальной репрезентации получил яркое отражение в фарфоровом искусстве. Одновременно образ советского и зарубежного Востока приобретал выраженные агитационно-политические коннотации. Художники и скульпторы Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова активно обращались к темам освобождения от колониального гнета и патриархальных традиций, сельского труда и

I.A. Shik *Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s:
Politics and Aesthetics*

ремесел, культуры и быта восточных народов. В то же время работы на ориентальную тематику отличались яркостью колорита и изысканной орнаментальностью, характерной для восточного искусства. Целью данной статьи является анализ специфики интерпретации темы политической агитации в произведениях фарфора 1920-х – 1940-х годов, репрезентирующих образы Востока, представленных в коллекции отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа (ГЭ), а также в других музеях и частных собраниях.

Свет с Востока

С 1 по 8 сентября 1920 года в Баку проходил Первый съезд народов Востока, организованный советским правительством и Коминтерном. Работой съезда руководил Г.Е. Зиновьев – ближайший сподвижник В.И. Ленина, председатель исполкома Коминтерна. В центре внимания съезда находились такие проблемы, как борьба с эксплуатацией и капиталом буржуазных стран и вопросы соотношения религии и коммунистической идеологии в странах Востока. На первом съезде присутствовал 1891 делегат (из них 1273 были коммунистами) из 30 стран Востока. Самыми крупными по численности делегациями стали турецкая, а затем иранская. По постановлению съезда «был создан Совет пропаганды и действия народов Востока (его предшественник – Совет интернациональной пропаганды – работал в Ташкенте в 1919-1920), являвшийся вспомогательным аппаратом Исполкома Коминтерна для связи с коммунистическими и другими революционными партиями и группами в странах Ближнего и Среднего Востока, координации их деятельности, постановки революционной пропаганды на восточных языках, который находился в Баку. Параллельно с аналогичными функциями работало Туркестанское бюро Коминтерна в Ташкенте» [Первый съезд народов Востока]. Съезд имел важное символическое значение: это была первая масштабная встреча восточных революционеров, которая позднее принесла свои плоды.

В 1921 году, уже после окончания работы съезда, Государственным фарфоровым заводом был выпущен ряд изделий, посвященных этому событию [Данько, 1938, с. 29]. Например, В.П. Тиморевым в феврале были расписаны блюда «Восточное» и «Съезд народов в Баку» [ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 3. Д. 34. Л. 171 об., 172 об.], в апреле – «Индия» (ГЭ). В росписи блюда «Индия» на переднем плане показаны три индийца: два йога, лежащих на набережной, и мужчина-воин с копьем. Их взгляды направлены на человека, несущего «свет народам Востока»: он пролетает в небе над величественными дворцами и храмами с красным советским флагом и факелом в руках [Голос времени, 2017, с. 74]. Изысканная надпись, обрамляющая композицию, имитирует один из восточных языков.

Съезду посвящена и скульптура «Пробуждающийся Восток» («Турчанка», ГЭ) Е.Я. Данько: девушка в шароварах и расстегнутой жилетке, обнажающей грудь, в узорном платке и тонкой вуали, сидит, скрестив ноги, и читает газету с надписью: *Съезд народов Востока*¹. В основе художественного решения скульптуры – классический для искусства ориентализма эротизированный образ одалиски. На его формирование оказал непосредственное влияние эскиз костюма «Султанши» Л.С. Бакста к балету «Шехерезада» (1910), который, наряду с другими, был опубликован в издании “Art et Decoration. Revue Mensuelle d’art moderne” (1911. Т. XXIX. Р. 32-46), поступившем в библиотеку завода [Эхо Русских сезонов, 2009, с. 70, 83]. Интересно отметить также близость этого образа плакату «Работницы-мусульманки! Царь, беки и ханы лишали тебя прав» (1921, Баку, Фонд Марджани) [Плакат советского Востока, с. 12, кат. 218], на котором изображена женщина с обнаженной грудью в распахнутой чадре и шароварах, несущая красный флаг.

Скульптура «Пробуждающийся Восток» активно выпускалась в 1920-х – начале 1930-х годов как для внутреннего рынка, так и на экспорт. Она расписывалась как самим автором, так и ведущими художниками завода. В числе вариантов росписи – силуэтные портреты Г.Е. Зиновьева на газете. Однако они «встречаются крайне редко: предметы с изображением “врагов народа” иметь в своем собрании было

¹ На предметах из собрания Музея-усадьбы «Кусково» встречаются и другие варианты надписи: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (1927, <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=34411180>) и «Мой девиз защита угнетенной личности...» (роспись Л. В. Руднева, 1923, <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13443902>).

опасно и они уничтожались (часто подобные портретные изображения были также вытравлены кислотой или стесаны)» [Левшенков, 2020, с. 60].

Тема сближения Советской России с Востоком также звучит в созданных к съезду работах Н.Я. Данько: пресс-папье «Ключ с Востока» (модель 1920), изображающем пролетария, стоящего на половине земного шара с надписью «Вставай, проклятьем заклеимённый!», который опирается на молот и поднимает руку вверх в страстном призыве, и парной к нему чернильнице «Свет с Востока»² (модель 1920-1921), показывающей сидящую женщину, с надеждой смотрящую вдаль. Оба произведения активно выпускались заводом в 1920-х – начале 1930-х годов.

Восток поднимается

Под влиянием Октябрьской революции «в странах Ближнего и Среднего Востока и Северной Африки стали возникать коммунистические партии: Персии (1920), Турции (1920), Палестины (1921; преобразована из Социалистической партии Палестины, созданной в 1919 г.), Египта (1922; преобразована из Социалистической партии Египта, созданной в 1921 г.), Сирии (1924), Ирака (1934), Алжира (1936; с 1920 г. в Алжире существовали коммунистические секции, входившие в состав Французской компартии), Туниса (1939; с 1920 г. существовала Коммунистическая федерация Туниса как часть Французской компартии)» [Коминтерн в странах Ближнего и Среднего Востока]. В 1921 году при содействии Коминтерна была основана Коммунистическая партия Китая. В 1927-1950 годах в Китае велась гражданская война, представлявшая собой серию вооруженных конфликтов между силами Китайской Республики и китайскими коммунистами. В частности, в 1927 году китайские коммунисты организовали Наньчанское восстание и восстание в Кантоне. С конца 1920-х годов КПК начала создавать базы в труднодоступных районах и на стыках провинций. К началу 1930-х подобные «советские районы» вытянулись полосой вдоль восточных, южных и западных границ провинции Цзянси, в западном Хубэе и западной Хунани, а также на стыке провинций Хубэй, Хунань и Аньхой [Гражданская война в Китае, электронный ресурс]. 11 сентября 1931 года коммунистами была учреждена Китайская Советская Республика и создано Временное советское правительство.

В 1921 году был основан Коммунистический университет трудящихся Востока в Москве (с 1923 – им. И.В. Сталина, имел филиалы в Ташкенте, Баку, Иркутске), осуществлявший подготовку партийных и революционных кадров, в котором обучались студенты из стран советского и зарубежного Востока. 31 мая 1927 года в газете «Правда» было опубликовано обращение И.В. Сталина к выпускникам университета: «Выполняя свои задачи, университет посылает сейчас в огонь борьбы новые кадры борцов, свой четвертый выпуск окончивших университет слушателей, представляющих 74 национальностей, товарищей, вооруженных могучим оружием ленинизма. Товарищи идут на боевую работу в один из ответственных моментов истории, в момент, когда мировой и, прежде всего, английский империализм пытается схватить за горло китайскую революцию и в то же время бросает вызов первому в мире пролетарскому государству – Советскому Союзу – в надежде уничтожить непоколебимый и могучий оплот пролетариев всех стран. Приветствуя товарищей выпускников, выражаю твердую уверенность, что они с честью выполнят свой долг перед пролетариатом и отдадут все свои силы и знания делу освобождения трудящихся Востока от гнета империализма» [Сталин, 1927].

В росписи сервиза «Восток поднимается» (1930, ГЭ) М.Н. Мох показывает китайских и арабских борцов за революцию, вооруженных винтовками и размахивающих красными флагами с пятиконечными звездами. Стилизованная, лаконичная по колориту роспись отличается динамикой (почти все персонажи показаны в движении) и очень выразительно передает ощущение мощного революционного порыва. Изысканный геометрический орнамент по борту несколько смягчает строгую поставангардную роспись и подчеркивает ее восточный колорит. Роспись выполнена на простой цилиндрической форме «Китайская» – разработанная на заводе еще в императорский период, она прекрасно подходила для тематических композиций 1930-х годов.

² Название отсылает к строке из стихотворения В. С. Соловьева “*Ex oriente lux*” (1890): «С Востока свет, с Востока силы».

I.A. Shik *Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s:
Politics and Aesthetics*

В 1927-1928 годах по заказу Центрфарфортреста скульптор Е.Р. Трипольская выполнила для Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова модели трех скульптур: «Восточный носильщик» («Амбал»), «Восточная женщина» («Бакинка, закутанная в чадру») и «Афганка, сбрасывающая чадру». Появление последней «было связано с важным общественно-политическим событием тех лет: в мае 1928 года Москву посетил афганский король Аманулла-хан. Во время его двухнедельного пребывания в СССР были подписаны документы о культурном и экономическом сотрудничестве между СССР и Афганистаном» [Левшенков, 2020, с. 384]. Аманулла-хан проводил активную реформаторскую политику, направленную на модернизацию страны. В социальной сфере в числе нововведений правителя было предоставление женщинам гражданских прав и отмена требования закрывать голову и тело. Скульптура «Афганка, сбрасывающая чадру» выпускалась в конце 1920-х – начале 1930-х годов, преимущественно на экспорт. Варианты росписи скульптуры были предложены В.Ф. Рукавишниковой (ГЭ), А. В. Воробьевским (ГРМ, частное собрание) и др. В собрании отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа также хранится рисунок с подробным описанием авторской росписи скульптуры³.

Тема освобождения женщины Востока была очень востребована советской пропагандой. В политическом плакате она звучит в таких работах, как «Долой калым, многоженство и всякое насилие над женщиной» (1920-е), «Ясли, детские сады, общественные столовые раскрепостят женщину» (1921, оба – Государственный центральный музей современной истории России), «Свободу женщине Востока» (эскиз плаката, художник Е. Перников), «Семейные затворницы Туркестана и трудящиеся женщины Туркестана» (1920-е, оба – Фонд Марджани) [Плакат советского Востока, 2013, с. 107, 113, 232, 235, кат. 55, 61, 175, 177] и др. В 1920-е – 1930-е годы была развернута кампания по освобождению женщин советского Востока, получившая название худжум. Создавались специальные женотделы, обучавшие женщин уходу за детьми и основам гигиены, а также просвещавшие их по правовым вопросам, женские и детские медицинские консультации, родильные дома. Неотъемлемой частью худжума стала борьба за отказ от ношения женщинами паранджи как символа патриархального угнетения.

8 марта 1927 года по инициативе первого секретаря Среднеазиатского бюро ЦК ВКП(б) И.А. Зеленского на площади Регистан в Самарканде тысячи узбекских женщин сняли с себя паранджи, сложили их в кучу, а затем подожгли их. В этот день от паранджи избавились 10 тысяч женщин. Ещё 90 тысяч женщин сняли паранджу в течение трех последующих месяцев. Подобные акции проходили и в других городах. Однако худжум и отказ от ношения паранджи встречали ожесточенное сопротивление среди традиционного мусульманского общества. Окончательно паранджу женщины в этом регионе сняли только в начале 1940-х годов (см. подробнее: [Northrop, 2007, p. 89-102]). Таким образом, скульптуры Е.Р. Трипольской корреспондировали со знаковыми акциями по «женскому вопросу» на советском Востоке. Следует также отметить, что в фарфоре женщины Востока начинают репрезентироваться как матери и труженицы только в конце 1920-х – 1930-х годах – до этого они показывались как гаремные затворницы-одалиски.

В росписи вазы Л.К. Блак «8 марта 1938 года» (1938, ГЭ) показана улыбающаяся таджичка в тубетейке и пурпурных шароварах с ребенком на плече, радующаяся Международному женскому дню. Позднее темы охраны материнства и младенчества прозвучат в росписях ваз А.М. Ефимовой «Дети и фрукты» (1945), «Ясли Таджикистана» (1947) и «Материнство и ясли» (1947, все – ГЭ). Насыщенный колорит и изобилие орнаментальных мотивов в росписях ваз стали результатом знакомства с традициями таджикской керамики, тканей, ковров, которые произвели на нее впечатление в период пребывания в эвакуации в Душанбе во время Великой Отечественной войны [Путешествие в страну детства, 2023, с. 154]. Художница часто обращалась в своем творчестве к теме материнства и детства (например, сервиз «Ясли», 1934, ГЭ) и освобождения женщины от бытовых забот (ваза «Прежде и теперь», 1947, ГЭ). Этой тематике посвящена и роспись вазы «Женщина Таджикистана до и после революции»

³ Эскиз росписи скульптуры «Афганская женщина, сбрасывающая чадру». URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13729716>

И.А. Шик *Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов:
политика и эстетика*

(1947, ГРМ): «На четырех сторонах изображены ... килевидные порталы, типичные для среднеазиатской национальной архитектуры, которые опираются на узорные колонки. В обрамленных этими колонками клеймах, как бы внутри архитектурного пространства, изображены сцены: женщина в чадре с детьми; женщина, откинувшая чадру; маленькие дети в яслях, дети за партами в классе. ... Светлым кобальтом намечен горный пейзаж вдаль, уверенно нарисованы кистью фигуры детей, удачно акцентированы детали национальной одежды – полосатые платья, яркие тибетейки» [Крамаренко, 1980, с. 17].

Восток СССР

29 декабря 1922 г. был подписан договор об образовании СССР, в состав которого вошли Российская СФСР (включала Башкирскую СР, Горскую АССР, автономные Дагестанскую, Татарскую, Крымскую ССР и др.), Закавказская СФСР (включала Армянскую, Азербайджанскую, Нахичеванскую, Грузинскую, Абхазскую ССР), Украинская ССР, Белорусская ССР. В дальнейшем из состава РСФСР путем сложных преобразований были выделены Казахская, Киргизская, Узбекская, Таджикская и Туркменская советские республики⁴. Согласно концепции Т. Мартина, «Советский Союз был первой в мире империей положительной деятельности. Новая революционная Россия первой из традиционных европейских многонациональных государств оказала сопротивление поднимающемуся национализму, ответив на него систематическим содействием развитию национального сознания этнических меньшинств и созданием для них многих характерных институциональных форм моноэтнического государства. <...> Новые национальные элиты, проходя подготовку, выдвигались на руководящие должности в управлении, народном образовании и промышленных предприятиях этих новообразованных территорий. На каждой из территорий национальный язык был провозглашен официальным языком органов власти. <...> Советское государство финансировало массовое издание книг, журналов и газет, создание кинофильмов, опер, музеев, фольклорных музыкальных ансамблей и другой культурной продукции на языках народов СССР» [Мартин, 2011, с. 10-11].

Примером «положительной деятельности» могут служить предоставление льгот и преференций представителям местных национальностей, политика «коренизации», выделение квот в высших учебных заведениях, а также поддержка «символической этничности» – внешних форм национальной культуры (костюмов, танцев, фольклора, кухни и т.д.). Со второй половины 1930-х годов концепция национальной политики СССР меняется: на смену «положительной деятельности» (которая частично продолжала осуществляться, но перестала открыто декларироваться) приходит идея «дружбы народов», в которой объединяющая роль отводится русскому народу, русской культуре и языку как средству межнационального общения [Мартин, 2011, с. 593]. Примером пропагандистской кампании «дружбы народов» может служить собрание в честь 43 таджикских и 33 туркменских колхозников, отличившихся во время сбора хлопка, состоявшееся 4 декабря 1935 г. в Кремле. Аналогичные собрания стахановцев были типичны для того времени, однако в «национальных» вариантах такого рода ритуальных приемов был характерен акцент на культурной самобытности – их участники предстают в традиционных костюмах, а также дарят их членам Политбюро. 19 декабря того же года в Кремле состоялась встреча с представителями трех других республик – Узбекистана, Казахстана и Кара-Калпакии. На протяжении следующих четырех месяцев состоялась целая череда таких показательных собраний [Мартин, 2011, с. 600-603]. Кроме того, периодически проводились декады национального искусства, литературные произведения народов СССР активно переводились на русский и другие языки и становились общим «достоянием», организовывались институты по изучению национальной культуры, проводились выставки, конференции и другие мероприятия.

Культура и быт народов Кавказа и Центральной Азии, распространение на советском Востоке коммунистической идеологии и социалистическое строительство в республиках стали объектом устойчивого внимания художников-фарфористов. Программным произведением можно назвать роспись

⁴ В 1933 г. Т. Н. Безпаловой-Михалевой была расписана ваза «Автономные республики». Художница за росписью вазы запечатлена на архивном фото (ЦГАКФФД. Вр-30843).

I.A. Shik *Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s:
Politics and Aesthetics*

сервиза «Восток СССР» (1936, ГЭ) Любови Блук, родившуюся под впечатлением от поездки художницы по Центральной Азии. «Восток поразил ее буйством красок. В нашей северной палитре есть все оттенки серого – от белого до черного. Самарканд же пылал, золоченый душным своим солнцем. Ехал на осле старик – и платок на его талии был немислимо ярк и красив. Проходящая мимо девушка обжигала взглядом черных глаз. Краски были свободны, чисты, и нетерпение художника звало к бумаге. <...> Любовь Карловна написала множество портретов, пейзажей, карандашных набросков. По возвращении лучшее из сделанного она перенесла на фарфор» [Андреева, 1969, с. 3]. Роспись сервиза «Восток СССР» выполнена в лаконичной поставангардной манере с использованием ярких, контрастных цветов и дополнена изящным флоральным орнаментом. Художница изображает сцены музицирования, танца, отдыха, доставки грузов на верблюдах, лошадях и осликах, сбора хлопка и винограда, горные пейзажи и т.д. Персонажи показаны в национальной одежде, с традиционными прическами. Роспись выполнена на элегантнои форме Н.М. Суетина «Крокус» (1935), которая использовалась художниками завода как для сюжетных, так и для декоративных композиций. На Всемирной выставке в Париже (1937) сервиз завоевал серебряную медаль [Андреева, 1969, с. 2].

В пластике образы народов СССР продолжали традиции «фарфоровой этнографии» XVIII – начала XX веков (серии «Народности России» Ж.-Д. Рашетта и П.П. Каменского и др.). Скульптором О.М. Мануйловой для Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова был создан ряд произведений на этнографическую тематику. В их числе важное место занимают работы, посвященные народам советского Востока. В юности О.М. Мануйлова шесть лет прожила в Самарканде, а с 1939 года переехала в Киргизию. Ее работы отличают обобщенные геометризированные формы, которые корреспондируют с интернациональной эстетикой ар-деко, что подчеркивается их яркой и лаконичной росписью [Астраханцева, 2020, с. 59-71]. Основные мотивы произведений О.М. Мануйловой – это сельскохозяйственный труд («Киргизка с петухом» и «Киргиз с ягненком и овцой», ГЭ) или танец (диптих «Узбекский танец», ГРМ, все – начало 1930-х). Позднее скульптором будут созданы модели «Джамбул» («Старик с домброй»), «Узбечка со снопом», «Авиценна» («Старик с книгой»), которые выпускались на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках в 1956-1957 годах [Левшенков, 2020, с. 293]. Примером развития темы «фарфоровой этнографии» могут служить скульптуры «Узбек» (1936) А.В. Яковлева, «Туркменская прачка» (1935) Ш.А. Мурадова, «Женщина с бараном» (1939, все – ГЭ) Н.А. Кольцова.

В конце 1920-х – 1930-х годах в целях расширения скульптурного ассортимента заводом приобретались модели у авторов, работавших в малой пластике. К сотрудничеству привлекались и молодые мастера, проходившие практику на предприятии. В их числе были произведения студентов мастерской знаменитого скульптора А.Т. Матвеева. В 1929 году завод начал выпуск скульптуры «Пилав» («Узбек») А. В. Яковлева: задумчивый молодой мужчина в тюбетейке сидит на ковре перед пиалом с рисом. От других скульптурных работ на восточную тему фигура отличается более крупными формами и достаточно сдержанной росписью, выполнявшейся такими авторами, как Л.И. Лебединская и В.Ф. Рукавишникова. В том же году заводом была приобретена модель фигуры «Туркменка – домашняя хозяйка» – дипломной работы Ш.А. Мурадова, получившей название «Туркменская прачка». Внимание скульптора привлекает бытовая сцена: женщина в национальном костюме – тунике, брюках и высоком головном уборе, повязанном пестрым платком, – сидит на корточках и стирает в тазу белье. Скульптура выпускалась заводом значительным тиражом и расписывалась ведущими художниками – Т.С. Зайденберг, Е.П. Кубарской, Л.И. Лебединской и др.

В послевоенный период к образам народов СССР обратится С.Б. Велихова, создав выразительные и трогательные скульптуры «Узбечка, убирающая хлопок» (1955) и «Девочка-узбечка» (1956, обе – ГЭ). Дети восточных народов появятся и в пластике Г. С. Столбовой: в их числе работы «Мальчик с виноградом» (начало 1950-х), «Маленькая узбечка» (1959), «Дружба» (1956), «Маленькая китаяночка» (1959, все – ГЭ), отличающиеся нежностью и некоторой сентиментальностью. Их работы носят достаточно камерный характер и отражают эстетику и настроение искусства 1950-х годов – начала эпохи «оттепели».

Бахчисарайские кустари

21 декабря 1920 года В.И. Ленин подписал декрет «Об использовании Крыма для лечения трудящихся», в котором говорилось: «...дворцы бывших царей и великих князей должны быть использованы под санатории и здравницы рабочих и крестьян». В 1922 году одной из первых советских здравниц стал санаторий «Дюльбер» (в переводе с персидского – прекрасный, восхитительный) – дворец в мавританском стиле, построенный в 1895-1897 годах под руководством архитектора Н.П. Краснова для великого князя Петра Николаевича Романова. В 1921-1922 годах санаторий функционировал в Ливадийском дворце, который был возведен в «итальянском» стиле также под руководством Краснова в 1911 году. XII Всероссийский съезд Советов принял решение «расширить курортную помощь крестьянам». 20 февраля 1925 года Совет народных комиссаров РСФСР постановил организовать в комплексе Ливадийских дворцов «санаторий для бесплатного лечения крестьян на 500 коек». Торжественное открытие санатория состоялось 28 июня 1925 года и имело большое идеологическое значение [Первый крестьянский санаторий]. В 1920-х – 1930-х годах на территории Крыма было организовано значительное количество санаториев для отдыха и лечения советских граждан.

Во время обучения в Павловской художественной школе М.Н. Мох и его товарищи – И.И. Ризнич и А. В. Воробьевский – были в учебной поездке в Крым. «Вполне возможно, что так часто возникавшая в воображении Моха тема Востока вызвана впечатлениями, которые оставила давняя поездка в Крым. Там юноши – будущие художники – видели Бахчисарай, кустарные мастерские, экзотическую красоту Юга; они наяву увидели искусство, очень близкое к тому, что до сих пор знали только по книгам и рассказам учителей» [Лансере, 1985, с. 7]. В росписи вазы «Крестьянский санаторий» (1930, ГЭ) М.Н. Мох создает собирательный образ бывшего дворца, ставшего местом отдыха крестьян. В нижней части композиции показаны шесть отдыхающих среди деревьев: двое гуляют, один сидит, двое лежат и один покупает фрукты.

В росписи вазы «Крымский аул» (1930, ГЭ) изображено традиционное сельское поселение с типичной архитектурой – невысокие здания с плоскими крышами. Среди строений выделяется минарет, увенчанный советским флагом и надписью «Школа», что отсылает к «культурной революции» первой пятилетки с ее акцентами на просвещении и антирелигиозной пропаганде. На другом здании надпись – «Коммуна». Внизу композиции изображены крестьяне, занятые возделыванием виноградника.

В XIX-XX веках одним из центров культурной жизни крымских татар являлся город Бахчисарай. В росписи сервиза «Бахчисарайские кустари» (1930, ГЭ) И.И. Ризнича представлены различные виды традиционных ремесел: ювелирное искусство, производство ковров, изготовление обуви, выделка кожи. Лаконичная стилизованная роспись выразительна по колориту: художник использует черный, зеленый, синий, пурпурный, лиловый, светло-коричневый, золотой цвета. Предметы декорированы сложным геометрическим орнаментом с ромбами и шестиконечными звездами, выполненным серебром. Тема ремесленного труда восточных народов получит также развитие в сервизах «Гончары» (1930) и «Восточные кустари» (1932) М.Н. Моха и «Ковры» (1934, все – ГЭ) Т.Н. Беспаловой-Михалевой.

Обсуждение Сталинской конституции

12 июня 1936 года был опубликован проект «самой демократичной» Конституции СССР, обсуждавшийся в последующие несколько месяцев на всех уровнях. «По неполным данным, которые удалось собрать Организационному отделу ЦИК, только с 15 августа по 19 октября проект новой Конституции обсуждали более 48 тысяч пленумов Советов, около 80 тысяч секций и депутатских групп Советов, более 400 тысяч собраний трудящихся, в которых участвовало 51,5 миллионов человек, т.е. 55 % всего взрослого населения страны» [Максимова, 2014, с. 50]. Торжественное принятие Конституции состоялось 5 декабря 1936 года на VIII Чрезвычайном съезде Советов. Новый основной закон страны был опубликован 6 декабря в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов».

I.A. Shik *Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s:
Politics and Aesthetics*

Письменный прибор «Обсуждение проекта Сталинской конституции в Узбекистане» (1936, ГЭ) Н.Я. Данько раскрывает тему всенародной дискуссии по поводу основного закона страны. Центральная композиция письменного прибора – чернильница с двумя крышками – представляет сцену оживленной беседы за дастарханом по поводу новой конституции. Остальные предметы «посвящены десятой главе “Основные права и обязанности граждан” новой Конституции: лоток “Ковровщицы” – статье 118 “Право на труд”, пепельница и карандашница – статье 119 “Право на отдых”, ваза – статье 121 “Право на образование”, а подставка для лампы “Народные певцы”, изображающая музыкантов, сидящих у мечети, повествует о великой культуре узбекского народа» [Левшенков, 2012, с. 314]. Произведение отличает выразительность пластического решения, стремление к этнографической точности в передаче типов лиц, одежд и головных уборов, детально проработанная мимика и жесты, изобилие декоративных мотивов. Особенно богата ими подставка для лампы «Народные певцы»: ее украшает стрельчатая арка, являющаяся реминисценцией арки михраба – ниши в стене мечети, указывающей направление на Мекку. Арка декорирована шестиконечными звездами – древним символом, почитаемым мусульманами как печать пророка Сулеймана и часто встречающимся в памятниках исламского искусства и архитектуры. Подставку венчает резной купол и обрамляют рельефные кипарисы. Различные варианты росписи прибора были созданы ведущими художниками завода, в числе которых М.П. Кириллова, И.И. Ризнич, Е.П. Кубарская, А.В. Воробьевский и др. Им свойственен яркий колорит, активное использование орнаментальных мотивов, воспроизведение характерных для центральноазиатского региона рисунков тканей – с бровыми узорами или в широкую полосу.

Как отметил А.Д. Боровский, Н.Я. Данько «в рамках сугубого официоза» удалось создать «наиболее естественное, гедонистическое, человеческое произведение советского фарфора ар деко <...> Люди читают, пьют чай, играют на инструментах. Беседуют. В специально обустроенных для естественной жизни местах – в неглубоких нишах. Люди, по возможности, сидят или полулежат. Не спешат. Ценят тень. Экономят энергию движений. Они, конечно, выказывают всем своим видом довольство и благодарность. За Конституцию. И Данько, конечно, все это будет транслировать – на то и заказ. Но для себя кое-что найдет. Очень важное, то, что у здешних людей не смогли отнять... Перекидывающее мост к марокканским циклам Матисса. Необходимым для понимания советского ар деко» [Боровский, 2014, с. 361]. Входившие в состав прибора предметы активно выпускались заводом в середине 1930-х – начале 1940-х годов как для внутреннего рынка, так и на экспорт и были представлены на различных выставках [Левшенков, 2012, с. 314].

Роспись монументальной вазы «Сталинская конституция» (1941, ГЭ) М.Н. Моха посвящена прославлению И.В. Сталина и новой Конституции. В крупных медальонах на тулове представлено портретное изображение вождя – с одной стороны, и изображение части Кремлевской стены со Спасской башней, мавзолея В. И. Ленина и нескольких зданий, выполненное в строгой и сдержанной соцреалистической манере. В небольших медальонах по боковым сторонам в более свободной стилистике изображены сцены, иллюстрирующие основные идеи новой Конституции («Право на образование», «Право на труд», «Право на отдых»): перед нами идущие с книгами дети, рабочие у станка, молодежь в походе, колхозники с урожаем у комбайна, отдыхающий мальчик, женщина с букетом и пожилая женщина. Тематические композиции обрамлены эффектным, сложным и виртуозно исполненным орнаментальным декором, напоминающим узорный ковер, который покрывает большую часть тулова. Традиционные для восточного декоративно-прикладного искусства элементы сочетаются в нем с изображением советских символов и эмблем, ненавязчиво интегрированных в общий рисунок, в числе которых – серп и молот, красные звезды и колосья. В колористическом решении произведения доминируют оттенки красного и голубого цветов. Декоративное оформление вазы концентрирует на себе основное внимание зрителя, отодвигая на второй план агитационно-политическое содержание росписи.

Тема дружбы и процветания советских народов будет продолжена в послевоенной композиции «Под солнцем Сталинской конституции» (1951-1952, модели Л.М. Холиной и С.Б. Велиховой), наглядно воплощающей «стиль Победа» с характерной для него парадностью, репрезентативностью,

И.А. Шик *Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов:
политика и эстетика*

сложностью пластических решений и избытком растительного декора. Представители различных народов показаны в танце («Казахская женщина», «Азербайджанка», «Узбек») или с богатым урожаем («Грузинка», «Узбечка», «Горец»). В центральной группе – жители СССР, которые держат портрет Сталина, обрамленный пышной цветочной гирляндой.

Сбор урожая по республикам СССР

Темы природного изобилия, процветания сельского хозяйства и сбора богатого урожая были одними из магистральных в фарфоре сталинской эпохи. Со странами советского Востока ассоциировался прежде всего сбор хлопка и богатые традиции скотоводства. Хлопок – теплолюбивая и влаголюбивая культура, которая в СССР выращивалась в республиках Центральной Азии, Азербайджане, Казахстане и Закавказье. В СССР активно велась борьба «за хлопковую независимость» (отказ от импорта хлопка из-за границы), которая увенчалась успехом к концу первой пятилетки. Для агрономов и механизаторов-хлопководов издавался специальный журнал, который назывался: «Хлопковое дело» (1922-1930), «За хлопковую независимость» (1931-1932), «Советский хлопок» (1936-1940).

В 1935-1939 годах проектировался и строился грандиозный комплекс Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, которая должна была продемонстрировать успехи социалистической реконструкции сельского хозяйства и победу колхозного строя. Первая ВСХВ была торжественно открыта 1 августа 1939 года и проработала 86 дней. За это время ее посетителями стали более 5 миллионов человек. В 1940 году выставка проработала 5 месяцев, в 1941 – была закрыта 1 июля, вскоре после начала войны. В комплекс выставки вошли как павильоны отдельных республик и областей СССР, так и «общесоюзные», призванные показать наиболее прогрессивные тенденции в народном хозяйстве.

Роспись сервиза «Сбор урожая по республикам СССР» (1939-1940, ГЭ) Е.П. Кубарской представляет своего рода «выставку достижений сельского хозяйства» в миниатюре. На чайнике показаны жатва и сбор вишни, на сахарнице – сбор чая и винограда в Грузии, на сливочнике представлены сбор хлопка и льна в республиках Центральной Азии. На чашках художница помещает изображения сбора яблок, выпаса скота, рыбалки и т.д. Блюдца и хватки украшают венки из колосьев, гроздьев винограда и цветов хлопка, исполненные золотом с цировкой. Роспись выполнена в конвенциональной реалистической манере, характерной для фарфора конца 1930-х годов. Значительное внимание уделяется изображению традиционных костюмов различных народов СССР и пейзажей, характерных для той или иной местности. В росписи вазы «Колос и хлопок» (1940) художница сопоставляет сбор урожая в европейской России и в Центральной Азии. С одной стороны тулова показаны две девушки в синем и зеленом платках со снопами на фоне колосьев. С другой – узбекские девушка и юноша в национальных костюмах, собирающие хлопок в мешок, на фоне хлопковой плантации, демонстрирующей богатство урожая.

К Всесоюзной сельскохозяйственной выставке Н.Я. Данько была создана скульптурная серия «Урожай» (1939, частное собрание), включавшая в себя образы народов СССР с собранными ими плодами, в числе которых – «Грузинка с корзиной фруктов», а также две более крупные фигуры – «Азербайджанка с хлопком» и «Колхозница с овощами» – и корпуса для часов – «Узбечка с плодами» и «Грузинка с корзиной фруктов». Скульптуры решены в реалистической манере и дополнены яркой надглазурной росписью или сочетанием подглазурного кобальта с надглазурным декорированием. Наиболее эффектна фигура узбечки, украшающая корпус для часов: она отличается особой пластичностью и выразительностью черт, а разноцветный национальный костюм помогает создать праздничное настроение. Скульптуры из серии «Урожай», корпуса для часов и отдельные фигуры были переданы «на Дулевский фарфоровый завод им. газеты “Правда”, изготавливались массовым тиражом в конце 1930-х – начале 1940-х гг. в различных вариантах росписи для внутреннего рынка с целью продажи в выставочных павильонах ВСХВ» [Левшенков, 2012, с. 358].

Каракум

1930-е годы стали временем колоссального напряжения сил, стахановских темпов «социалистического строительства» и героических экспедиций. Знаковыми событиями этого времени

I.A. Shik *Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s:
Politics and Aesthetics*

были строительство Московского метро и возведение новых городов за Полярным кругом, эпопеи «челюскинцев» и «папанинцев». Применительно к советскому Востоку в культуре сталинской эпохи сложился свой «героический дискурс», который нашел отражение в фарфоре.

С 6 июля по 30 сентября 1933 года проходил известный Каракумский автопробег. В 1931 году «в Москве завершилась реконструкция завода АМО и возникла необходимость испытать новую продукцию. Появился грандиозный план автопробега по маршруту “Москва-Каракумы”. Это был не только экзамен отечественной техники, созданной в течение первой пятилетки в Горьком и Москве, но и ее сравнение с автомобилями, изготовленными на американских заводах. В пробеге участвовали 96 человек на 23 автомобилях, из которых шесть легковых ГАЗ-А, шесть грузовых полоторатонных ГАЗ-АА, два опытных образца трехосных ГАЗ-ААА, четыре 2,5-тонные грузовика АМО-3 (выкрашенные в голубую краску для лучшего отражения лучей солнца), три импортные трехосные Ford-Timken, одна экспериментальная трехоска НАТИ-ГАЗ и один капитально отремонтированный заводом ВАРЗ грузовик Ford-АА. <...> Прошло менее 9 лет с момента выпуска первых АМО и всего полтора года с начала конвейерного автомобильного производства, когда был предпринят грандиозный в истории техники пробег автомобилей. ... Пробег должен был показать, оправдался ли выбор нашими специалистами конструкций автомобилей и справилась ли молодая советская промышленность с освоением их производства.

Были утверждены следующие этапы маршрута: Москва – Горький – Чебоксары – Казань – Самара – Оренбург – Актюбинск – Кзыл-Орда – Чимкент – Ташкент. Затем от Чарджоу через пустыню Кара-Кум на Красноводск. После переправы через Каспийское море, Баку – Тифлис – Армавир – Ростов-на-Дону – Харьков (тогда столица Украины) – Воронеж – Тула – Москва <...> Условия пробега были очень тяжелыми. Температура в кабинах достигала 75°С. В зыбучих песках буксовали колеса, машины вязли до ступиц. Мелкая пыль проникала во все щели. На солончаковых болотах и выветрившихся гипсовых породах скорость падала до 1 км/ч. Проблемой было снабжение людей и машин водой. Двигатели работали с перегрузкой, требовали усиленного охлаждения». Тем не менее «все автомобили завершили каракумский пробег без существенных поломок. Эта суровая проверка дала ценные сведения конструкторам <...> Газета «Известия» (3/Х 1933) отмечала: “Вписана еще одна блестящая страница в книгу великих побед рабочего класса, побед генеральной линии ленинской партии”» [Комков, 2004].

В декабре 1934 года Т.Н. Безпаловой-Михалевой был расписан сервиз «Кара-Кум» (Музей-усадьба «Кусково»), посвященный грандиозному автопробегу. Основными в росписи становятся мотивы движения по бездорожью и радостных встреч участников автопробега жителями Центральной Азии. Например, на чайнике можно увидеть узбекских колхозников в пестрых национальных костюмах под красными флагами, которые с восторгом смотрят на толпу уставших автомобилистов. Как вспоминали участники автопробега: «Навстречу нам вышли узбекские колхозники в самых лучших, праздничных, нарядных одеждах и пригласили в чайхану. Там возле арыка, на расписных узбекских коврах, лежали груды прозрачного, как янтарь, винограда, пунцовые ломти арбузов, куски сладких белоснежных дынь, были навалены горы розовобоких груш, которые даже при осторожном укусе брызжут в лицо душистым соком, рассыпаны сотни пушистых персиков с тонкой и алой кожицей, а на блюдах дымился лоснящийся от бараньего жира рис. В пиалы наливали кокчай» (цит. по: [Комков, 2004]). Сюжетную роспись сервиза дополняют стилизованные изображения мусульманской архитектуры, вдохновленные памятниками Узбекистана эпохи Тимуридов (в их числе – знаменитые медресе Улугбека, медресе Барак-хана, мавзолей Шах-и-Зинда, медресе Мир Араб и др., в которых доминируют голубой и песочный цвета), и изысканные золотые надписи.

Сюжет росписи развивается следующим образом: «В сегодняшней Бухаре» – «В Горьком – запасные части» (на чайнике); «Каракумский пробег. Генеральный экзамен советской авто» – «Шли целиной степей и солончаков песком и грязью» (на малом чайнике); «Наблюдательный пункт» – «Наступают растения на пески» (на молочнике); «Где был мертвый песок зазеленеют посевы»; «Советские автомобили из Советской стали» (на чашках). Таким образом, репрезентация знаменательного исторического события и агитационный посыл сочетаются у Т. Н. Безпаловой-Михалевой с тонкой красотой восточной архитектуры и «этнографическими» образами народов Центральной Азии.

Среди образцов «фарфоровой этнографии» выделяется скульптура «Прощание туркменского конника» (1937, ГЭ) Н.Я. Данько. Источником могла послужить «фотография в “Литературной газете” (№ 47(538) за 24.08.1935), на которой был изображен участник конного пробега Ашхабад-Москва – комсомолец Саратап Алты со своим конем. Летом (с июня по август) 1935 года состоялся “беспримерный во всемирной истории кавалерии” конный пробег тридцати туркменских всадников из Ашхабада в Москву, протяженностью 4300 км. За почти трехмесячный переезд, совершенный колхозниками-ударниками Туркменской ССР на своих колхозных лошадях по маршруту, пролегающему по большей части по бездорожью в безводной местности, они были награждены орденом “Красной звезды» [Левшенков, 2012, с. 309]. Модель скульптуры в различных вариантах росписи изготавливалась во второй половине 1930-х годов для внутреннего рынка.

Грандиозным проектом эпохи стало строительство Большого Ферганского канала имени И.В. Сталина. 1 августа 1939 года на трассу «вышли 160 тыс. крестьян для хашара (всемирной стройки) Канал был вырыт за 45 дней. 18 млн куб. м. земли, камней, песка и глины были вынуты вручную с помощью одних лишь кайл и лопат. На строительстве канала было задействовано 14 экскаваторов, 245 тракторов и 420 автомашин. 31 декабря 1939 г. канал был открыт. <...> Общая длина канала составляет 350 км и включает два тракта: верхний Нарынский (44 км) и нижний Карадарьинский (301 км), разделенные участком реки Карадарья. На территорию Узбекистана приходится 283 км трасы канала, на территорию Кыргызстана – 12 км, а на территорию Таджикистана – 62 км. На Большом Ферганском канале построено более тысячи гидротехнических сооружений. На канале располагаются 9 плотин, 258 водовыпусков, 7 водосбросов, 8 акведуков и 101 мост для транспортных магистралей. В общей сложности, система Большого Ферганского канала орошает около 500 тыс. га земли. Благодаря постройке Большого Ферганского канала вместе с Южным Ферганским каналом и Северным Ферганским каналом в 1940-1941 гг. значительно возрос объем орошения в Ферганской долине. Из-за этого в регионе был удвоен сбор хлопчатника» [Открытие Большого Ферганского канала]. В 1947 году А.М. Ефимовой был расписан цикл ваз «Ферганский канал строят» (ГРМ). На одной из ваз показаны героические строители канала, пробивающие его вручную. На другой можно увидеть выступление ансамбля народных песен перед рабочими. Обе вазы решены в реалистической манере и декорированы яркой полихромной росписью.

Выставки

В рамках выставочных проектов в СССР и за рубежом уделялось значительное внимание фарфоровым произведениям, посвященным Востоку. 13 ноября 1932 года в Государственном Русском музее открылась выставка «Художники РСФСР за XV лет», в рамках которой были показаны живопись, графика, скульптура, фарфор. Всего экспонировалось 2824 произведения 357 авторов. Эта выставка стала последней, на которой можно было увидеть новаторские вещи мастеров русского авангарда. Фарфор был представлен произведениями 1920-х – 1930-х годов, в числе которых были вещи, посвященные теме политической агитации, абстрактные композиции, работы на театральные и сказочные сюжеты, цветочные росписи и т.д. Были показаны как произведения опытных художников и скульпторов по фарфору (С.В. Чехонина, З.В. Кобылецкой, М.М. Адамовича, Н.Я. Данько и др.), так и молодых талантливых авторов (Т.Н. Безпаловой-Михалевой, Л.К. Блак, М.Н. Моха, И.И. Ризнича и др.). Выставка стала своеобразной «ретроспективой» советского фарфора, в рамках которой тема Востока была представлена достаточно полно и последовательно.

На выставке экспонировались такие работы, как скульптуры «Танцующие узбеки» и подставки для книг «Киргиз с овцой» и «Киргизка с петухом» О.М. Мануйловой, сервизы «Восток поднимается» и «Гончары» М.Н. Моха, скульптура «Туркменская прачка» Ш.А. Мурадова⁵, сервиз «Бахчисарайские кустари» И.И. Ризнича, фигура «Пилав» А.В. Яковлева и сервиз «Китайская революция» А.А. Яцкевич, а также ряд более «декоративных» композиций на восточную тему [Художники РСФСР

⁵ Упомянуется под названием «Узбечка прачка». Автором ошибочно указан Муратов.

I.A. Shik *Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s:
Politics and Aesthetics*

за 15 лет, 1932, с. 116-117, 119, кат. 120-122, 131-133, 144, 180, 183].

В 1937 году состоялась Всемирная выставка в Париже, в которой приняли участие 47 стран. Выставка проходила под девизом «Искусство и техника в современной жизни». Павильоны СССР и Германии стояли друг напротив друга, символически демонстрируя противостояние двух держав. Здание советского павильона, построенное по проекту Б.М. Иофана, было облицовано самаркандским мрамором и украшено барельефами с изображением гербов СССР и 11 союзных республик. Венчала павильон 24-метровая скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В.И. Мухиной, посвященная достижениям индустриализации. Внутри советский павильон представлял собой галерею длиной 150 метров. Оформление интерьера было выполнено по проекту Н.М. Суетина, который был награжден дипломом Гран-при [Носович, Попова, 2005, с. 394]. Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова также принял участие в выставке. Как сообщает Е.Я. Данько, «правительственная комиссия по устройству советского павильона на парижской выставке отобрала в качестве экспонатов те изделия завода, в которых была поставлена, хотя, может быть, еще не разрешена до конца, проблема реалистического образа» [Данько, 1938, с. 44]. Значительное место было отведено произведениям, посвященным советскому Востоку: в их числе были такие знаковые работы, как письменный прибор «Обсуждение проекта Сталинской конституции в Узбекистане» Н.Я. Данько (роспись Л.И. Лебединской), сервиз «Восток СССР» Л.К. Блак и скульптура «Кавказский танец» О.М. Мануйловой [Данько, 1938, с. 44]⁶. На Всемирной выставке в Париже советский фарфор был удостоен золотой медали [Носович, Попова, 2005, с. 395].

Другим значимым проектом эпохи стала Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма», объединившая 1015 работ 459 авторов. Она открылась 18 марта 1939 года в помещении постоянной строительной выставки на Фрунзенской набережной в Москве. Выставка занимала 17 залов, в которых были представлены такие тематические разделы, как «Избранники народа», «Карта СССР из мозаики и самоцветных камней», «Страницы прошлого, гражданская война», «Индустрия крепит оборону СССР», «Новое лицо страны», «Новостройки двух пятилеток», «Социализм вошел в быт», «Большевики открыли богатства страны», «Ударники пятилеток», «СССР стал металлическим», «Новые города, новые люди», «Жить стало лучше, жить стало веселее», «Огонь по врагам! (сатира)», «Советская Арктика и освоение Севера». Хотя тема советского Востока не была выделена в отдельный раздел, художники уделили ей внимание. Например, в рамках раздела «Социализм вошел в быт» была показана серия рисунков ленинградского художника Н.М. Кочергина «Старое и новое в Узбекистане» (1937), а в разделе «Большевики открыли богатства страны» – картины В.Н. Бакшеева «Старая Алма-Ата» и «Новая Алма-Ата» (1935) [Индустрия социализма, 1939, с. 81, 86]. В фарфоре восточная тема была представлена скульптурами Н.Я. Данько «Обсуждение Сталинской конституции» (роспись Е.П. Кубарской), «Прощание туркменского конника», «Встреча сына с отцом (приезд молодого инженера-узбека к отцу колхознику)», «Сбор хлопка» [Индустрия социализма, 1939, с. 81-82, 101], а также работами художников других заводов.

Заключение

Таким образом, советский фарфор 1920-х – 1940-х годов активно обращается к проблемам политической агитации в рамках темы Востока. Художники-фарфористы откликаются на значимые события современности, такие как Первый съезд народов Востока (1920), Каракумский автопробег (1933), забег туркменских конников (1935), обсуждение и принятие новой Конституции (1936), строительство Ферганского канала (1939), открытие ВСХВ (1939). Кроме того, ими создаются произведения на общие для советского искусства темы, такие как труд и отдых, материнство и детство, раскрепощение

⁶ В предварительном списке к выставке, хранящемся в архиве ОМИФЗ ГЭ, упоминаются также такие работы, как скульптуры «Киргиз с бараном» и «Киргизка с петухом» О.М. Мануйловой, «Узбеки-партизаны» А.И. Жирадкова, сервизы «Арабески» А. В. Воробьевского и «Бахчисарайский фонтан» М.Н. Моха, декорированные богатым восточным орнаментом [Архив библиотеки ОМИФЗ 24.5.21. Л. 1об.]. Необходимо уточнить, что под названием «Кавказский танец», которое упоминается и у Е.Я. Данько, и в предварительном списке имеются в виду парные скульптуры О.М. Мануйловой «Танцующие узбеки».

И.А. Шик *Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов:
политика и эстетика*

женщины, но окрашенные национальным колоритом. Также в фарфоре уделяется внимание теме вооруженного сопротивления народов Востока, их борьбе за освобождение от колониального гнета. Особый акцент на передачу типических образов жителей советского Востока сделан в малой пластике, продолжающей традиции «фарфоровой этнографии», заложенные еще в XVIII веке. Хотя произведения фарфора 1920-х – 1940-х годов носят пропагандистский характер, они одновременно служат и «официальным» документом времени, что придает им культурно-историческую ценность.

В эстетическом отношении интерпретация «восточной темы» трансформируется в рамках общей эволюции стиля советского фарфора, однако имеет свои особенности. В произведениях 1920-х годов прослеживается влияние художественных традиций «Мира искусства» и образов «воображаемого Востока» в духе европейского ориентализма. Постепенно репрезентация Востока приобретает более реалистический характер: от лаконичного по форме и цвету поставангардного стиля конца 1920-х – начала 1930-х годов до более сложных композиций, насыщенных яркой национальной образностью. Одновременно со второй половины 1930-х годов можно отметить усиление интереса художников-фарфористов к восточным орнаментам и мотивам мусульманской архитектуры, которая может трактоваться как сказочно-фантастическая⁷. Особое значение для трактовки образов Востока имеет интернациональный стиль ар-деко, ярко и последовательно проявившийся в фарфоровой пластике 1920-х – 1930-х годов. В техническом отношении произведения на восточную тему отличаются сложностью и высоким мастерством исполнения.

В рамках значимых выставочных проектов этого периода («Художники РСФСР за 15 лет», «Индустрия социализма», Всемирная выставка в Париже) фарфоровым произведениям на восточную тему отводится значительное место, что подчеркивает их важность в политическом и культурном дискурсе эпохи.

ИСТОЧНИКИ

1. Андреева А. «...Не мыслю жизни без фарфора» // Трудовая победа. 29 июля 1969. № 30(713). – С. 2.
2. Архив библиотеки ОМИФЗ. 24.5.21. Выставки 1936–1939 гг.
3. Гражданская война в Китае 1927-1937 // Большая Российская энциклопедия. Режим доступа: https://bigenc.ru/world_history/text/2375305 (дата обращения: 26.01.2024)
4. Коминтерн в странах Ближнего и Среднего Востока // Военное обозрение. Режим доступа: <https://topwar.ru/90098-komintern-v-stranah-blizhnego-i-srednego-vostoka.html> (дата обращения: 26.01.2024)
5. Комков К. «По черным пескам» – автопробег Москва-Каракумы-Москва 1933 г. // Журнал «Полный привод 4x4». 2004. № 1. Режим доступа: <http://putnikost.gorod.tomsk.ru/index-1293540207.php> (дата обращения: 26.01.2024)
6. Максимова О.Д. Разработка и всенародное обсуждение Конституции СССР 1936 года // Пробелы в российском законодательстве. Юридический журнал. 2014. Вып. 3. – С. 46-51.
7. Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939. – Москва: РОСПЭН, 2011.
8. Открытие Большого Ферганского канала // Евразия эксперт. Режим доступа: <https://eurasia.expert/otkrytie-bolshogo-ferganskogo-kanala/> (дата обращения: 26.01.2024)
9. Первый крестьянский санаторий // Полуостров сокровищ. Режим доступа: <https://poluostrov-krym.com/goroda/livadiya/revny-lrestyasnsky-sanatory.html> (дата обращения: 26.01.2024)
10. Первый съезд народов Востока, Совет пропаганды и действия народов Востока, Туркестанское бюро Коминтерна // Путеводитель по российским архивам. Режим доступа: <http://guides.rusarchives.ru/node/21454> (дата обращения: 26.01.2024)
11. Сталин И. Студентам Коммунистического университета трудящихся Востока // Правда. 1927. 31 мая.
12. ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 3. Д. 34. Расценочные ведомости живописных вещей. 1919-1922.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астраханцева Т.Л. Поиски новой декоративности в советской керамической скульптуре 1920-х–1930-х годов // Academia. 2020. № 1. С. 59-71. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-59-71
2. Богданов К.А. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
3. Боровский А.Д. Фарфор в собрании Д2 // Советский фарфор между Октябрьской революцией и Отечественной войной / авт.-сост. Э.Б. Самецкая. – Москва: Слово, 2014. Т. 3. – С. 314-361.
4. Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: каталог выставки / авт. вступит. ст. Т.В. Кумзерова; авт. кат. Н.А. Щетинина, Н.С. Петрова, И.К. Майстренко и др. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017.
5. Давыко Е.Я. Государственный фарфоровый завод. Художественный фарфор. – Ленинград, 1938.

⁷ Параллельно в советском фарфоре усиливается интерес к темам сказки и народного эпоса, в том числе к литературному наследию Востока.

I.A. Shik *Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s: Politics and Aesthetics*

6. Индустрия социализма. Каталог выставки. – Москва, Ленинград: Искусство, 1939.
7. Крамаренко Л.Г. А.М. Ефимова. – Москва: Художник РСФСР, 1980.
8. Левшенко В.В. Белое золото красной эпохи. Фарфоровая скульптура конца 1910-х – начала 1940-х годов Петрограда-Ленинграда. – Санкт-Петербург, Москва: Издательский дом «Книжный мир», 2020.
9. Левшенко В.В. Творчество сестер Н.Я. и Е.Я. Данько. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2012.
10. М.Н. Мох. Выставка произведений: каталог / вст. ст. Б.Б. Пиотровского, А.К. Лансере. – Ленинград: Художник РСФСР 1985.
11. Носович Т.Н., Попова И.П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2005.
12. Паперный В. З. Культура Два. – Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
13. Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944-2004. Т.1. – Санкт-Петербург: СПб-Оркестр, 2006.
14. Плакат советского Востока. 1918-1940. Альбом-каталог / В.О. Бобровников, М. Филатова, А.Ю. Хабутдинов, А. Слесарев. – Москва: Издательский дом Марджани, 2013.
15. Путешествие в страну детства. Советский и современный фарфор / вст. ст. Н. А. Щетиной. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023.
16. Тамара Николаевна Безпалова-Михалёва. Пусть всегда будет солнце / вст. ст. С.И. Афанасьевой, И.А. Шик. – Санкт-Петербург: Арт-коллекция, 2022.
17. Художники РСФСР за 15 лет. Каталог выставки. – Ленинград: Изд-во ГРМ, 1932.
18. Эхо Русских сезонов: каталог выставки / вст. ст. А.В. Ивановой. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009.
19. Northrop D. The Limits of Liberation: Gender, Revolution, and the Veil in Everyday Life in Soviet Uzbekistan // *Everyday Life in Central Asia Book Subtitle: Past and Present* / Eds. J. Sahadeo, R. Zanca. – Bloomington: Indiana University Press, 2007. – P. 89-102.

SOURCES

1. Andreeva A. “...Ne myslju zhizni bez farfora” [“... I cannot imagine life without porcelain”]. *Trudovaia pobeda* [Labor victory]. No. 30(713), 1969. P. 2. (in Russ.)
2. *Arkhiv biblioteki OMIFZ. 24.5.21. Vystavki 1936–1939 gg.* [Archive of the OMIFZ library. 24.5.21. Exhibitions 1936-1939]. (in Russ.)
3. “Grazhdanskaia voina v Kitae 1927-1937” [The Civil War in China 1927–1937]. *Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia* [Great Russian Encyclopedia]. Available at: https://bigenc.ru/world_history/text/2375305 (accessed: 26.01.2024). (in Russ.)
4. “Komintern v stranakh Blizhnego i Srednego Vostoka” [The Comintern in the countries of the Near and Middle East]. *Voennoe obozrenie* [Military Review]. Available at: <https://topwar.ru/90098-komintern-v-stranah-blizhnego-i-srednego-vostoka.html> (accessed: 26.01.2024). (in Russ.)
5. Komkov K. «Po chernym peskam» – avtoprobg Moskva-Karakumy-Moskva 1933 g.” [“Along the black sands” – the Moscow-Karakum-Moscow rally in 1933]. *Polnyi privod 4x4* [Full drive 4x4]. No. 1, 2004. Available at: <http://putnikost.gorod.tomsk.ru/index-1293540207.php> (accessed: 26.01.2024). (in Russ.)
6. Maksimova O.D. “Razrabotka i vsenarodnoe obsuzhdenie Konstitutsii SSSR 1936 goda” [Development and Discussion of the Draft Constitution of the USSR in 1936]. *Probely v rossiiskom zakonodatel'stve. Iuridicheskii zhurnal* [Gaps in Russian legislation. Legal journal], issu 3, 2014. P. 46-51. (in Russ.)
7. Martin T. *Imperiia “polozhitel'noi deiatel'nosti”. Natsii i natsionalizm v SSSR, 1923–1939* [The Affirmative Action Empire: Nation and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939]. Moscow, ROSPEN, 2011. (in Russ.)
8. “Otkrytie Bol'shogo Ferganskogo kanala” [Opening of the Great Fergana Canal]. *Evrasiia ekspert* [Eurasia Expert]. Available at: <https://eurasia.expert/otkrytie-bolshogo-ferganskogo-kanala/> (accessed: 26.01.2024). (in Russ.)
9. “Pervyi krest'ianskii sanatorii” [The first peasant sanatorium]. *Poluostrov sokrovishch* [Treasure Peninsula]. Available at: <https://poluostrov-krym.com/goroda/livadiya/pervy-lrestyasnsky-sanatory.html> (accessed: 26.01.2024). (in Russ.)
10. “Pervyi s'ezd narodov Vostoka, Sovet propagandy i deistviia narodov Vostoka, Turkestanskoe biuro Kominterna” [The First Congress of the Peoples of the East, the Propaganda and Action Council of the Peoples of the East, the Turkestan Bureau of the Comintern]. *Putevoditel' po rossiiskim arkhivam* [Guide to the Russian Archives]. Available at: <http://guides.rusarchives.ru/node/21454> (accessed: 26.01.2024). (in Russ.)
11. Stalin I. “Studentam Kommunisticheskogo universiteta trudiashchikh Vostoka” [Students of the Communist University of the Workers of the East]. *Pravda [True]*. 31 May 1927. (in Russ.)
12. *TsGA SPb. F. 1181. Op. 3. D. 34. Rastsenochnye vedomosti zhivopisnykh veshcham. 1919-1922* [The Central State Archive of Saint Petersburg. F. 1181. Op. 3. D. 34. 1919-1922] (in Russ.)

REFERENCES

1. Astrakhantseva T.L. “Poiski novoi dekorativnosti v sovetskoii keramicheskoi skul'pture 1920-kh – 1930-kh” [The Search for New Decorativeness in Soviet Ceramic Sculpture of 1920s–1930s]. *Academia*, 2020, no 1, p. 59-71. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-59-71 (in Russ.)
2. Bobrovnikov V.O. et al. *Plakat sovetskogo Vostoka. 1918–1940. Al'bom-katalog* [Poster of the Soviet East. 1918-1940 Album-catalog]. Moscow, Izdatel'skii dom Mardzhani, 2013. (in Russ.)
3. Bogdanov K.A. *Vox populi: Fol'klornye zhanry sovetskoi kul'tury* [Vox populi: Folklore Genres of Soviet Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. (in Russ.)
4. Borovsky A.D. “Farfor v sobranii D2” [Porcelain in the D2 Collection]. *Sovetskii farfor mezhdru Oktiabr'skoi revoliutsiei i Otechestvennoi voinei* [Soviet porcelain between the October Revolution and the Patriotic War], Vol. 3. Moscow, Slovo, 2014. P. 314-361. (in Russ.)
5. Dan'ko E.Ia. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. Khudozhestvennyi farfor* [State Porcelain Factory. Art porcelain]. Leningrad, 1938. (in Russ.)
6. *Industriia sotsializma. Katalog vystavki* [The industry of socialism. Exhibition catalogue]. Moscow, Leningrad, Iskustvo, 1939. (in Russ.)

И.А. Шик *Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов:
политика и эстетика*

7. *Khudozhniki RSFSR za 15 let. Katalog vystavki* [Artists of the RSFSR for 15 years. Exhibition catalogue]. Leningrad, Izd-vo GRM, 1932. (in Russ.)
8. Ivanova A.V. et al. *Ekho Ruskikh sezonov* [Echo of Russian Seasons]. Saint Petersburg, The State Hermitage Publ., 2009. (in Russ.)
9. Kramarenko L.G. *A.M. Efimova*. Moscow, Khudozhnik RSFSR, 1980. (in Russ.)
10. Kumzerova T.V. et al. *Golos vremeni. Sovetskii farfor: iskusstvo i propaganda: katalog vystavki* [The Voice of the time. Soviet porcelain: art and propaganda: exhibition catalog]. Saint Petersburg, The State Hermitage, 2017. (in Russ.)
11. Levshenkov V.V. *Tvorchestvo sester N.Ia. i E.Ia. Dan'ko* [Art of the sisters N. Ia. and E. Ia. Danko]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2012. (in Russ.)
12. Levshenkov V.V. *Beloe zoloto krasnoi epokhi. Farforovaia skul'ptura kontsa 1910-kh – nachala 1940-kh godov Petrograda-Leningrada* [White gold of the red era. Porcelain sculpture of the late 1910s – early 1940s of Petrograd-Leningrad]. Saint Petersburg, Moscow, Knizhnyi mir, 2020. (in Russ.)
13. Northrop D. "The Limits of Liberation: Gender, Revolution, and the Veil in Everyday Life in Soviet Uzbekistan". *Everyday Life in Central Asia Book Subtitle: Past and Present*. Indiana University Press, Bloomington, 2007. P. 89-102.
14. Nosovich T.N., Popova I.P. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. 1904–1944* [State Porcelain Factory. 1904-1944], Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2005. (in Russ.)
15. Paperny V.Z. *Kul'tura Dva* [Culture 2]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. (in Russ.)
16. Shchetinina N.A. et al. *Puteshestvie v stranu detstva. Sovetskii i sovremennyi farfor: katalog vystavki* [A journey into childhood. Soviet and contemporary porcelain: exhibition catalog]. Saint Petersburg, The State Hermitage, 2017. (in Russ.)
17. *Tamara Nikolaevna Bezpalo-va-Mikhaleva. Pust' vseгда budet solntse* [Tamara Nikolaevna Bezpalo-va-Mikhaleva. May be Always the Sunshine]. Saint Petersburg, Artkolleksiia, 2022.
18. Petrova N.S. *Leningradskii farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. 1944-2004* [Leningrad Lomonosov Porcelain Factory]. Vol. 1. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2006. (in Russ.)
19. Piotrovsky B.B., Lansere A.K. *M.N. Mokh. Vystavka proizvedenii: katalog* [M.N. Mokh. Exhibition catalogue]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1985. (in Russ.)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.036(4)+7.038.55
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

Ирина Павловна Кузнецова
Irina Pavlovna Kuznetsova
магистр философии, художник, аспирант,
MA of Philosophy., artist, postgraduate student,
Новосибирский Государственный Университет архитектуры, дизайна и искусств
им. А.Д. Крячкова (Новосибирск, Россия)
Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
named after A.D. Kryachkov. (Novosibirsk, Russia)
kuznetsova.irka@gmail.com

АБСТРАКТНАЯ МАШИНА ИСКУССТВА ХУДОЖНИКОВ «КРУГА ГЛАЗГО» THE ABSTRACT MACHINE THE ART OF THE GLASGOW CIRCLE ARTISTS

В данной статье предпринята попытка анализа и интерпретации искусства художников «круга Глазго» начала XXI века с целью определения его уникальных черт и своеобразия. В качестве возможной теоретической рамки была выбрана философия Жюль Делёза в интерпретации таких авторов, как Саймон О'Салливан, Стефан Зепке и Мануэль Деланда. Первая часть статьи посвящена введению основных понятий и определению ключевых этапов нашего исследования. В основной части статьи представлен общий анализ произведений художников «круга Глазго», выявлен основной тип сегментации материи в их работах, а также рассмотрено создаваемое ими пространство. В заключительной части статьи мы исследуем ряд территориальных мотивов в произведениях конкретных художников из «круга Глазго», таких как Мартин Бойс, Клэр Барклей и Карла Блэк. Этот анализ позволяет нам увидеть, как именно работает абстрактная машина искусства этих художников и как создается эффект «загадочной грусти» и меланхолии, производимый их инсталляциями на зрителя. В качестве вывода мы даем определение абстрактной машины искусства этих художников как «внутреннего пейзажа».

Ключевые слова: шотландское искусство, круг Глазго, современное искусство, постконцептуальное искусство, инсталляция, реди-мейд, Жиль Делёз, Феликс Гваттари, абстрактная машина, постструктурализм

Для цитирования: Кузнецова И.П. Абстрактная машина искусства художников «круга Глазго» // Артикульт. 2024. №1(53). С. 28-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

This article attempts to analyze and interpret the art of the artists of the “Glasgow circle” of the early 21st century in order to determine its unique features and originality. The philosophy of Gilles Deleuze, as interpreted by such authors as Simon O'Sullivan, Stefan Zepke and Manuel Delanda, was chosen as a possible theoretical framework. The first part of the article is devoted to introducing basic concepts and defining the key stages of our research. The main part of the article presents a general analysis of the works of artists of the “Glasgow circle”, identifies the main type of segmentation of matter in their works, and also examines the space they create. In the final part of the article we explore a number of territorial motifs in the work of specific artists from the Glasgow circle, such as Martin Boyce, Clare Barclay and Carla Black. This analysis allows us to see exactly how the abstract art machine of these artists works and how the effect of “mysterious sadness” and melancholy that their installations produce on the viewer is created. As a conclusion, we define the abstract machine of the art of these artists as a “internal landscape.”

Keywords: Scottish art, Glasgow Circle, contemporary art, post-conceptual art, installation, ready-made, Gilles Deleuze, Felix Guattari, abstract machine, poststructuralism

For citation: Kuznetsova I.P. “The Abstract Machine of The Art of the Glasgow Circle Artists.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 28-36. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

Инсталляции художников «круга Глазго» отчетливо заявляют о проблеме осмысления современного искусства: организованные словно зашифрованное послание, настойчиво требующее интерпретации и «расколдовывания», они ускользают от любой попытки их понимания, оставляя лишь эмоциональное послевкусие: слабое ощущение грусти и оставленности. Объединенные учебой на курсе environmental art Школы искусств в Глазго в 80-90-х гг., художники этого круга – Кэти Вилкес (Cathy Wilkes), Клэр Барклей (Claire Barclay), Мартин Бойс (Martin Boyce), Саймон Старлинг (Simon Starling), Хейли Томкинс (Hayley Tomkins), Карла Блэк (Karla Black), Люси Скер (Lucy Skaer), Ричард Райт (Richard Wright) и др. (подробнее о формировании «круга Глазго» см. статью [Кузнецова, 2022]) – работают с трехмерным пространством, полностью обживая галерею, и помещают зрителя внутрь композиционно-организованной среды, в которой смешиваются реди-мейды и уникальные скульптуры, абстрактные картины и дизайнерские предметы мебели, жесткие структуры и текущие,

© Кузнецова И.П., 2024

Дата поступления: 23.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 07.11.2023. Дата публикации: 30.03.2024.

бесформенные скопления материи, фигуративные и нефигуративные элементы, поэтизированные тексты и промышленные станки. Балансируя между организованностью и хаосом, нарративностью и мимолетными ощущениями, эти эстетические «среды» принципиально незамкнуты и перетекают друг в друга, повторяя и видоизменяя свои элементы и композицию от выставки к выставке.

Одну из наиболее убедительных попыток интерпретации этого нового искусства сделал британский исследователь Саймон О'Салливан в ряде своих статей [O'Sullivan, 2000, 2005], в которых он рассматривает произведения художников «круга Глазго», используя такие концепты философии французских постструктуралистов Жюль Делёза и Феликса Гваттари как «абстрактная машина», «виртуальность», «машина лицезрения» и другие. Обращение к философии Делёза и Гваттари при анализе современного искусства представляет собой отдельную проблему: и из-за отсутствия в корпусе их трудов работ, которые бы последовательно очерчивали некую философию искусства, и из-за обилия разнообразных прочтений и интерпретаций их философского наследия. Однако уникальность и полнота этого философского аппарата делает такой междисциплинарный подход в искусствоведении, на наш взгляд, многообещающим. Мы разделяем точку зрения О'Салливана о том, что применение Делёзианской философии к искусству «круга Глазго» крайне продуктивно, в том числе и из-за особенностей самого искусства художников этого круга, и намерены в этой статье продолжить предложенную им линию искусствоведческого анализа. Однако мы также критически относимся к некоторым аспектам его интерпретации. Во-первых, О'Салливан характеризует искусство «круга Глазго» как «осциллирующее между фигуративностью и абстрактностью» [O'Sullivan, 2000, p. 193], между означиванием и незначащим, не-знаковым, но не демонстрирует, как именно производится такой эффект, и к каким эффектам приводит. Мы собираемся предложить другой подход, который вывел бы нас за пределы этих дихотомий, и планируем показать, что это «раскачивание» между противоположными полюсами является одной из ключевых характеристик их искусства. Во-вторых, О'Салливан понимает искусство в Делёзианско-спинозистском ключе: как встречу, производящую эффект, в результате которой порождается новая субъектность. Мы же будем рассматривать не воздействие искусства на зрителя, а то, как это воздействие производится. В-третьих, О'Салливан не различает виртуальное и возможное [O'Sullivan, 2000, p. 200-201] и поэтому понимает искусство как абстрактную машину, актуализирующую часть своего потенциала. Именно актуализацию *возможного* будущего и производство нового О'Салливан называет основной функцией новейшего искусства и его отличительной особенностью [O'Sullivan, 2000, p. 204], называя искусство художников «круга Глазго» «повторением модернизма» [O'Sullivan, 2000, p. 193]. Мы же планируем обратиться к более структуралистскому пониманию виртуального как работающей машины, которая производит пространство, сегментирует материю и имеет определенные аттракторы, заставляющие художника повторять (действия, образы и т.д.). Для этого мы обратимся к трудам по философии искусства британских и американских авторов, которые развивают тот аспект мысли Делёза и Гваттари, который концентрируется вокруг концептов «абстрактной машины» и «диаграммы». Среди таких исследователей, помимо Саймона О'Салливана, следует назвать Стефана Зепке (Stephen Zepke), Якуба Здебика (Jakub Zdebik), Сабрину Акиллес (Sabrine Achilles) и Гарина Доуда (Garin Dowd). Кроме того, в третьей части нашего анализа мы обратимся к объемной и оригинальной интерпретации философии Жюль Делёза, которую представляет теория ассамбляжей Мануэля Деланды: она даст нам ценные идеи для приложения Делёзианских концептов к произведениям современного искусства. Целью нашего исследования является определение абстрактной машины художников «круга Глазго» как принципов и конкретных способов создания их работ. Для этого мы сначала сформулируем, опираясь на труды Делёза и Гваттари, а также интерпретации этих трудов Зепке и Деланда, то, в рамках какого понимания концепта «абстрактной машины» мы будем работать, и выделим области предстоящего анализа. В частности, мы рассмотрим, что именно необходимо проанализировать в искусстве выбранных художников, чтобы определить их абстрактную машину. Затем на конкретных произведениях искусства ряда художников из этого круга мы покажем конфигурацию их абстрактной машины и рассмотрим, в чем заключается ее своеобразие по сравнению с концептуальным искусством и различными направлениями модернистской живописи.

Абстрактная машина и диаграмма

Вышеназванные авторы, опираясь на философию Делёза и Гваттари, предлагают рассматривать искусство как особый режим бытия, производящий новое. Проходя через две фазы (паразитическую и эмбриональную, parasitical and germinal [O'Sullivan, 2000, p. 197], в терминах Саймона О'Салливана или через стадии критики и утверждения нового в терминах Стефана Зепке [Zepke, 2005, p. 6-8, 225-226]), искусство разрушает организованные, структурированные формы материи, чтобы вернуться к живым потокам материальных сил, из которых оно и создает новую реальность. Делёз и Гваттари, ссылаясь на «Хаос в поэзии» Дэвида Герберта Лоуренса, описывают этот процесс следующим образом: «У Лоуренса есть неистово-поэтический текст, где описывается, чем занята поэзия: люди для прикрытия всегда делают себе зонтики, на нижней стороне которых рисуют небосвод и записывают свои условности и мнения; а поэт или художник делает в зонтике разрез, раздирает небосвод, чтобы впустить немного вольного и ветреного хаоса и обрамить резким светом проступающее в прорези видение – первоцвет Вордсворта или яблоко Сезанна, силуэт Макбета или Ахава» [Делёз, Гваттари, 2009, с. 235]. О том же говорит Делёз в своих лекциях о живописи 1981 года, обращаясь к таким художникам, как Тёрнер, Сезанн, Ван Гог, Пауль Клее и Фрэнсис Бэкон: «акт живописи проходит через хаос или катастрофу. <...> в процессе рисования необходима катастрофа, чтобы из него что-то вышло»¹. Делёз заимствует у Бэкона «странное», как он говорит, слово «диаграмма» для обозначения «зоны безумия в картине» (*une zone folle lâchée dans le tableau*), некоего встроенного механизма разрушения и порождения нового: «вслед за Бэконом, назовем диаграммой это двойное понятие, вокруг которого мы вращались с самого начала, – [с одной стороны,] зародыш катастрофы или зародыш хаоса. <...> С другой стороны, она [диаграмма] была бы сердцевинной живописного акта, именно из нее что-то выходит, должно выйти»² [Deleuze, 1981].

Общая механика процессов созидания, изменения и разрушения достаточно подробно сформулирована Делёзом и Гваттари в их работе «Капитализм и шизофрения: Тысяча плато». Давая определение абстрактной машине, Делёз и Гваттари формулируют его следующим образом: «Абстрактные машины состоят из *неоформленных материй и неформальных функций*. Каждая абстрактная машина – это консолидированная совокупность материй-функций (*филум и диаграмма*)» [Делёз, Гваттари, 2010, с. 866]. То есть абстрактная машина как функциональная инстанция организует, с одной стороны, сегментацию хаоса и оформление неких единств из потоков энергии-материи, а с другой, напротив, – совершает их декодирование и детерриториализацию (то есть разрушает структуру, оформленность и связность элементов), нарушая баланс организованной системы и вызывая возникновение нового, которое затем снова организуется и структурируется. Способ организации такой неоформленной энергии-материи (или функция) будет называться диаграммой. Философы также отмечают, что абстрактные машины «датированы и именованы», и мы можем говорить, к примеру, об абстрактной машине Баха [Делёз, Гваттари, 2010, с. 867], об абстрактных машинах отдельных художников, в случае если они разрушают живописную традицию. Стефан Зепке пишет об абстрактной машине Фрэнсиса Бэкона так: «Бэконовская диаграмма начинается с отказа от сверхкодирования венецианской живописи, проходя через катастрофу и позволяя тем самым возникнуть новым механизмам конструирования и экспрессии, определяя новую реальность живописи» [Zepke, 2005, p. 226]. Кроме этого, можно говорить о конкретных абстрактных машинах, эксплуатируемых целыми художественными направлениями.

Описывая абстрактную машину отдельного художника или группы, мы должны определить, во-первых, тип сегментации материи – каким образом сегментируется неоформленная материя, – затем тип пространства, которое возникает в результате такой сегментации, производимой абстрактной машиной, и в конце концов – конкретный способ организации материи в пространстве, или территориальные мотивы.

¹ ...la peinture, l'acte de peindre passe par le chaos ou par la catastrophe. <...> Nécessité de la catastrophe dans l'acte de peindre, pour que quelque chose en sorte.

² ...appelons diagramme, à la suite de Bacon, appelons diagramme cette double notion - autour de laquelle on tourne depuis le début - de catastrophe germe ou chaos germe. <...> D'autre part il serait au cœur de l'acte de peindre et d'autre part c'est de lui que sortirait, devrait sortir quelque chose.

Типы сегментации материи

Делёз и Гваттари выделяют два типа сегментации материи. Молекулярная сегментация относится к гибкому режиму ризомы, а молярная – к жесткому режиму дерева: в первом случае мы имеем дело с более мелкими и менее оформленными частицами, бинарности их отношений производится множеством центров, которые не сводятся к единой оси. В случае древовидной организации мы имеем дело, во-первых, с более крупным и жестким сегментированием: сегменты четко определены в своей сущности, форме и отношениях. Во-вторых, все бинарные отношения в итоге отсылают нас к единому центру, а в-третьих, такое пространство становится однородным, элементы – взаимозаменяемыми. Это уровень более крупных единств, собранных в жесткие функциональные структуры, на котором появляются иерархия, унификация элементов и целеполагание (то есть производится сверхкодирование) [Делёз, Гваттари, 2010, с. 348-349, 366].

Применительно к искусству мы можем говорить о различном сочетании процессов сегментации молярного и молекулярного типа, характеризующих те или иные художественные периоды и направления. Так, к примеру, в классическом искусстве мы имеем дело с молярной машиной сверхкодирования, которая осуществляет перевод между средами, распределяя и гармонизируя формы и субстанции, устанавливая последовательности и регулярности. Эту бинарную машину Делёз называет машиной лицезности (*visageité*) [Делёз, Гваттари, 2010, с. 276, 285-286]. Речь идет о формировании некоей матрицы оппозиций, которая управляет всей организацией художественного произведения. Нам представляется, что концептуализм и поп-арт также, как и классическое искусство, работают преимущественно с порядком молярных величин (геометрические формы, обыденные предметы, слова и фразы), разрушая и перестраивая отношения между ними, вводя случайность и сериальность как виртуальную бесконечность произведения, в то время как абстрактный экспрессионизм работает преимущественно на молекулярном уровне, не создавая оформленных объектов или высказываний (художники работают с каплями, а не с фигурами, а также с силой гравитации, скоростью брызг и т. д. [Зерке, 2005, р. 140-141]). Здесь, однако, следует отметить, что это разделение не может быть строгим, и в каждом искусстве проявляются оба полюса: бесконечно размножая и повторяя оформленные элементы, концептуализм и поп-арт могут вовлечь нас уже в область микроперцепций, а в абстрактном экспрессионизме можно увидеть восстановление оппозиций (передний план/глубина, контраст цветов и т.д.).

Если же говорить о художниках «круга Глазго», то можно предположить, что их стратегия наиболее явно представляет это колебание между молярным и молекулярным масштабам: в их инсталляциях могут устанавливаться бинарные отношения (гладкое – шершавое, светлое – темное, жесткое – мягкое), распределяться субъектности (я – ты – мы), в них присутствуют оформленные объекты. Однако в тех случаях, когда авторы этого круга внедряют в свои инсталляции плоскостные произведения, это часто абстрактные экспрессионистские полотна (как у Кэти Вилкес в инсталляциях *Non verbal*, 2005, *Solo in Glasgow 2012*, *Solo in Glasgow*, 2016 и множестве других, или у Хэйли Томкинс в *Electric Magnetic Installation*, 2015) или тонкие графические работы с мельчайшими элементами, сливающимися в фактурные плоскости (Люси Скер, серия *Available fonts*, 2017, *Richard Wright*, *Turner Prize*, 2009 и др.). Многие из них создают абстрактные работы из разных материалов именно с большим вниманием к тактильному ощущению, которое производят эти работы: об этом свидетельствует нетривиальный перечень художественных средств. Так, к примеру, инсталляция Карлы Блэк *Or Else It's Just Surface*, 2016 создана с использованием сахарной бумаги, грязи, масляной краски, краски для тела и отделана перьями и лентой.

Типы пространств

Двум функциям абстрактной машины соответствуют разные типы пространств: машине стратификации и сверхкодирования – рифлёное пространство, а машине войны, ответственной за декодирование и детерриторизацию, – гладкое пространство. Рифлёное пространство – это метрическое дискретное пространство, обладающее целой размерностью и постоянным направлением, которое задается преимущественно параллельными и перпендикулярными прямыми [Зерке, 2005, р. 139-145].

В нем линии подчинены точкам, а распределение этих линий и точек описывается определенным законом со своими заданными постоянными и четко определенным набором переменных. Вводимый Розалинд Краусс термин «решетки» [Краусс, 2003, с. 19-32] соответствует именно этому типу пространства, как и все виды перспективы; именно регулярная сетка задает оптическое пространство, создающее иллюзию глубины [Делёз, Гваттари, 2010, с. 806-808]. Среди концептуальных произведений наиболее очевидно и явственно такое пространство представлено в произведениях Сола Левитта: его решетчатые структуры и открытые кубы, как и алгоритмические рисунки на стенах, описываются именно в терминах дискретных величин и регулярного распределения. Также прекрасной иллюстрацией такого понимания пространства являются работы концептуалиста Мела Бохнера, связанные с измерением, счетом и регулярностью.

Гладкое пространство – это неоднородное пространство качеств, которое характеризуется непрерывной и нерегулярной вариабельностью и постоянной сменой направлений. Это пространство диагоналей и переменных векторов и траекторий движения, оно незамкнуто и изменчиво. В таком пространстве формируется не оптическое, а гаптическое восприятие (здесь Делёз заимствует термин Алоиза Ригля) [Делёз, 2011, с. 128], то есть осязание фактуры, температуры и движения, «близкое видение» [Делёз, Гваттари, 2010, с. 837-841]. Это пространство неразличимости становлений и переходов, где развитие характеризуется отклонениями, а не алгоритмом. Если Идея концептуалистов задает чисто механическое воплощение, которое определяется как раз утвержденным набором правил, постоянных и переменных, то здесь, напротив, движение идет интуитивно, с постоянными изменениями по ходу развития в зависимости от контекста, без предзаданного плана. Делёз называет гладкое пространство пространством свободного действия и освобожденной абстрактной линии [Делёз, Гваттари, 2010, с. 843-846].

У шотландских художников мы часто встречаем мятые, растекающиеся, бесформенные скопления, которые качественно разнообразны внутри себя, перетекают из одного состояния в другое (например, в инсталляциях Карлы Блэк). Структуры и сетки, которые они создают, чаще всего неравномерны, они включают в себя диагонали, неустойчивости и изменения, которые не подчиняются каким-либо жестким правилам: как, например, в оконных решетках Ричарда Райта, которые он создает, чтобы захватить естественный свет в абстрактно-экспрессионистские изображения на стенах, которые изменяются по мере движения солнца. Гладкое и рифлёное пространство могут проникать друг в друга, образуя смесь, но даже в тех случаях, когда мы видим жесткую регулярную решетку, эта решетка имеет тенденцию к разглаживанию: она изгибается, теряет регулярность, внезапно обрывается. Решетки у шотландских художников обычно противопоставлены мягким неопределенным формам (например, у Клэр Барклей, *The New Flesh*) или используются для выявления качественных, а не формальных различий: так, к примеру, Люси Скер размещает рядом со своими деревянными объектами дерево, из которого они были вырезаны, обращая внимание на разницу форм и фактур, а в другом случае та же форма служит для выявления совершенно различных материалов и свойств: это и объемная скульптура, в которую впамяна коллекция монет ее отца, и еле заметный рисунок на стене. Всё это позволяет говорить о том, что инсталляции этих художников можно рассматривать как своего рода смесь двух пространств, проникающих друг в друга, или особое гибридное *дырчатое* пространство в терминах Делёза и Гваттари [Делёз, Гваттари, 2010, с. 696-703].

Анализ создаваемого художниками «круга Глазго» пространства и способа сегментации материи показывает, что их колебание между абстрактностью и фигуративностью, между значением и его отсутствием, неслучайно. Более структурированные и оформленные части, соответствующие молярному порядку, а следовательно, более фигуративные и дающие зрителю какую-то тему или смысл (например, для этого может служить текст или человекоподобные скульптуры), регулярно соседствуют с менее оформленными, более спонтанными, соответствующими молекулярному порядку, и как следствие, более абстрактными. Это колебание, в терминах Мануэля Деланды, которые он заимствует из математики, означает присутствие в абстрактной машине их творчества так называемого осциллирующего аттрактора, то есть примечательной точки, в окрестностях которой происходит колебание

системы [DeLanda, 2016, p. 120, 184-185], и постоянно действующих детерриториализующей (то есть разрушающей молярные структуры) и ретерриториализующей (то есть оформляющей) сил, которые создают это повторяющееся колебание. Именно это и отличает искусство этих художников от модернистской живописи: принципиальная гибридность, отсутствие стремления к чистоте приема. Художники «круга Глазго» не разрушают традиции и не создают нечто принципиально новое, а встраивают в свои произведения два противоположных движения – утверждения и разрушения, и это объясняет их приверженность реди-мейдам, цитированиям и смешению приемов различных направлений.

Анализ территориальных мотивов

Обратившись к инсталляциям художников «круга Глазго», мы видим, что в них внутренняя связность достигается повторением и рифмой различных форм и свойств, при этом мы можем обнаружить, что для каждого художника есть свой особенный лейтмотив, который повторяется из проекта в проект. Можно предположить, что именно их выбор повторяющегося мотива ответственен за то чувство ностальгии и меланхолии, которое, как отмечают многие арт-критики, ассоциируется с их работами. В каком-то смысле они пытаются создать свою собственную внутреннюю территорию, которая, тем не менее, кажется недостижимой, утраченной, невозможной. Абстрактная машина искусства создает из хаоса определенную территорию, сегментируя материю и организуя материю и распределяя ее в пространстве определенного типа, как мы рассмотрели выше. Но как именно она это делает в каждом из случаев, как определить, какова диаграмма каждой конкретной машины, каков ее принцип работы? Как пишет Делёз, при анализе живописи Сезанна: «То, что Сезанн называет мотивом, как раз и есть диаграмма» [Делёз, 2011, с. 118]. Территория создается путем отбора и придания выразительности определенным повторяющимся элементам, диаграмма задает ритм их появления: «Территория появляется тогда, когда есть выразительность ритма. Именно появление материй выражения (качества) будет определять территорию» [Делёз, Гваттари, 2010, с. 523-524], «...выразительные качества входят друг с другом во внутренние отношения, конституирующие территориальные мотивы» [Делёз, Гваттари, 2010, с. 528]. Мануэль Деланда в своей интерпретации Делёзианской философии дает более сложное определение диаграммы: диаграмма не только определяет пространство возможных состояний ассамбляжа (некоего множества, системы), точки его фазовых переходов (трансформаций), но и специальные или сингулярные точки – аттракторы, как мы отмечали выше. Аттракторы задают поведение системы при определенных условиях или на определенном этапе своего жизненного пути [DeLanda, 2016, p. 119] и бывают разных типов. Как мы уже видели, для искусства художников «круга Глазго» характерны периодические или осциллирующие аттракторы, то есть задающие колебание между противоположными состояниями и повторяющимся поведением. При всей гибридности и отсутствии цельности в инсталляциях художников «круга Глазго» в них всегда есть нечто повторяющееся в рамках искусства отдельного автора – прием, форма, действие, сюжет, слово и т. д.

Далее мы рассмотрим на нескольких примерах, какие территории создают шотландские художники и какими повторяющимися мотивами они это делают.

Мартин Бойс в качестве основного мотива в большинстве своих проектов использует форму листьев бетонных деревьев Малле-Стивенса 1925 года, которые физически более не существуют и сохранились только на фотографиях. Он вновь и вновь создает невозможные сады, в которых ветер колышет бетонные листья (This place is close and unfolded, 2008, No reflections, 2009, All over again and again, 2013 и т.д.), течет бетонная река, и все пространство объединено этой модернистской формой. Он апроприирует произведения модернистского дизайна: стулья, шкафы, лампы и пытается достичь гармонии и взаимопереводимости между природными явлениями и продукцией человеческого разума, словно бы пытаясь вернуться в период до Второй Мировой войны, но эти пространства каждый раз выглядят заброшенными и покинутыми. Тоска по идее разумного человеческого преобразования всей реальности в прекрасно организованную, функциональную и гармоничную среду [Higgins, 2011] приводит к ощущению потери ориентиров и остановки времени: «ты проснулся потерянным», «все снова, снова и снова» (здесь мы цитируем названия некоторых его работ и проектов;

названия, обращающиеся к эмоциональному состоянию человека, тоже частый прием среди художников этого круга, см. далее).

Для Клэр Барклей одним из основных мотивов становятся колосья пшеницы (часто закрученные в спираль ДНК или образующие что-то вроде сетки для отделки стен), и если мы последуем за ними, то обнаружим еще много предметов и материалов, непрямо отсылающих к сельскому быту: мы начинаем отмечать схожесть предметов с рабочими инструментами типа молотков, видим гребни и глиняные горшки, чаши, клетки для кур, хлев, стога сена, пух, шкуры и кожу. Им оказывается противопоставлено унифицированное пространство – завода (Yeild Point, 2017), спортивного зала школы (Subject To Habit, 2005), типичной городской квартиры (Shadow Spans, 2010), элитного бутика (Pale Heights, 2010). Барклей говорит об этом противопоставлении в одном из своих интервью: «наше общество создает среду обитания, которая является суррогатом естественной среды <...> Инсталляция в США (*видимо, имеется в виду инсталляция Subject to Habit в Centre for Contemporary Arts в Глазго – прим. автора*) не то чтобы не похожа на спортзал, где мы используем резиновые маты и сделанные человеком приспособления вместо того, чтобы бегать по траве и лазать по деревьям» [MacKee, 2008]. Мотив отрыва от земли и оставленности прослеживается и в названиях, которые Барклей дает своим объектам и инсталляциям: “Shifting Ground” («движение земли», в том числе в значении «земля уходит из-под ног»), “Unbound” («несвязанное»), “Uneathing” («эксгумация», «раскапывание»), “Trappings” («конская сбруя», а также от trap – «ловушка»), “Longing Lasting” («долговечность», «тоскующее, длящееся»). Ощущение одиночества присутствует и в работе “Fault On the Right Side”, 2007, в которой Барклей выстраивает подобие общего обеденного стола (скорее, его остов), но общая трапеза и соответствующая ей коммуникация оказываются невозможными: напротив каждого места за столом расположено зеркало в мутных подтеках. Тема солипсизма – каждый вынужден обращаться лишь к собственному искаженному отображению – поддерживается другим постоянным для Барклей мотивом: полосами ткани, на которой напечатан паттерн из извивающихся форм, напоминающих внутренние органы. Мы можем предположить, таким образом, что зритель находится не во внешнем пространстве, а в пространстве, которое выстраивается как внутреннее. Зритель находится буквально внутри тела (и сознания) художника. Это ощущение внутреннего пространства поддерживается выбором материалов: кожа, шкуры, ткань, нитки. То, каким образом художница обращается с мягкими материалами, также рифмуется с мотивом покинутого дома: преимущественно это вырезание, причем в инсталляции часто присутствуют и те формы, которые были вырезаны, и сама основа, от которой они были оторгнуты (тот же прием с вырезанием мы встречаем и в работах Люси Скэр). При этом форма вырезанных частей также повторяется во многих проектах: это вытянутый прямоугольник с полукругом вместо одной стороны. Возможно, эта форма (вместе с замшевыми полосками, нитками, гребнями и стальными трубами в форме полукруга) отсылает нас к предметам, относящимся к уходу за лошадей и к конской амуниции: вальтрап, кнут, сбруя, грива и т.д. и имеет отношение к детским воспоминаниям художницы или к ее походам по антропологическим музеям, где она исследует быт прошлых веков. В каком-то смысле мы можем говорить о том, что в ее проектах совершается попытка восстановить связь: связь времен, связь поколений, связь людей друг с другом, – так же, как прямоугольник с полукруглой стороной соединяет в себе линейное, прогрессивное движение современного общества с циклическим движением традиционного уклада жизни.

Обращение к детству просматривается в работах Карлы Блэк, но в нарочито стереотипном варианте: розовый цвет, блестки, смятый целлофан, похожий на огромные фантики от конфет, пейзажи, напоминающие пышные кремовые торты, запах мела, словно бы из классной комнаты, мятая бумага – всё это позволяет говорить, по мнению критиков [Fer, 2011], о некоторой «инфантильности» ее работ. С другой стороны, это – практически пустые пространства, населенные эфемерными разрозненными «облаками»; основное состояние всех материалов – скомканность, бесформенность и запутанность. Многие в этих инсталляциях отмечено тлением и распадом: порошок и мел напоминает пыль, осыпавшуюся известку, цветные пятна – плесень и гниение, раны. Примечательно, что художница в своих интервью говорила о том, что для создания своих работ использует косметику, которой сама

пользуется: лосьоны для тела, гели для волос, крема и т.д., что позволяет увидеть и в этих работах тему «искусства как тела», собственного тела, на которое не смотрят, а которое ощущают, за которым ухаживают, которое стареет и разрушается [Schwabsky, 2007]. Если же мы обратимся к корпусу названий, которые дает своим работам Блэк, то мы увидим, что часто эти названия сформулированы в виде этических императивов или этических суждений: “Forget About Faces” («Забудь о лицах»), “Don’t Depend” («Не завись»), “Everyone looks solid from the outside” («Все выглядят плотными снаружи»), “Nothing is a Must” («Ничто не обязательно»), “Pleasers don’t decide” («Льстецы не решают»), “What to Ask of Others” («Что спрашивать с остальных»), “Expressions are hurting Move Outside” («Выражения ранят, выходи наружу»).

Обобщая рассмотренные нами примеры, можно говорить о том, что территория, которую создают художники этого круга, это искусственный пейзаж, который одновременно является и выражением внутреннего мира человека. Искусственность этого пейзажа (или его «суррогатность» в терминах Клэр Барклей) создается путем обращения к приемам и цитатам из промышленного дизайна, помещением природных объектов в строгую геометрическую или унифицированную среду, имитации природных объектов (пейзажей и поверхностей) из искусственных, ненатуральных материалов, таких как целлофан. Представление о том, что это пространство является внутренним миром человека, создается путем включения в инсталляцию текстов, через названия работ, через использование определенных материалов и повторение некоторых образов, отсылающих к человеку. Однако человеческий образ никогда не представлен явно: здесь нет ни портретов, ни фотографий, ни скульптур, изображающих людей. Именно за счет этого создается впечатление оставленности этих пространств: они несут следы прошлого человеческого присутствия, но самого человека в нем больше нет, нет возможности посмотреть на человека со стороны, как на Другого. Таким образом, этот прием позволяет зрителю «населить» это пространство, сделать его своим внутренним пространством. Как мы видим, в этом аспекте искусство художников «круга Глазго» демонстрирует нам то же колеблющееся движение: смешение, взаимопроникновение внутреннего и внешнего, как и смешение абстрактного и фигуративного, задается осциллирующей абстрактной машиной, которая снимает их противопоставление в пользу общего градиентного поля, в котором происходит непрекращающееся движение между этими полюсами.

В данной статье мы предложили новый подход к интерпретации искусства «круга Глазго». Этот подход основан на использовании концепта «абстрактной машины» в интерпретации Саймона О’Салливана, Стефана Зепке и Мануэля Деланды как конкретного способа сегментации хаоса, порождения пространства и оформления материи. Мы также выделили три сферы анализа, которые позволяют определить абстрактную машину того или иного автора или направления: тип пространства, тип сегментации материи и территориальные мотивы. Все три рассмотренных нами аспекта позволяют говорить о своеобразии абстрактной машины искусства, изобретенной художниками «круга Глазго». Их гибридное искусство, хоть и несет на себе значительный отпечаток концептуализма и минимализма, из которых эти художники вышли, тем не менее в значительной мере отличается от этих направлений, как и от модернистской живописи – отсутствием выбора в пользу одного из полюсов дихотомии и скольжением между ними. Художники тонко балансируют между абстрактностью и фигуративностью, между гаптическим и оптическим типом видения, между смыслом и бессмыслицей, между внутренним и внешним, между искусственными и природным, и такое колебание и гибридикация является основным принципом создания их инсталляций, и мы показали, как такой подход влияет на взаимоотношения их инсталляций со зрителем. Их абстрактная машина порождает то, что можно назвать «искусственным внутренним пейзажем», и в рамках этой статьи мы подробно описали, как именно работают их произведения и какие эффекты порождают. Именно осциллирующий характер этого искусства, как нам представляется, создает особую притягательность этого искусства как для зрителя, так и для искусствоведа – через открытость этого пейзажа, возможность подключиться к нему и пройти через трансформацию.

ИСТОЧНИКИ

1. MacKee, F. Claire Barclay: Interview, 2008. Расшифровка аудиозаписи. Веб-сайт. Режим доступа: https://www.academia.edu/19624733/claire_barclay_interview (дата обращения: 16.09.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. – Санкт-Петербург: Machina, 2011.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. – Екатеринбург: У-Фактория, 2010.
3. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – Москва: Академический проект, 2009.
4. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – Москва: Издательство «Художественный журнал», 2003.
5. Кузнецова И. П. Постконцептуальное искусство художников «круга Глазго» // Вестник КемГУКИ. №63, июнь 2023. С.199-208.
6. DeLanda M. *Assemblage Theory*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
7. Deleuze G. Sur la peinture. Cours Vincennes – St Denis. Cours du 31/03/1981. Режим доступа: <https://www.webdeleuze.com/textes/250> (дата обращения: 30.04.2023).
8. Fer B. Karla Black's Abstraction. // The Map Magazine №25, 2011. Режим доступа: <https://mapmagazine.co.uk/karla-blacks-abstraction> (дата обращения: 16.09.2023).
9. Higgins Ch. The Glasgow's Turner Connections. // The Guardian. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/17/glasgow-turner-prize> (дата обращения: 16.09.2023).
10. O'Sullivan S. 10 Concepts Following Cathy Wilkes' Practice. // Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry, №12. – The University of Chicago Press, 2005. P. 64-70.
11. O'Sullivan S. From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice // O'Sullivan, S. (ed.) *Deleuze and Contemporary Art*. – Edinburgh University Press, 2000. P. 189-207.
12. Schwabsky B. Karla Black: Mother Sculpture. // The Map Magazine №12, 2007. Режим доступа: <https://mapmagazine.co.uk/karla-black-mother-sculpture> (дата обращения: 16.09.2023).
13. Zepke S. *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. – Routledge: Taylor&Francis Group, 2005.

SOURCES

1. MacKee, F. *Claire Barclay: Interview*, 2008. Transcript of an audio record. Available at: https://www.academia.edu/19624733/claire_barclay_interview (accessed: 16.09.2023).

REFERENCES

1. DeLanda M. *Assemblage Theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
2. Delyoz Zh. *Frensis Bekon. Logika oshchushcheniya*. [Deleuze G., Francis Bacon: The Logic of Sensation]. Saint Petersburg, Machina, 2011. (in Russ.)
3. Deleuze G. "Sur la peinture. Cours Vincennes - St Denis." *Cours du 31/03/1981*. Available at: <https://www.webdeleuze.com/textes/250> (accessed: 30.04.2023).
4. Delyoz Zh., Gvattari F. *Kapitalizm i shizofreniya. Tysyacha plato*. [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Yekaterinburg, U-Faktoriya, 2010. (in Russ.)
5. Delyoz Zh., Gvattari F. *Chto takoye filosofiya?* [What Is Philosophy?] Moscow, Akademicheskiiy proyekt, 2009. (in Russ.)
6. Fer B. "Karla Black's Abstraction." *The Map Magazine* No 25, 2011. Available at: <https://mapmagazine.co.uk/karla-blacks-abstraction>. (accessed: 16.09.2023).
7. Higgins Ch. "The Glasgow's Turner Connections." *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/17/glasgow-turner-prize>. (accessed: 16.09.2023).
8. Krauss R. *Podlinnost avangarda i drugie modernistskiye mify* [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Moscow, Izdatelstvo "Khudozhestvennyy zhurnal", 2003. (in Russ.)
9. Kuznetsova I.P. "Postkontseptualnoye iskusstvo khudozhnikov «kruga Glazgo»" [Post-Conceptual Art by Glasgow Circle Artists]. *Vestnik KemGUKI*, No 63, June 2023. P. 199-208. (in Russ.)
10. O'Sullivan S. "10 Concepts Following Cathy Wilkes' Practice." *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, No 12. The University of Chicago Press, 2005. P. 64-70.
11. O'Sullivan S. "From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice." *Deleuze and Contemporary Art*. O'Sullivan, S. (ed.) Edinburgh University Press, 2000. P. 189-207.
12. Schwabsky B. "Karla Black: Mother Sculpture." *The Map Magazine* No 12, 2007. Available at: <https://mapmagazine.co.uk/karla-black-mother-sculpture>. (accessed: 16.09.2023).
13. Zepke S. *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. Routledge, Taylor&Francis Group, 2005.

Яна Владимировна Малиновская
Yana Vladimirovna Malinovskaya

магистр теории и истории искусства, магистр философии и истории религии, аспирант,
Master of Theory and History of Art, Master of Philosophy and History of Religion, postgraduate student
НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
HSE University (Moscow, Russia)
yanamalin@gmail.com

ПРАКТИКИ «УСТОЙЧИВОГО ИСКУССТВА» НА РОССИЙСКИХ ЗАПОВЕДНЫХ ТЕРРИТОРИЯХ

SUSTAINABLE ART PRACTICES IN RUSSIAN PROTECTED AREAS

Проблематика определения «устойчивого искусства» тесно связана с обширной дискуссией вокруг смены парадигмы экономического роста на концепцию «устойчивого развития» и сопутствующих проблемных вопросов, связанных с отношением человека и окружающей среды. В статье исследуется, как современное искусство может отражать проблемы «устойчивости». Статья исследует термин «устойчивое искусство» через экологический, социальный и культурный российский контекст. Автор подчеркивает значение искусства как инструмента для рефлексии, критического комментария и стимула к диалогу по вопросам устойчивости.

В российском контексте вопросы «устойчивого» развития экономики, экологии и общества также осмысляются современным искусством, однако на сегодняшний момент эти практики не описаны как «устойчивое искусство». Специфика российских заповедных территорий позволяет рассматривать их как возможные модельные площадки для развития устойчивого искусства в России. Автор рассматривает художественные практики на российских заповедных территориях в 2011-2021 гг. в оптике «устойчивости».

Ключевые слова: «устойчивое искусство», заповедные территории, «устойчивое развитие», художественные практики, Россия

Для цитирования: Малиновская Я.В. Практики «устойчивого искусства» на российских заповедных территориях // Артикульт. 2024. №1(53). С. 37-47. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-37-47

The problem of defining “sustainable art” is closely related to the extensive discussion around the paradigm shift of economic growth to the concept of “sustainable development” and related problematic issues related to the relationship between man and the environment. The article explores how contemporary art can reflect the problems of “sustainability”. The article explores the term “sustainable art” through the ecological, social and cultural context of Russia. The author emphasizes the importance of art as a tool for reflection, critical commentary and an incentive to dialogue on sustainability issues.

In the Russian context, the issues of “sustainable” development of the economy, ecology and society are also conceptualized by contemporary art, but at the moment this practice are not described as “sustainable art”. The specifics of Russian protected areas allow us to consider them as possible model sites for the development of sustainable art in Russia. The author examines artistic practices in Russian protected areas in 2011-2021 in the optics of “sustainability”.

Keywords: “sustainable art”, protected areas, “sustainable development”, artistic practices, Russia

For citation: Malinovskaya Ya.V. “Sustainable Art Practices in Russian Protected Areas.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 37-47. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-37-47

В начале XXI века человечество сталкивается с необходимостью преодоления глобальных трудностей, связанных с экологической устойчивостью, социальной справедливостью и экономическим благополучием. Процессы глобализации привели к укреплению взаимосвязей между государствами и увеличению взаимозависимости в мировом сообществе. Сегодняшняя политэкономическая ситуация не отменяет эту связанность, но скорее, с учетом развития цифровых технологий, усложняет.

В усложняющихся и ускоряющихся экономических, информационных, технологических процессах все меньше слышны «голоса» локальных природных и культурных ландшафтов, коренного населения, исчезающих видов животных и растений. Автор исследования пытается разобраться, каким образом искусство может выступить с позиции артикуляции потребностей и проблем уязвимых групп, ответить на текущую экологическую ситуацию. Как современные художники в своих произведениях освещают экологические угрозы и призывают к взаимодействию с окружающей средой с позиции

Ya.V. Malinovskaya *Sustainable Art Practices
in Russian Protected Area*

осознанности и устойчивости [M. Fowkes, R. Fowkes, 2015(b)].

В данном исследовании мы будем рассматривать художественные практики на российских заповедных территориях, так как в отличие от мировой практики, заповедная система России имеет свои уникальные особенности, которые имеют значение в оптике концепций «устойчивости» и междисциплинарности. Для этого автор статьи обращается к художественным практикам в рамках исследовательских проектов на российских заповедных территориях, которые в силу своих особенностей могут быть охарактеризованы как территории, где всякая деятельность человека носит «устойчивый» характер, а задачи включают в себя научную, природоохранную, просветительскую, познавательную и рекреационную функции. Соответственно автор полагает, что заповедные территории могут выступить в качестве модельных институциональных площадок для развития «устойчивого искусства» в России.

Критерии, согласно которым выбраны художественные проекты, в первую очередь, территориальность как связь с заповедной территорией, междисциплинарность как привлечение к исследованию специалистов различных дисциплин, «устойчивость» как стремление к соблюдению баланса экономики, экологии, общества. В контексте заповедных территорий это предполагает изучение локальной культуры, вовлечение местного сообщества, содействие развитию экологического туризма и экологического просвещения, актуализацию природного и культурного наследия.

Несмотря на существующие в этом направлении проекты, они малочисленны и не проявлены для научного сообщества и широкой общественности. Кроме этого, законодательно программы экологического просвещения и экологического туризма в России находятся в самом начале своего развития. Соответственно, в общем искусствоведческом, культурном и экологическом знании существует фрагментарность знания и недостаточность дискуссий по данной теме и по теме «устойчивого искусства» в России.

Мы будем рассматривать художественные проекты в поле социологии искусства, через призму концепции «устойчивого» развития и, опираясь на идеи исследователей «устойчивого искусства». Роль куратора в исследуемых проектах дает возможность автору исследования использовать метод включенного наблюдения в оптике «наблюдатель как участник», производить фиксацию процессов непосредственно, в моменте и в прямом контакте со всеми участниками, что предполагает получение точной и достоверной информации о событиях и фактах, способствующей пониманию смысла происходящего.

«Устойчивое развитие» как актуальная социальная концепция

Концепция «устойчивого развития» и термин «устойчивость» получили широкое распространение в последние два десятилетия как реакция на воспринимаемые угрозы для долгосрочного существования человечества. Идея «экономического развития» общества несла в себе оправдание ущерба окружающей среде, поэтому требовала переопределения и переориентации на иные этические установки. Стремление к созданию такого общества, которое обеспечивает согласованное развитие социальной справедливости, экологической целостности и экономического благополучия легла в основу концепции «устойчивого развития», которая была принята в докладе Брундтланда в 1987 году на Международной Комиссии по окружающей среде и развитию [Weintraub, 2012]. Понятие «устойчивость» введено Л. Брауном в 1981 году, однако он имеет давние корни в немецкоязычной среде, где термин «Nachhaltigkeit» был образован ещё в 1713 году для обозначения управления лесами с учетом возобновляемых природных ресурсов [Meireis, Rippl, 2018].

Основной принцип концепции «устойчивого развития» является синтезом трех аспектов: экономического, социального и экологического, которые не рассматриваются изолированно, а взаимосвязаны и влияют друг на друга, составляя сбалансированную основу для формирования развития современного общества [Смышляев, 2016, с. 278-281].

Несмотря на позитивные установки, концепция подвергается критике как в смысле терминологии, так и содержания. Использование термина «устойчивость» вместо «устойчивого развития»

отражает опасения некоторых экологических организаций и ученых относительно того, что «развитие» часто ассоциируется с «ростом», и устойчивое развитие воспринимается не как улучшение качества системы, но как продолжение экономического роста [Преснякова, 2011, с. 129-132]. Н.Н. Моисеев, российский исследователь биосоциальных и эволюционных процессов в обществе, основатель теории «универсальный эволюционизм» – интерпретации появления феноменов цивилизации и культуры, считает, что термин «устойчивое развитие» в русском переводе – лингвистической абсурд – есть либо развитие, либо стабильность. По его мнению, концепция «устойчивого развития» – попытка политиков предложить более оптимистичный взгляд, чем взгляд науки на современную экологическую ситуацию. Как пишет Н.Н. Моисеев: «Реализацию принципа sustainable development я предлагаю рассматривать как некоторый предварительный этап выработки стратегии, обеспечивающей возможность сохранения человечества» [Моисеев, 1999, с. 63-64].

Тем не менее принципы «устойчивого развития» осмысляются, переосмысляются и интегрируются в разные модели триады «экономика-общество-экология» от промышленности до искусства. В разных сферах деятельности специалисты пытаются сформулировать, каким образом возможно применение всех или некоторых принципов «устойчивости» для развития своего направления и всего общества в целом.

Стремление к «устойчивости» подразумевает не только баланс между потребностями, ресурсами и окружающей средой, но и направленность в будущее. Понятие «устойчивого развития» включает в себя взаимодействие между экономическими, экологическими и социальными факторами, обеспечивая потребности текущего поколения и не подвергая риску возможности будущих поколений удовлетворять свои потребности.

Принципы устойчивости в искусстве

Исследователь С. Каган в своей работе «Искусство и устойчивость: соединение моделей для создания сложной культуры» обращается к вопросу, каким образом художники и исследователи могут принять участие в социальных изменениях для устойчивого развития. По мнению Кагана, общая экологическая дискуссия разделена на два лагеря: «сохранительский» и «консервационистский». Сохранители видят природу как художественную форму и придерживаются идеи о сохранении неприкосновенности природы. Консервационисты, напротив, считают, что природные ресурсы могут быть использованы в интересах человечества, но при этом необходимо обеспечить их устойчивость и сохранение [Каган, 2011]. С течением времени возникло дополнительное различие между теми, кто подчеркивает ценности и изменения в отношении к природе, и теми, кто ориентирован на эффективность и технологические улучшения. Первых можно назвать «биоцентрическими», так как они уделяют внимание ценностям природы, в то время как вторых можно назвать «культуроцентрическими», так как они больше сосредоточены на прагматичных аспектах использования природы.

Одной из проблем в данной дискуссии является определение понятия «устойчивое искусство». Само понятие «устойчивое искусство» неоднозначно и имеет разные интерпретации в зависимости от контекста. Ключевая мысль в обсуждении проблемы среди художников и исследователей – как искусство влияет на «устойчивость» общества, окружающей среды и культурных ценностей. При переносе данного концепта на сферу искусства, возникает сложность в определении – как искусство содействует «устойчивому» развитию. Существует целый ряд направлений и отдельных художественных практик в искусстве, которые связаны с осмыслением «устойчивости» как баланса экологических, экономических и социальных факторов, необходимого для сохранения окружающей среды и развития общества [Конференция «Устойчивость через искусство», электронный ресурс].

Некоторые интерпретации предполагают, что «устойчивое искусство» связано с использованием экологически дружественных материалов и созданием произведений site-specific в пространстве ландшафта. Так Энди Голдсуорси создает свои работы из природных материалов [Портфолио Энди Голдсуорси, электронный ресурс]. Либо это может быть «эко-подход» к материалам: художники используют переработанные и вторичные материалы, например ресайклинг-арт: Вим Дельвой [Портфолио Вима

Ya.V. Malinovskaya *Sustainable Art Practices
in Russian Protected Area*

Дельвоа, электронный ресурс], Вик Мунис [Портфолио Вика Муниса, электронный ресурс], Тим Нобл и Сью Вестер [Портфолио Тима Нобла и Сью Вестер, электронный ресурс], Петр Белый [Портфолио Петра Белого, электронный ресурс], Варвара Гранкова [Портфолио Варвары Гранковой, электронный ресурс] и др.

«Устойчивость» в искусстве также может быть связана с созданием произведений, которые акцентируют внимание на политических аспектах экологических проблем. Как, например, Олафур Элиассон в инсталляции о глобальном потеплении «Ледяные часы» [Инсталляция Олафура Элиассона, электронный ресурс], которая была представлена во время экологического саммита ООН, или Агнес Денес в проекте для полигона Эджмир «Лес для Нью-Йорка – парк мира для ума и души» (2014) [Проект Агнес Денес «Лес для Нью-Йорка...», электронный ресурс].

Другие подходы могут охватывать социальные аспекты, например, искусство как средство повышения осведомленности о социальных неравенствах и правах человека, например, права эмигрантов: Ай Вэй Вэй «Прачечная» (2016), Хаим Сокол «Свидетельство» (2015). Исследователь экономики культуры А. Кламер полагает, что как участник «экономики внимания» художник способен привлечь внимание общественности к социальным проблемам [Klamer, Mignosa и др., 2000, с. 1-7]. Или, как пишет С. Каган, «способен сделать видимое невидимым, манипулируя своей социальной ролью «творца», нарушать общепринятые нормы и правила» [Kagan, 2008, с. 147-193]. Художник может создавать междисциплинарные и общественные коллаборации и открытые дискуссии о вопросах устойчивости, вовлекая в них других участников.

Х. Дилеман исследует эстетически-рефлексивные практики художников и дизайнеров как методы выхода за пределы научной рациональности, способы видеть реальность целостно, ставить вопросы и эксперименты, расширять права и возможности. Что в комплексе с участием художников в социально-художественных мероприятиях позволяет художникам и дизайнерам, как пишет Дилеман: «обладать потенциалом для содействия процессам изменений и играть значительную роль в «качестве агентов перемен» [Dieleman, 2008, с. 146].

В этом аспекте «устойчивое искусство» тесно связано с партиципаторными художественными практиками в области изменения среды, влияния на процессы социальной жизни, где художник выступает в роли коммуникатора, создателя опыта взаимодействия и сотрудничества, дизайнера-конструктора социальной ситуации [Деникин, 2018, с. 58-78].

На сайте арт-группы WochenKlausur [Портфолио арт-группы WochenKlausur, электронный ресурс] указано: «С 1993 года группа художников WochenKlausur разрабатывает конкретные предложения, направленные на небольшие, но эффективные улучшения социально-политических недостатков. Продвигаясь еще дальше и неизменно воплощая эти предложения в жизнь, художественное творчество больше не рассматривается как формальный акт, но как вмешательство в жизнь общества». Примеры проектов арт-группы: «Ремонт общежития для беженцев» (2016), «План развития района» (2013), «Создание общественного центра (2011) и т.п.

Все эти художественные практики, несмотря на разные подходы, объединяет интенция к осмыслению проблем «устойчивости», экологии, к критике антропоцена. Мы можем заметить некоторое отличие российских практик от зарубежных в реализации масштабных проектах site specific, что характеризует, скорее, экономические возможности отрасли и интерес к финансированию современного искусства у государства и частных компаний. А также нехватки масштабных проектов партиципаторного искусства, направленных на улучшение качества жизни уязвимых сообществ, что, возможно, связано с уязвимой позицией самих художников, их опасением и отсутствием интереса к партиципаторным практикам такого направления и масштаба. Хотя российские проекты в этом направлении есть. Например, проекты Игоря Поносова [Портфолио Игоря Поносова, электронный ресурс], художника, куратора и теоретика уличного искусства и арт-коллектива «Партизанинг», в частности фестиваль городских инициатив «Делай сам», в рамках которого реализуются идеи городских улучшений: благотворительная ярмарка, игровой клуб, местная газета и др.

Характеристика «устойчивости» объединяет самые разные направления в искусстве, связанные с экологией, социальными и экономическими вопросами: eco-art, land-art, site-specific art, партиципаторное искусство и т. д., и включает работу с разными формами и материалами – от скульптуры до партиципаторных акций. Воздействие искусства на общественное мнение и поведение является важной частью характеристики его «устойчивости», однако здесь возникают вопросы относительно влияния искусства на современное общество. Может ли искусство вдохновить людей на экологический образ жизни, изменение потребительских привычек и поддержку экологических и социальных инициатив? Влияет ли «устойчивое искусство» на формирование ценностей и мировоззрения?

Еще одной сложностью становится баланс между творческой свободой и стремлением к «устойчивости». Какие компромиссы могут быть необходимы, чтобы создать искусство, которое одновременно будет эстетичным и иметь социально-экологический подтекст? Помимо этого, возникает вопрос о том, как измерить и оценить вклад устойчивого искусства. Какие критерии и индикаторы можно использовать для определения того, что произведение искусства действительно способствует «устойчивому» развитию и имеет соответствующий эффект на общество? – Все эти вопросы создают сложную и многогранную проблему определения «устойчивого искусства».

Дискуссия вокруг определения «устойчивости» в искусстве или «устойчивого искусства» так или иначе касается активного участия искусства в разработке ответов на глобальные проблемы, разрушающих стабильный образ будущего. В основном эти проблемы касаются отношений человека и окружающей среды в аспектах: «природа», «экология», «новые технологии» и т.п. (см., например №3 журнала «Искусство» за 2017 год).

Центральную роль в формулировании дефиниции «устойчивое искусство» играют исследования и публикации кураторов Майи и Рубенса Фоуксов, в которых они указывают на широкое поле «устойчивых» художественных практик, когда художники предлагают новые решения экологических, экономических и социальных проблем. [M. Fowkes, R. Fowkes, 2006].

Исследователи не дают точного определения, но предлагают рассматривать «устойчивое искусство» как осмысление «понимания экологического равенства, перехода от антропоцентричной модели к включению нечеловеческого мира в нашу моральную вселенную», включение в художественную практику активной социальной ответственности, радикальной критики искусства и общества, предложение и разработку альтернативных моделей взаимоотношений [M. Fowkes, R. Fowkes, 2015(a)].

В рамках «устойчивого искусства» художникам важно взаимодействовать с «внешним миром», вовлекая людей и сообщества, создавая платформу для сотрудничества между художниками, сообществом и окружающей средой. Основное отличие «устойчивого искусства» от других форм искусства заключается в его активной роли в формировании сообщества, привлечении внимания к социальным и экологическим вопросам, в содействии формированию экологического мышления у широкой публики.

Например, проект Рафаэль де Грот «Средства к существованию. Инниун» (2016-2017) представлял собой встречи с местным населением во время путешествий художницы по архипелагу разрозненных островов национального парка в Канаде, разговоры об образе жизни, исчезающих традициях, экологической обстановке и сотрудничестве [Проект Рафаэль де Грот, электронный ресурс]. Рафаэль де Грот собирала рассказы, предметы, образы, которые затем организовала в пространство передвижной выставки и представила ее в деревнях и архипелагах таким образом, соединяя, знакомя и связывая воедино местное сообщество. В рамках проекта был снят фильм и организованы коллективные события и мероприятия для местного сообщества.

В еще одном проекте уже упомянутой выше Агнес Денес «Гора деревьев, живая капсула времени» (1992) художница на месте уничтоженной в результате добычи ресурсов земли создала рукотворную гору, на которой с помощью 11000 человек посадила 11 000 сосен [Проект Агнес Денес «Гора деревьев...», электронный ресурс]. Лес высажен согласно сложному математическому узору, разработанному художницей. Работа была представлена на Саммите Земли в Рио-де-Жанейро в 1992 году как вклад Финляндии в экологию, и с тех пор это место при поддержке ООН является особо охраняемой территорией.

Ya.V. Malinovskaya *Sustainable Art Practices in Russian Protected Area*

«Устойчивое искусство» стремится найти свои художественные формы, методы, способы коммуникации и взаимодействия. Оно создает общие пространства и платформы для преодоления границ, обмена идеями, обсуждения персональных и глобальных проблем. В результате образуется социальная сеть, где происходят диалоги, взаимодействие и обмен взглядами на мир. Оно способствует проникновению идей экологической направленности в разные слои общества, создает вызовы и условия для развития экологического мышления. Исходя из вышесказанного, мы можем сформулировать некоторые характеристики практик «устойчивого искусства».

«Устойчивое искусство» действует как катализатор, объединяющий людей, способствующий человеческому вдохновению, обмену идеями и созданию опыта. Оно ставит перед собой целью создание платформы, где художники, сообщество и окружающая среда могут взаимодействовать, обмениваться идеями, влиять на проблемы будущего, такие как социальные, экономические и экологические вопросы.

Другой характеристикой «устойчивого искусства» является его способность интегрировать индивидуальное творчество с потребностями сообщества и окружающей среды. Оно создает платформу для выражения идей как индивидуальных художников, так и сообщества, способствуя развитию «устойчивого будущего», где художественное творчество и общество будут объединены, а творческое мышление и участие будут способствовать решению социальных, экономических и экологических проблем будущего.

Термин «устойчивое искусство» подчеркивает широту концепции устойчивости, включая в себя экологические, социальные, культурные и экономические вопросы. Он охватывает идеи о равенстве, экософии [Guattari, 2000] (объединяющей экологию окружающей среды, социальную и ментальную экологию), социальной ответственности и демократии. Искусство – индикатор и инструмент, который позволяет отразить и расширить понимание этих принципов. Художники могут подходить к проблемам «устойчивого развития» с разных точек зрения, а их творчество выступает как критический комментарий к современным проблемам, так и как источник вдохновения для поиска устойчивых решений.

«Устойчивое искусство» характеризуется переходом от «автопоэтических рабочих процессов» к «экопоэтическим процессам». Это означает, что искусство становится более осознанным и эмпатическим в отношении окружающей среды и проблем «устойчивости» [M. Fowkes, R. Fowkes, 2015(b)]. Стратегией искусства в данном смысле является критическое отношение к мифам современности, вызывая сомнение в существующих системах, институтах и стереотипах. Искусство приглашает к диалогу, стимулирует обсуждение и способствует изменениям.

Заповедные территории как модельные площадки для «устойчивого искусства» в России

В России осознание и применение принципов устойчивости в искусстве сталкивается с рядом сложностей, связанных с историческими, социокультурными и экономическими аспектами. Эти факторы формируют особенности восприятия искусства и его роли в общественной жизни страны. Помимо прочего, устойчивое развитие начало активно обсуждаться и внедряться в России сравнительно недавно, соответственно, осознание значения устойчивости в искусстве и культуре неоднозначно и в процессе формирования.

Появление в обществе термина «антропоцен», как определения эпохи с высоким уровнем влияния человека на окружающую среду, поставило перед исследователями задачу определить, как эта эпоха может быть представлена визуальными средствами, в том числе через искусство.

Исследователь данной проблематики Т.Демос обозначает две противоположные позиции. С одной стороны – доминирующий технократический подход, осуществляющий решение экологических проблем посредством разработки и внедрения технологий для управления природой. С другой стороны – альтернативный подход, представленный экологическими активистами и коренными народами, который акцентирует внимание на сохранении и уважении природы в ее первозданном виде [Demos, 2017]. Экономические интересы способствуют формированию антропогенных изменений, термин «капиталоцен», введенный Т. Демосом, подчеркивает, как капитализм воздействует на экосистему и жизнь местного населения [Jagodzinski, 2019].

Эти изменения касаются не только окружающей среды, представленной уникальными природными и культурными ландшафтами, флорой и фауной, нуждающимися в сохранении, но и уязвимыми группами населения, таких как коренные народы, локальные культурные и национальные сообщества, проживающие рядом и внутри заповедных территорий. Они часто становятся жертвами экономического и промышленного давления, связанного с добычей ресурсов, туристического потребительского бума, другим хозяйственным использованием места.

Российские заповедные территории и прилегающие к ним поселения как уникальные природно-культурные ландшафты являются «привлекательными» с точки зрения «капиталоцена» и «антропоцена». Несмотря на особый природоохранный статус, они часто становятся местами экономического интереса компаний и частных лиц ввиду своих возможностей в области добычи ресурсов, коммерческого туризма и рекреации.

В контексте «устойчивости» надо отметить, что заповедные территории не просто особые пространства, где сохраняется природное и культурное наследие, ценность которого нуждается в общественной поддержке. Здесь принципы «устойчивого развития» проявлены наиболее внятно, так как вся деятельность имеет экологическую направленность в смысле сохранения биоразнообразия и производства экологических знаний, а также экономическую и социальную составляющие: управление разнообразной деятельностью на территории, экологическое просвещение и поддержка местного населения.

Исторически деятельность на российских заповедных территориях была ограничена научными исследованиями и мониторингом в соответствии с режимом охраны, однако в 1995 году в России был принят новый закон о заповедных территориях, в котором заповедники были определены как эколого-просветительские учреждения. Соответственно, помимо природоохранных задач у заповедников появились эколого-просветительские задачи, в частности производство и распространение экологических знаний, содействие формированию и развитию экологического мышления и вовлечение в природоохранную деятельность местного населения.

На сегодняшний день заповедные территории являются уникальным комплексным пространством, где формируется «устойчивое» соотношение между экологической, социальной и экономической деятельностью, с приоритетом экологического аспекта. Через эколого-просветительские программы и программы экологического, познавательного туризма и рекреации на специальных участках у заповедников появилась возможность обращаться к широким слоям населения, донося до них необходимость сохранения и актуализации природно-культурного наследия.

Тем более, что взаимодействие между природным и культурным наследием, сотрудниками заповедных учреждений, местным населением, посетителями, администрацией региона, где находится заповедная территория, и представителями бизнеса, которые заинтересованы в экономическом развитии региона, и прочими интересантами всегда носят сложный характер и нуждаются в организации продуктивной коммуникации. Присутствие художника на заповедной территории – это возможность акцентировать скрытые социальные механизмы, привлечь внимание к разным точкам зрения, к разным проблемным моментам и осуществить коммуникацию в пространстве искусства, представляя взгляд художника на новые формы и способы наблюдения, понимания, классификации и построения отношений человека с окружающей средой.

В исследовательских проектах на заповедных территориях сочетаются природные, социальные и культурные аспекты, художники выражают свои идеи через интерпретацию местной среды, создание разнообразных форм взаимодействия искусства и природы, через использование партиципаторных методов: вовлечение населения и посетителей, привлечение к обсуждению представителей других дисциплин. Такие художественные практики демонстрируют уникальное слияние творческого процесса с сохранением биоразнообразия, сотрудничеством с местным сообществом, уважением к культурному наследию и социальной активностью [Miles, 2016].

В качестве примера автор предлагает рассмотреть три подобных проекта на заповедных территориях. Групповые исследовательские проекты, такие как «Если бы», «Наблюдения открытого

Ya.V. Malinovskaya *Sustainable Art Practices
in Russian Protected Area*

пространства» в музее-заповеднике «Дивногорье» и «Система координат» в Кургальском заказнике, иллюстрируют, как искусство может взаимодействовать с заповедной территорией. Критерии выбора – соответствие проекта характеристике «устойчивости» и междисциплинарный подход к исследованию территории. Во всех трех проектах принимают участие не только художники, но и ученые, сотрудники заповедных территорий, местное население, представители разных отраслей знания (историки, географы, экологи, искусствоведы и др.), посетители заповедника. Все они включены в творческий исследовательский процесс, в производство символического знания о данной территории, являются интересантами результатов и соавторами изменений. Художественные практики охватывают проблемные вопросы баланса экономики, экологии и общества, сосредотачиваясь либо на одном аспекте триады, либо рассматривая комплексно, в зависимости от авторского художественного видения.

Проект «Если бы» представляет заповедник как символическое пространство, место сотрудничества человека и окружающей среды. Так, художники выступают в роли ученых и исследователей, применяя творческие методы для изучения взаимодействия между человеком и окружающим культурно-природным ландшафтом [Горшкова, 2014; Комиссарова, 2014]. Проект «Наблюдения открытого пространства» [Проект «Наблюдения открытого пространства», электронный ресурс] акцентирует самоорганизующиеся процессы на территории заповедника – художники используют различные партиципаторные формы искусства, включая радиопередачи, встречи с местными жителями, чтобы подчеркнуть значение социокультурных практик и влияния людей на окружающую среду, уделяя внимание взаимодействию между художниками, местными жителями и природой [Шестакова, 2015]. Проект «Система координат» [Проект Проект «Система координат», электронный ресурс] был направлен на содействие формированию культурного отношения у местного населения и туристов к территории заказника в противовес потребительской. Художественные практики в рамках данных проектов исследуют уникальные особенности территории, во всех аспектах: социальном, экономическом и экологическом, соответственно, могут быть охарактеризованы как «устойчивое искусство».

Работа «Голос Дивногорья» Михаила Лылова и Татьяны Данилевской в рамках проекта «Наблюдения открытого пространства» представляет собой художественный аналог местному радио. Это серия радиопередач, основанных на интервью с местными жителями, сотрудниками заповедника, художниками – участниками проекта, включающих голос самого места – звуки природы и интерпретацию территории в произведениях литературы. Радиопередачи объединили разные группы людей на одной территории, выражая социальный аспект через вовлечение всех участников в систему взаимоотношений, в пространство для диалога между разными сообществами, способствуя обмену знаний и опыта. Ранее местное население, проживающее на хуторе рядом с заповедником, крайне негативно относилось к ограничению возможностей хозяйственного использования ресурсов территории. Сотрудники заповедника безуспешно пытались организовать продуктивную коммуникацию для сотрудничества. Появление художников стало возможностью организовать такой диалог в поле искусства. Художники выступили в роли медиаторов, художественная работа оказалась результатом комплексного исследования, медиа-проектом, но и площадкой для сотрудничества, для того, чтобы голос каждого был услышан.

Художники Илья Орлов и Наталья Краевская (работа «История с пейзажем») организовали для хуторских детей цикл мастер-классов по живописи голландских мастеров. По всем правилам техники, используя грунтованные холсты, выбеленные дивногорским солнцем, дорогие краски, кисти и пр. По итогу дети создали «почти настоящие голландские» пейзажи, которые были представлены на выставке в местном клубе. Благодаря этой выставке администрация хутора выделила бюджет на ремонт клуба, а в программе мероприятий появились занятия по рисованию для детей.

В проекте «Если бы», в работе Александра Повзнера «Плитка тротуарная с текстом» используется инфраструктура экологической тропы музея-заповедника, в недостающие элементы которой художник интегрировал созданную им тротуарную плитку с оттиском текста Закона РФ о заповедных территориях, где регламентированы правила охраны природы. Плитка разрушается под антропогенным воздействием туристов.

Я.В. Малиновская *Практики «устойчивого искусства»
на российских заповедных территориях*

Через территорию Кургальского заказника проходит трубопровод «Северного потока-2», который, несмотря на то, что работы по его монтажу были проведены с учетом всех современных экологических требований, буквально разрезает пространство лесного массива. Одна из работ Димы Филиппова в рамках проекта «Система координат» – несколько сосен, выкрашенных садовой побелкой для защиты деревьев на высоту 12 метров (ширина трубы газопровода), которые словно вычеркнуты художником из зеленого пространства заказника.

Открытие выставки работ участников проекта в Кургальском заказнике было организовано как часть программы экологического фестиваля для местных жителей. Выставка документации проекта – авторские фотографии работ в ландшафте заказника, документы и фотографии художественных исследований была представлена в Ивангородском художественном музее, в пространстве Ивангородской крепости, побуждая посетителей музея и туристов к осмотру выставки работ на территории заказника.

Результаты каждого проекта были организованы в единую экспозицию и интегрированы в специальный маршрут в рамках программы экологического туризма, который включался в сезонную просветительскую программу для посетителей, представляя природно-культурный ландшафт территории в иной плоскости, через призму художественной интерпретации. Адаптация экскурсионного маршрута по объектам экспозиции в просветительские программы происходила при участии специалистов экологического просвещения. В день открытия выставки проекта «Если бы» в музее-заповеднике «Дивногорье» экспозицию посетило около 500 человек.

Художественные проекты на заповедных территориях, организуемые кураторами в формате междисциплинарных природно-культурных лабораторий, представляют собой процессы с ярко выраженным характером «устойчивости». В работе такой творческой лаборатории принимают участие представители различных научных дисциплин: историки, географы, биологи, культурологи и другие сотрудники заповедника, представители местного населения, посетители территории. Результаты междисциплинарных исследований могут быть представлены как непосредственно на территории, так и в формате выставки-документации в институциональном пространстве.

В заключение проведенного исследования нам представляется, что российские заповедные территории ввиду специфики комплексной деятельности, стремящейся к соблюдению баланса «устойчивости», могут сыграть важную роль в формировании «устойчивого искусства» в России, как направления, актуального для осмысления современных процессов, связанных с взаимодействием человека с окружающей средой.

В свою очередь, художественные практики на заповедных территориях, основанные на принципах «устойчивости», способствуют расширению понимания экологических, социокультурных и экономических аспектов устойчивого развития, создавая платформу для диалога, вдохновения и решения глобальных проблем с учётом ценностей и потребностей текущего и будущих поколений.

Таким образом, заповедные территории могут стать модельными институциями, где апробируются практики российского «устойчивого искусства», разовьется и ясно сформулируется его определение и задачи.

Практическое значение данного исследования состоит в том, что оно показывает, каким образом, включаясь в просветительскую и рекреационную деятельность заповедных территорий, через познавательные, событийные, образовательные, партиципаторные аспекты, художественные практики способны содействовать развитию экологического мышления и вниманию к вопросам «устойчивости» у широкой аудитории в России.

ИСТОЧНИКИ

1. Инсталляция Олафура Элиассона «Ледяные часы». Режим доступа: <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014> (дата обращения: 15.08.2023).
2. Конференция «Устойчивость через искусство». Исследовательский комитет социологии искусства и культуры (CR-SAC) Швейцарской социологической ассоциации. Материалы конференции. Режим доступа: <https://calenda.org/800656> (дата обращения: 15.08.2023).

Ya.V. Malinovskaya *Sustainable Art Practices in Russian Protected Area*

3. Портфолио Варвары Гранковой. Режим доступа: <https://www.vargrana.com> (дата обращения: 15.08.2023).
4. Портфолио Вима Дельвоа. Режим доступа: URL: <https://windelvoe.be> (дата: обращения: 15.08.2023).
5. Портфолио Вика Муниса. Режим доступа: <https://vikmuniz.net> (дата обращения: 15.08.2023).
6. Портфолио Игоря Поносова. Режим доступа: http://igor-ponosov.ru/?page_id=2 (дата обращения: 15.08.2023).
7. Портфолио Петра Белого. Режим доступа: <https://peterbelyi.com/Feed> (дата обращения: 15.08.2023).
8. Портфолио Тима Нобла и Сью Вестер. Режим доступа: <http://www.timnobleandsuewebster.com/home.html> (дата обращения: 15.08.2023).
9. Портфолио Энди Голсуорси. Режим доступа: <https://andygoldsworthystudio.com/> (дата обращения: 15.08.2023).
10. Портфолио арт-группы WochenKlausur. Режим доступа: <https://wochenklausur.at> (дата обращения: 15.08.2023).
11. Проект Агнес Денес «Лес для Нью-Йорка – парк мира для ума и души». Режим доступа: <http://agnesdenesstudio.com/works1.html> (дата обращения: 15.08.2023).
12. Проект Агнес Денес «Гора деревьев, живая капсула времени». Режим доступа: <http://agnesdenesstudio.com/works4.html> (дата обращения: 15.08.2023).
13. Проект «Наблюдения открытого пространства» Режим доступа: <http://aroundart.org/2015/09/08/divnogorie-2015/> (дата обращения: 15.08.2023).
14. Проект Рафаэль де Грот «Существование. Инниун». Режим доступа: <https://www.raphaeldegroot.net/subsistance-inniun> (дата обращения: 15.08.2023).
15. Проект «Система координат» Режим доступа: <https://time-king.ru/news?id=8047> (дата обращения: 15.08.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Горикова Ю. «Выставка в Дивногорье продемонстрировала искусство, растворенное в природе». ИА «Галерея Чицова». 25.09.2014. Режим доступа: <https://infovoronezh.ru/News/Vystavka-v-Divnogore-prodemonstrirovala-iskusstvo-rastvorennoe-v-prirode-29991.html> (дата обращения: 23.08.2023)
2. Деникин А.А. 4. К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик // Наука телевидения. 2018. №14.1. С. 58-79. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.1-58-79
3. Комиссарова А. «Заповедное искусство». Журнал «Aroundart», 04.09. 2014. Режим доступа: <http://aroundart.org/2014/09/04/zapovednoe-iskusstvo/> (дата обращения 23.08.2023)
4. Моисеев Н.Н. Быть или не быть...человечеству? – Москва: ГУП ИПК «Ульяновский Дом печати», 1999.
5. Преснякова Д.В. О дефинициях «Устойчивость» и «Устойчивое развитие» в экономической науке // Социально-экономические явления и процессы. 2011. №8. С. 129-132
6. Смышляев, В.А. Сущность и принципы устойчивого развития: социополитические и эконэкологические аспекты // Актуальные вопросы развития современного общества: сборник научных статей VI Международной научно-практической конференции. – Курск: «Университетская книга», 2016. – С. 278-281.
7. Шестакова А. «Природное мышление» // Газета «Коммерсант», 22.08.2015. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2794286> (дата обращения: 23.08.2023)
8. Demos T.J. Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today. – Berlin: Sternberg Press, 2017.
9. Dieleman H. Sustainability, art and reflexivity // Sustainability: A new frontier for the arts and cultures. 2008. Т. 108. P. 146.
10. Fowkes M., Fowkes R. Ecology of post-Socialism and the consequences of sustainability for contemporary art. – Translocal Institute, Budapest, 2015(a).
11. Fowkes M., Fowkes R. Principles of Sustainability in Contemporary Art. – 2006. Режим доступа: https://web.archive.org/web/20161128083258/http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=265 (дата обращения: 23.08.2023)
12. Fowkes M., Fowkes R. Renewing the Curatorial Refrain: Sustainable Research in Contemporary Art // Curating Research, 2015(b). P. 47-59.
13. Guattari F. The Three Ecologies. – London and New Brunswick (NJ): The Athlone Press, 2000
14. Jagodzinski, J. Against the Anthropocene: visual culture and environment today, by T.J. Demos // Environmental Politics. 2019. – P. 1309-1311
15. Kagan S. Art effectuating social change: Double entrepreneurship in conventions // Sustainability: A new frontier for the arts and cultures. 2008. – P. 147-193.
16. Kagan S. Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity. 2011.
17. Klamer A., Mignosa A., Velthuis O. The economics of attention // Journal of Cultural Economics. 2000. Т. 2. №. 1. P. 1-7.
18. Meireis T., Rippl G. (Eds.). Cultural Sustainability: Perspectives from the Humanities and Social Sciences. – Routledge Environmental Humanities. 2018.
19. Miles, M. Eco-aesthetic dimensions: Herbert Marcuse, ecology and art // Cogent Arts & Humanities. 2016.
20. Weintraub L. To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet. – University of California Press, 2012.

SOURCES

1. *Installyatsiya Olafura Eliassona "Ledyanyye chasy"* [Installation "Ice Clock" by Olafur Eliasson.]. Available at: <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014> (accessed: 15.08.2023).
2. *Konferentsiya "Ustoychivost' cherez iskusstvo"*. Issledovatel'skiy komitet sotsiologii iskusstva i kul'tury (CR-SAC) Shveytsarskoy sotsiologicheskoy assotsiatsii [Conference "Sustainability through Art". Research Committee for the Sociology of Art and Culture (CR-SAC) of the Swiss Sociological Association. Conference materials]. Available at: <https://calenda.org/800656> (accessed: 15.08.2023).
3. *Portfolio art-gruppy WochenKlausur* [Portfolio of Wochenklausur]. Available at: <https://wochenklausur.at> (accessed: 15.08.2023).
4. *Portfolio Endi Golsuorsi* [Portfolio of Andy Galsworthy]. Available at: <https://andygoldsworthystudio.com> (accessed: 15.08.2023).
5. *Portfolio Igorya Ponosova* [Portfolio of Igor Ponosov]. Available at: http://igor-ponosov.ru/?page_id=2 (accessed: 15.08.2023).
6. *Portfolio Petra Belogo* [Portfolio of Peter Bely]. Available at: <https://peterbelyi.com/Feed> (accessed: 15.08.2023).

Я.В. Малиновская *Практики «устойчивого искусства»
на российских заповедных территориях*

7. *Portfolio Tima Nobla i S'yu Vester* [Portfolio of Tim Noble and Sue Webster]. Available at: <http://www.timnobleandsuewebster.com/home.html> (accessed: 15.08.2023).
8. *Portfolio Varvary Grankovoy* [Portfolio of Varvara Grankova]. Available at: <https://www.vargrana.com> (accessed: 15.08.2023).
9. *Portfolio Vima Del'voya* [Portfolio of Wim Delvoye]. Available at: <https://wimdelvoye.be> (accessed: 15.08.2023).
10. *Portfolio Vika Munisa* [Portfolio of Vic Muniz]. Available at: <https://vikmuniz.net> (accessed: 15.08.2023).
11. *Proekt Agnes Denes "Les dlya N'yu-yorka – park mira dlya uma i dushi"* [Project by Agnes Denes "Forest for New York – a peace park for the mind and soul."]. Available at: <http://agnesdenesstudio.com/works1.html> (accessed: 15.08.2023).
12. *Proekt Agnes Denes "Gora derev'yev, zhivaya kapsula vremeni"* [Project by Agnes Denes "Mountain of Trees, Living Time Capsule."]. Available at: <http://agnesdenesstudio.com/works4.html> (accessed: 15.08.2023).
13. *Proekt "Nabljudeniya otkrytogo prostranstva"* [Project "Open Space Observations"]. Available at: <http://aroundart.org/2015/09/08/divnogorie-2015/> (accessed: 15.08.2023).
14. *Proekt "Sistema koordinat"* [Project "Coordinate System"]. Available at: <https://time-king.ru/news?id=8047> (accessed: 15.08.2023).
15. *Project Raphael de Groot "Existence. Inniun."* [Subsistance. Inniun]. Available at: <https://www.raphaelledegroot.net/subsistance-inniun> (accessed: 15.08.2023).

REFERENCES

1. Demos T.J. *Against the background of the Anthropocene: Visual culture and the Environment today*. Berlin, Sternberg Press, 2017.
2. Denikin A.A. K opredeleniyu termina "participacija" v kontekste sovremennykh hudozhestvennykh praktik [Towards the definition of the term "participation" in the context of modern artistic practices]. *Nauka televideniya* [Science of Television]. 2018. No 14.1. P. 58-79. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.1-58-79 (in Russ.)
3. Dileman X. "Sustainability, art and reflexivity." *Sustainability: a new frontier for art and culture*. 2008. Vol. 108. P. 146.
4. Fowkes M., Fowkes R. *The ecology of post-socialism and the consequences of sustainable development for contemporary art*. Translocal Institute, Budapest, 2015(a).
5. Fowkes M., Fowkes R. *Principles of Sustainability in Contemporary Art*. 2006. Available at: https://web.archive.org/web/20161128083258/http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=265 (accessed: 15.08.2023).
7. *Fowkes M., Fowkes R. "Renewing the Curatorial Refrain: Sustainable Research in Contemporary Art."* *Curating Research*, 2015(b). P. 47-59.
7. Gorshkova YU. "Vystavka v Divnogor'ye prodemonstrirovala iskusstvo, rastvorennoye v prirode" [The exhibition in Divnogorie demonstrated art dissolved in nature] IA "Galereya Chizhova" [Chizhov Gallery]. 25.09.2014. Available at: <https://infovoronezh.ru/News/Vyistavka-v-Divnogore-prodemonstrirovala-iskusstvo-rastvorennoe-v-prirode-29991.html> (accessed: 15.08.2023). (in Russ.)
8. Guattari F. *Three ecology*. London and New Brunswick (New Jersey), The Athlone Press, 2000
9. Jagodzinski, J. "Against the Anthropocene: Visual Culture and the Environment Today, T.J. Demos." *Environmental policy*. 2019. P. 1309-1311
10. Kagan S. "Art implementing social change: Dual entrepreneurship in Conventions." *Sustainable development: a new frontier for art and culture*. 2008. P. 147-193.
11. Kagan S. *Art and Sustainable development: Connecting patterns for a culture of complexity*. 2011.
12. Klamer A., Mignosa A., Veltuis O. "Economics of attention." *Journal of Economics of Culture*. 2000. Vol. 2. No. 1. P. 1-7.
13. Komissarova A. "Zapovednoye iskusstvo" [Reserved art]. *Zhurnal "Araundart"* [Aroundart] 04.09. 2014. Available at: <http://aroundart.org/2014/09/04/zapovednoe-iskusstvo> (accessed: 15.08.2023). (in Russ.)
14. Meireis T., Ripple G. (Ed.). *Cultural sustainability: perspectives of humanities and Social Sciences*. Routledge's Environmental Humanities, 2018.
15. Miles, M. "Ecoesthetic dimensions: Herbert Marcuse, ecology and art." *Persuasive Arts and Humanities*. 2016.
16. Moiseyev N.N. *Byt' ili ne byt'...chelovechestvu?* [To be or not to be...humanity?]. Moscow, GUP IPK "Ul'yanovskiy Dom pechati", 1999. (in Russ.)
17. Presnyakova D.V. O definitsiyakh "Ustoychivost'" i "Ustoychivoye razvitiye" v ekonomicheskoy nauke [On the definitions of "Sustainability" and "Sustainable development" in economic science]. *Sotsial'no-ekonomicheskiye yavleniya i protsessy* [Socio-economic phenomena and processes] 2011. No.8. P. 129-132. (in Russ.)
18. Smyshlyayev V.A. "Sushchnost' i printsipy ustoychivogo razvitiya: sotsiopoliticheskiye i ekonekologicheskiye aspekty" [The essence and principles of sustainable development: socio-political and eco-ecological aspects]. *Aktual'nyye voprosy razvitiya sovremennogo obshchestva: sbornik nauchnykh statey VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Topical issues of the development of modern society: collection of scientific articles of the VI International Scientific and Practical Conference]. Kursk, "Universitetskaya kniga" [University Book], 2016. P. 278-281. (in Russ.)
19. Shestakova A. "Prirodnoye myshleniye" [Natural thinking]. *Gazeta "Kommersant"* [Newspaper "Kommersant"], 22.08.2015. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/2794286> (accessed: 15.08.2023). (in Russ.)
20. Weintraub, L. *To life! Eco-art in the pursuit of sustainable development of the planet*. University of California Press, 2012.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038.53:77+77.0
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-48-63

Татьяна Евгеньевна Фадеева
Tatiana Evgenievna Fadeeva

кандидат искусствоведения, доцент, НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
PhD in Art Studies, associate professor, HSE University (Moscow, Russia)
e-mail: tfadeeva@hse.ru

Александра Дмитриевна Першеева
Alexandra Dmitrievna Persheeva

кандидат искусствоведения, доцент, НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
PhD in Art Studies, associate professor, HSE University (Moscow, Russia)
apersheeva@hse.ru

Анастасия Юрьевна Пронина
Anastasiia Urievna Pronina

аспирант, НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
postgraduate student, HSE University (Moscow, Russia)
apronina@hse.ru

МЕЖДУ ИНДЕКСАЛЬНЫМ И ИКОНИЧЕСКИМ: ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ НЕЙРОННЫХ СЕТЕЙ BETWEEN AN INDEX AND AN ICON: PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF NEURAL NETWORKS

Стремительное развитие технотехники ставит под вопрос привычные способы восприятия и традиционные практики анализа информации, в частности, одним из вызовов для коммуникационного общества стало развитие искусственного интеллекта, способного создавать изображения, почти неотличимые от живописных и фотографических, это хорошо заметно по тем дискуссиям, которые развиваются сегодня вокруг фотографии и подталкивают нас к размышлению о семиотическом сдвиге, происходящем в этом поле. В настоящей статье рассматривается три способа работы фотографа с нейросетями, каждый из которых имеет свои границы применимости: обработка снимков, создание изображений на основе стиля знаменитого фотографа, генерация образа «с нуля». Анализируются ключевые примеры нейросетей, находящихся в распоряжении фотографов и художников, указываются их особенности и выразительные возможности, а также те эстетические и этические вопросы, которые актуализирует внедрение искусственного интеллекта в фотографическую практику. По итогам исследования авторы приходят к выводу, что происходящие в поле фотографии семиотические сдвиги бросают вызов традиционным формам репрезентации и оказывают принципиальное воздействие на то, как могут пониматься категории авторства и зрительства в современном социокультурном процессе.

Ключевые слова: современная фотография, современное искусство, машинное обучение, искусственный интеллект, нейронные сети, нейрофотография, генеративная фотография

Для цитирования: Фадеева Т.Е., Першеева А.Д., Пронина А.Ю. Между индексальным и иконическим: фотографии в контексте развития нейронных сетей // Артикульт. 2024. №1(53). С. 48-63. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-48-63

The rapid development of technoscience calls into question the usual ways of perception and traditional practices of information analysis, in particular, one of the challenges for the communication society has been the development of artificial intelligence capable of creating images that are almost indistinguishable from paintings and photographs, this is clearly visible in the discussions that are developing today around photography and push us to think about the semiotic shift taking place in this field. The article observes three ways for a photographer to work with neural networks, each of which has its own limits of applicability: image processing, image creation based on the style of a famous photographer, image generation «from scratch». The key examples of neural networks at the disposal of photographers and artists are analyzed, their features and expressive capabilities are indicated, as well as those aesthetic and semiological issues that are issues that are actualized by the introduction of artificial intelligence into photographic practice. Based on the results of the study, the authors come to the conclusion that the semiotic shifts occurring in the field of photography challenge traditional forms of representation and have a fundamental impact on how the categories of authorship and viewership can be understood in the modern sociocultural process.

Keywords: contemporary photography, contemporary art, machine learning, artificial intelligence, neural networks, neurophotography, generative photography

For citation: Fadeeva T.E., Persheeva A.D., Pronina A.U. “Between an index and an icon: photography in the context of neural networks.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 48-63. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-48-63

Т.Е. Фадеева, А.Д. Першеева, А.Ю. Пронина *Между индексальным и иконическим: фотографии в контексте развития нейронных сетей*

Введение

Будучи первой «машиной» из числа новых медиа, появившихся в руках художника, фотография продолжает развиваться в постоянном взаимодействии с активно обновляющимися технологиями. Совершенствуются оптика, пленка и эмульсия, цифровые матрицы и программное обеспечение, обновляются реактивы для проявки и печати изображений, а вместе с этим – развиваются технологии машинного обучения. Сегодня именно последние оказывают наиболее заметное влияние на фотографию как с технической, так и с эстетической точки зрения, в частности, фотографы обращаются к возможностям искусственных нейронных сетей для создания и обработки изображений (к примеру, Remove Tool, вопреки названию, не столько удаляет, сколько перерисовывает выделенные пользователем участки изображений; Kandinsky 2.1 может обрабатывать фотографию в различных стилях и пр.). Такие технологии как GANs (Generative Adversarial Networks, генеративно-сопоставительные нейросети) позволяют создавать новые изображения на основе баз данных, например, ImageNet (насчитывающую более 14 миллионов аннотированных изображений¹), что приводит к появлению интересных экспериментов: генерация изображений случайных лиц, животных, улиц и т.д., создание изображений на основе текстовых описаний. Таким образом, современная фотография широко использует технологии машинного обучения – от креативных инструментов для обработки фотографий до генерации кадра целиком, – что значительно расширяет «арсенал» автора снимка. Этими возможностями сегодня активно пользуются как профессионалы, так и широкая публика, поскольку значительное число нейросетей работают либо в открытом доступе, либо за небольшую абонентскую плату.

Однако, несмотря на «демократизацию» средств производства образов, важно отметить, что работа нейронных сетей не заменяет творческий процесс. Они предоставляют новые инструменты и методы для реализации идей, но сама креативность, творческая интуиция сегодня остаются исключительно в ведении человека. Имея это в виду, современные фотографы и художники могут воспользоваться всеми преимуществами технологий искусственного интеллекта, расширяя границы собственного творчества. DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion, Kandinsky 2.2, Starryai и GauGAN2 – это названия лишь небольшого числа популярных среди пользователей нейросетей, которые используются для различных творческих задач и создания уникальных изображений. Их преимуществом является низкая себестоимость и высокая скорость производства образов: к 2022 г. нейронные сети сгенерировали столько же изображений, сколько все фотографы мира за 150 лет существования фотографии (за период с 1826 по 1975 гг.) – приблизительно 15 млрд [Elmers, 2023].

Границы искусства и дизайна в современном smart-обществе и в ситуации новой «экономики знаний» и «экономики впечатлений»² перестали быть герметичными. Изменения, происходящие в архитектонике социокультурного пространства требуют новых путей осмысления, актуального исследовательского инструментария: переноса акцента с создания «контента» на процессы концептуализации (выявление концептуальных структур, создания новых концептуальных схем), а также освоения новых компетенций, в частности, связанных с применением нейросетей для решения профессиональных и образовательных задач. Такие современные художники, как Марио Клингеманн, София Креспо, Рефик Анадол и др. демонстрируют способы интеграции человеческой изобретательности и машинного обучения. Их практики можно рассматривать с точки зрения моделирования возможных сценариев будущего фотографии как одного из ключевых медиаформатов креативных индустрий в контексте развития технологий машинного обучения. В рамках настоящего исследования мы рассмотрим три основных способа включения нейросетей в процесс создания изображений и проанализируем роль искусственного интеллекта в каждом из них, отвечая на вопрос о том, как данный технологический сдвиг влияет на медиум фотографии (то есть на фотографию как выразительное средство).

¹ *Аннотированное изображение* – термин, обозначающий цифровое изображение, которое помечено метаданными. Метаданные в таком изображении вписаны в структуру файла и делают его понятным для алгоритмов поиска, идентификации и машинного обучения.

² В вопросе соотношения данных понятий до сих пор нет консенсуса, поскольку мнения исследователей разнятся в зависимости от избранной оптики, *framework*, от того, какую категорию ставит теоретик «во главу угла»: знания, креативности, инноваций и т.д. Подробнее об этом см.: [Дубина, 2009].

T.E. Fadeeva, A.D. Persheeva, A.U. Pronina *Between an index and an icon:
photography in the context of neural networks*

При этом сразу сделаем важную оговорку: фотографию мы рассматриваем как частный случай изобразительного искусства, исходной категорией которого является плоскость (таковой может быть стена барочного собора, украшенная фресками, монитор с изогнутым экраном, используемый в медиаинсталляции, альбуминовый отпечаток, контактировавший с негативом, и т.п.), на которую наносится или проецируется изображение. Медиатеоретик Виллем Флюссер, автор работы «За философию фотографии» характеризует художественный образ в первую очередь как означающую поверхность [Флюссер, 2007, с. 6]. Разумеется, фотография отличается от картины процедурами производства, способами преобразования одного явления в другое (и здесь «как» живописи и фотографии, то есть их медиальные сообщения различаются, о чем системно высказывались В. Беньямин, Р. Краусс, В. Флюссер, П. Бурдьё и др.).

При этом необходимо учитывать, что мы находимся в ситуации «пост-Гринберг» [Greenberg, 1993] и даже «пост-Краусс» [Краусс, 2017], мысля медиальное на новом уровне, не ограничиваясь ни гринберговской концепцией медиум-специфичности, ни рассуждениями о постмедиальности, дискурсу о которой уже не один десяток лет, – соответственно, свое исследование мы проводим с учетом ревизии Краусс ее собственных теоретических построений, работ М. Фрида, Д. Кампера и др. исследователей, включая труды А. Бадью (он в своем «Малом руководстве по инэстетике» [Бадью, 2014] предлагает инструментарий анализа техногенного образа). Таким образом, мы находимся в ситуации, когда медиум и, соответственно, его специфичность изобретаются и даже переизобретаются, и именно это позволяет нам снова говорить о сближении живописи и фотографии и, вслед за Краусс, также производить ревизию привычных теоретических построений. Мы не станем заострять внимание на интермедиальности, трансгрессивности (М. Фуко), состоянии пост-концептуального и других важных сюжетах, которые не являются ключевыми для настоящего исследования, однако, безусловно, помыслить ситуацию пост-медиа (исследование возможностей новых технологий для производства релевантных художественных высказываний, в том числе критического характера) без них было бы невозможно. В своих последних работах Краусс выступала против равнодушия к специфике того или иного медиума [Krauss, 2010, p. 11]. При этом она уточняла, что эту специфику необходимо сначала выявить, поскольку мы все чаще – в том числе и в рамках данной статьи – обращаемся к техногенным образам, а чтобы их проанализировать, необходимо сначала охарактеризовать специфику соответствующих медиальных практик. Почему? Потому что специфика того или иного медиума может быть не очевидна и тем более не очевидными могут быть смыслы, порожденные сочетанием различных медиа в рамках того или иного проекта. В современном искусстве мы все чаще сталкиваемся с размытостью границ, смешением жанров, исчезновением классических рамок.

Н.Б. Маньковская, характеризуя неклассическую эстетику, отмечает, что категорию возвышенного заменило «удивительное»: «Такие технико-эстетические проекты, как аудиовизуальная модель человека Л. Левина, воспроизводящая ток крови, сердцебиение, движение мускулов и т.д.; инсталляции Р. Кребса, создающие световые скульптуры с помощью зеркал и лазерных лучей красного неона и сине-зеленого аргона; эксперименты М. Эшера с лентой Мёбиуса, символизирующие жизнь знака в пространстве; использование математических моделей и образов информатики в творчестве Б. Вене свидетельствуют о постепенном превращении артефакта в хэппенинг, художника – в оператора» [Маньковская, 2000, с. 224]. Именно в качестве оператора предстает сегодня художник, сделавший нейросеть своим медиумом, и в настоящей статье будет показано, какие семантические сдвиги происходят вследствие этого: 1) смещение фотографии от индексального знака к иконическому был проблематизирован уже при появлении цифровых камер, а с возникновением нейрофотографии³ это становится новой нормой; 2) гиперреалистичность изображений, созданных искусственным интеллектом, требует ревизии зрительского восприятия фотографии в «режиме истины»⁴; 3) требует системного

³ Этим термином обычно обозначают созданные с помощью нейросетей изображения, которые практически визуально неотличимы от традиционного фотоснимка.

⁴ Этот термин ввел М. Фуко, показывая, что у каждой эпохи свои режимы «производства» истины. Подробнее об этом см.: [Weir, 2008].

Т.Е. Фадеева, А.Д. Першеева, А.Ю. Пронина *Между индексальным и иконическим:
фотографии в контексте развития нейронных сетей*

переосмысления искусствоведческая категория стиля, а также понятие авторства. Таким образом, легко заметить, что образы, создаваемые искусственным интеллектом на основе огромных баз фотографического материала, оказываются близки фотографии в плане языка, но семиотически их правильнее отнести к графике, поскольку эти изображения создаются по авторскому замыслу вне прямого контакта с реальностью. Диегетический мир нейрофотографии не является отпечатком действительного.

В этом состоит цель данной статьи: переосмысление нейросетевой фотографии как, по сути, нового извода графики, что открывает новый горизонт семиотизации в поле визуальной культуры. В соответствии с поставленной целью методологический инструментарий исследования включает методы формального и стилистического анализа (не столько в том ключе, в котором принято интерпретировать категорию стиля у Винкельмана или Тэна, сколько как особенность организации художественного высказывания – для анализа специфики медиума), а также семиотики (в частности, классификации знаков Ч. Пирса). Мы трактуем нейросетевую фотографию расширительно, в рамках долгой искусствоведческой традиции, в диалоге с графикой и живописью (в котором находилась и продолжает находиться фотография, то пытаясь слиться с живописью – вспомним практики пикториализма, – то обнаруживая в ней своего «Другого», то стремясь уйти в не-репрезентацию, позитивизм и т.п.). И чтобы провести комплексный анализ этого феномена, мы последовательно проанализируем три способа использования фотографом искусственного интеллекта: обработка существующих снимков, создание изображений на основе стиля знаменитого фотографа, генерация образа «с нуля» по текстовому описанию.

Обработка фотографических изображений

Одним из наиболее значимых аспектов применения искусственных нейронных сетей в фотографии является обработка изображений. Цветокоррекция, устранение «шума», удаление артефактов или случайно попавших в кадр деталей – все это может быть автоматизировано с помощью машинного обучения. Добавлять новые элементы в фотографии, менять фон, делать старые черно-белые фотографии цветными или даже восстанавливать испорченные – теперь можно в десятки раз быстрее благодаря нейронным сетям, которые способствуют значительному развитию потенциала современной фотографии. В частности, они размывают границы между профессиональной и любительской фотографией, способствуя демократизации медиума. Мы становимся свидетелями нового бума производства образов, сопоставимого с тем, который произошел в связи с появлением мобильной фотографии и социальных сетей, где пользователи размещают снимки.

Люси Липшард, американская писательница и куратор исследовала историю медиаискусства в контексте его демократизации, полагая, что «демократизация современного искусства неотделима от его медиализации – приведения к нормам трансляции сообщений в мире медиа» [Шувалова, 2013]. Однако эта демократизация имеет и пресловутую «другую сторону», о которой пишет знаменитый исследователь фотографии Андре Руйе: «Переход от мира серебряного к миру цифровому не только технический. Он затрагивает саму природу фотографии настолько, что нет уверенности в том, что “цифровая фотография” – это все еще фотография. <...> В случае изображения, сделанного с помощью цифрового фотоаппарата, полностью исчезает этап солей серебра, а вместе с ним и технические и эстетические аспекты фотографии, равно как и способ ее циркуляции, ее отношения с миром и вещами, режим истины» [Руйе, 2014, с. 579]. Здесь можно возразить, что и аналоговая фотография всегда была открыта для фальсификаций, но в том случае они осуществлялись путем фотомонтажа, где те или иные элементы добавлялись либо убирались, но не было возможности создать фотографию, которая была бы от реальности полностью автономна, – цифровые же технологии открыли такую возможность, неотличимое от фотографии изображение может быть создано с помощью компьютерной графики. Однако связь фотоснимка, как означающего и референта, утрачивается в тот момент, когда изображение становится независимым от лучей света, отраженных от предмета, что располагался перед фотокамерой, грань между индексальным и иконическим знакообразованием размывается, исчезает на глазах у зрителя, который больше не может отличить «документ» от гиперреалистичной цифровой графики. Этой теме посвящено

T.E. Fadeeva, A.D. Persheeva, A.U. Pronina *Between an index and an icon:
photography in the context of neural networks*

множество работ современных художников, использующих фотографию как медиум. Здесь можно вспомнить работы Грегори Крюдсона, Томаса Деманда, Джеффа Уолла.

Их работы являются исследованием взаимодействия между реальностью и ее воспроизведением, поднимаются вопросы о доверии к изображению. Объектом их исследования является сама фотография и способы ее функционирования в медиапространстве. Известная исследовательница фотографии Шарлотта Коттон отмечает, что, к примеру, Джефф Уолл уже с середины 1980-х гг. часто прибегал к средствам цифровой обработки своих снимков для того, чтобы подчеркнуть искусственность фотографии. «Он действует почти как кинорежиссер» [Коттон, 2021, с. 57], использует актеров, нанимает ассистентов, производит тщательную подготовку каждого кадра, разрабатывает световое решение. При этом на первый взгляд его снимки могут показаться сделанными спонтанно: это может быть домашняя сцена или изображение одинокого прохожего («Бессонница», 1994; «Прохожий», 1996). И лишь более пристальное взглядывание в фотографию позволяет заподозрить «выстроенность» этих сцен и предположить, что перед нами срежиссированное событие.

А работа Уолла «Разговор мертвых солдат» (1992) наводит зрителя на размышления о том, насколько мы можем доверять своим собственным ощущениям, «фотографической правде» якобы документальных фотографий, которые могут быть существенно изменены с помощью современной компьютерной графики. В тот же период Жан Бодрийяр опубликовал эссе «Войны в Заливе не было» (1991), критикуя доверие публики к средствами массовой информации, которые не только медиатизируют, но и порой существенно затрудняют доступ к знанию о действительности. В этом контексте современная проблема мистификации и подлога (deep fake) в СМИ становится еще более серьезной, поскольку свидетельства работы нейросети над образами оказывается все сложнее обнаружить.

Крупные корпорации, например, Тик-Ток с сентября 2023 года, в качестве первого шага к регулированию оборота контента, сгенерированного посредством искусственного интеллекта, ввел специальную отметку «Создано с помощью ИИ» для подобных случаев, хотя очевидно, что этот знак или его отсутствие легко подделать. Правильнее было бы задаться вопросом о том, каким образом зрители определяют характер изображений, на которые смотрят, какие признаки для них являются «критерием истины», позволяющим отличать фотографию от генерации, и с какими ценностными представлениями связан традиционный фотографический медиум.

Развитие практик генеративной фотографии реактуализируют вопрос о знаковой природе таких изображений, которые отсылают нас не к какому-либо предмету или явлению реального мира (объекту референции), а к другим изображениям. Исчезновение «этапа солей серебра», переход к «цифре», автоматизация процессов генерации высокодетализированных фотореалистических изображений является настоящим вызовом для современной культуры. Проведенное в 2022 г. исследование [Tucciarelli, Vehar, Chandaria, Tsakiris, 2022] показало, что реципиенты в большинстве случаев не могут отличить генеративную фотографию (или нейрофотографию, фотографию, созданную посредством технологий машинного обучения) от снимков, сделанных фотографом-человеком. Даже после инструктажа и обучения испытуемые в основном не справились с заданием, как показало другое исследование, опубликованное учеными из университетов Беркли и Ланкастера [Nightingale, Farid, 2022]. Это подтверждает и недавний случай, когда ставший вирусным «снимок» папы римского Франциска в белом пуховике, созданном с помощью нейросети Midjourney, был воспринят пользователями социальных сетей как «документальный». Есть все основания полагать, что небольшие абберации в сгенерированных «снимках», которые сегодня являются маркерами, обманки (к примеру, на упомянутом изображении у Папы пальцы сливаются со стаканчиком кофе), вскоре исчезнут, и генеративные изображения полностью сольются с потоком усредненных, обобщенно-условных стоковых фотографий. Но есть и еще одно опасение: вскоре может наступить момент, когда ИИ сможет создавать изображения, неотличимые от тех, что, как нам кажется, несут на себе печать человеческой гениальности. Можно ли сгенерировать новый вариант «Джоконды» или уличной фотографии Робера Дуано? О гении принято говорить, продолжая мысль Г.Ф. Гегеля, что он создает новый закон, новый принцип, но как относиться к произведениям, сделанным по лекалам гения?

Имитация стиля

Одной из популярных на сегодняшний день функций нейросетей стала имитация стиля фотографа или художника, создание деривативных образов, укладывающихся в хорошо проработанный (автором исходных произведений) визуальный паттерн. С помощью различных алгоритмов и обучающих наборов данных нейронные сети могут анализировать и заимствовать характерные особенности стиля конкретного фотографа или художника и применять их к другим изображениям (например, для обработки пользовательских изображений).

Процесс имитации стиля фотографа или художника начинается с тренировки нейросети на большом наборе данных, включающем фотографии или произведения искусства, выполненные в определенном стиле. Нейросеть выявляет общие черты и уникальные элементы, которые характеризуют данный стиль. Затем, после завершения тренировки, нейросеть может применять полученные знания к изображениям, создавая картины «как у ван Гога» и фотографии «под Ансельма Адамса» (рис. 1-2). Такая технология стилизации находит широкое применение в фото- и графических редакторах. К примеру, в 2023 г. многофункциональный растровый графический редактор Adobe Photoshop «обзавёлся» функцией Generative Fill. Данная ситуация порождает основания для юридических претензий к создателям нейросети, а также к тем пользователям, которые, к примеру, воспроизводят фирменный стиль того или иного художника.



Рис. 1.
Ансель Адамс (Ansel Adams).
Фотография «Вершины Титона и река Снейк»,
1942 год. Частное собрание.

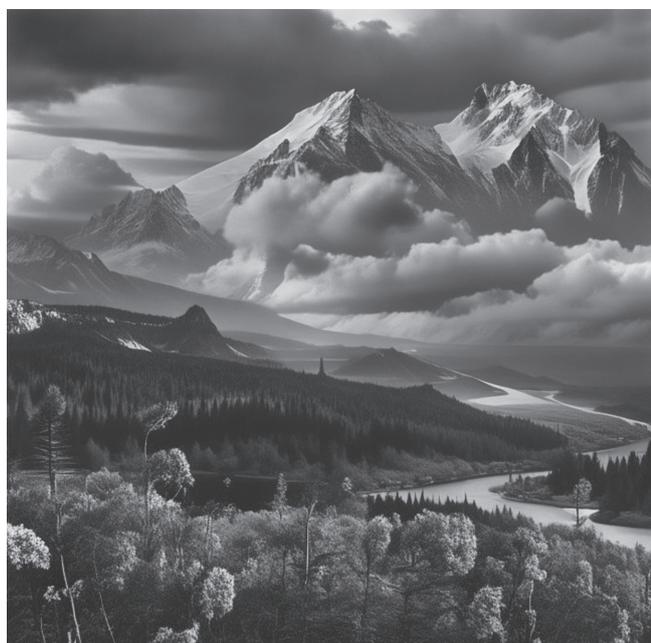


Рис. 2.
Изображение, сгенерированное нейросетью
«Шедеврум» в стилистике А. Адамса 12.10.2023.
Сгенерировано авторами статьи для данной
публикации.

T.E. Fadeeva, A.D. Persheeva, A.U. Pronina *Between an index and an icon:
photography in the context of neural networks*

Имитация стиля – явление для искусствоведения не новое, достаточно вспомнить маньеристов-эпигонов Рафаэля или последователей Караваджо, караваджистов, то есть художников, подражавших внешним качествам живописи того или иного носителя аутентичного стиля. (Вообще, идея алгоритмизации стиля принадлежит еще братьям Караччи, основателям знаменитой Академии вступивших на истинный путь (ок. 1595)). В случае же с нейрофотографией речь идет о полной алгоритмизации стиля, об автоматизации имитации, о копии копии копии (в ряду, логика которого была задана Платоном: идея – объект – фотография объекта – сгенерированное нейросетью изображение). Критика этого феномена может дать новый толчок развитию искусства (как появление фотографии и кинематографа – развитию модернистской живописи). Так, художница Элизабет Прайс, обладательница престижной премии Тёрнера, в духе франкфуртской школы провела собственное «расследование» (рис. 3-4). Вместо того, чтобы использовать промты, она задавала нейросети вопросы: «Что ты думаешь о родительской любви?», «Ты разбираешься в политике Великобритании?», «Как ты понимаешь расовую идентичность?». В ответ она получила собирательный образ семьи (фигуры сильно деформированы), изображение с огромным количеством флагов Соединенного королевства, а также нейрофотографию двух темнокожих девочек, одна из которых держит изображение еще одного темнокожего ребенка, как будто этот ребенок пропал без вести. «Поразительно, – отмечает Прайс, – что программа предположила, что понятие “расовой идентичности” относится к темнокожим людям, как если бы белая кожа была нерасовой нормой» [Jones, 2022].

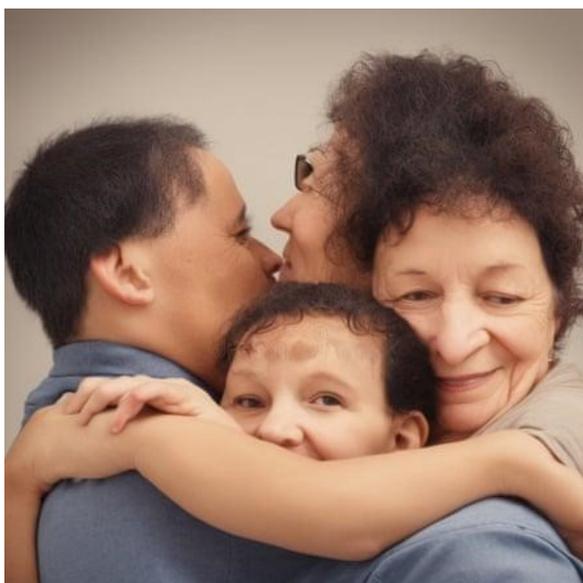


Рис. 3.
Изображение, сгенерированное художницей
Элизабет Прайс по запросу:
«Что ты думаешь о родительской любви?»



Рис. 4.
Изображение, сгенерированное художницей
Элизабет Прайс по запросу:
«Как ты понимаешь расовую идентичность?»

Т.Е. Фадеева, А.Д. Першеева, А.Ю. Пронина *Между индексальным и иконическим: фотографии в контексте развития нейронных сетей*

Прайс предположила, что коммуницируя с нейросетью, она обращается к некоему коллективному бессознательному, однако тут хотелось бы припомнить другой арт-проект, в рамках которого художник Тревор Паглен и исследовательница ИИ Кейт Кроуфорд постарались понять принципы работы «черного ящика» нейросети. Они проанализировали базу данных ImageNet (набор данных, запущенный исследователями из Стэнфордского университета в 2009 году, на котором «тренируются» некоторые нейросети, чтобы правильно классифицировать объекты, для этого используются «ярлыки» или «метки», от аксиологически нейтральных (растение, шерсть, парикмахер) до содержащих оценочные суждения. Паглен и Кроуфорд предложили зрителям онлайн-проект ImageNet Roulette [Crawford, Paglen, 2019] – возможность загрузить собственную фотографию и получить «диагноз» от нейросети. Одна из зрительниц загрузила на портал свою фотографию, после чего отметила, что ImageNet Roulette назвал ее «преступницей, правонарушительницей». После этого команда разработчиков ImageNet приняла решение удалить часть изображений из категории «люди». Сами авторы проекта утверждают следующее: «Мы разработали ImageNet Roulette как акт провокации, рассматривая ее как окно в определенные расистские, гендерно-неприятные, жестокие и абсурдные категоризации, встроенные в сам ImageNet. Суть в том, что этот инструмент позволяет обучающему набору данных “говорить самому за себя” и тем самым подчеркивает, почему такая классификация людей в наилучшем случае ненаучна, а в наихудшем – чревата серьезными негативными последствиями».

Физическая версия инсталляции была представлена в галерее Fondazione Prada в Милане в 2020 году. Авторы продолжали развивать данную тему, проводя параллели с работами Ломброзо и Бертильона, а также припомнив, что первые технологии распознавания лиц в США использовали в качестве базы обучения базу данных Американского национального института стандартов (архивы фотоснимков с изображением осужденных и обвиняемых, чьи фотографии использовались без их согласия).

Text-to-image генерация образов

Третий тип изображений, создаваемых с помощью искусственного интеллекта, представляет собой образы, созданные на основе алгоритмов, которые в достаточной степени автономны от конкретного запроса со стороны пользователя-автора, они уже не основываются на той или иной фотографии (или серии фотографий) как «субстрате», а свободно комбинируют потоки больших данных, создавая изображения, отношение которых к «режиму истины» становится сложной проблемой для анализа.

Ярким примером является проект «This Person Doesn't Exist» – это нейросеть глубокого обучения, которая обучается генерировать реалистичные и случайные изображения лиц, которых на самом деле не существует. Эта нейросеть создает убедительные портреты людей, которые сделаны совершенно случайным образом и не имеют соответствующих фотографий в реальности. Алгоритм, используемый нейросетью, базируется на глубоких генеративных моделях, в частности на генеративно-состязательных сетях (GANs). GAN состоит из двух основных компонентов: генератора и дискриминатора. Генератор создает случайные изображения, а дискриминатор пытается различить, настоящие ли они или сгенерированные. В ходе обучения эти две составляющие сети совершенствуют свои навыки. Нейросеть «This Person Doesn't Exist» использует набор данных, состоящий из множества реальных фотографий людей. При обучении нейросеть анализирует и изучает особенности этих фотографий: формы лица, черты, текстуры кожи и так далее. Затем она использует эти знания для создания новых, фиктивных лиц, сочетая различные черты и детали в случайном порядке. Таким образом, она генерирует новые изображения, которые кажутся реалистичными. Функциональность «This Person Doesn't Exist» может быть полезной в различных областях, таких как графический дизайн, разработка персонажей, создание компьютерных игр и многое другое. Она предоставляет пользователям уникальные изображения лиц, которые можно использовать для различных творческих проектов, и этот прагматический аспект интересным образом сочетается с эстетическим вопросом, который поднимают авторы: способен ли зритель что-то «прочитать по лицу»? В 1980-е схожий вопрос поставил фотохудожник Томас Руфф в своем проекте «Портреты»: снимая своих современников в сухой и беспристрастной манере «фото на паспорт»,

T.E. Fadeeva, A.D. Persheeva, A.U. Pronina *Between an index and an icon:
photography in the context of neural networks*

он полемизирует с Августом Зандером и его масштабным поиском воплощения *Zeitgeist* в человеческих типах. Рассматривая снимки Зандера из альбома «Люди XX века», мы словно переносимся в Германию 1930-х годов, и кажется, что все дело в психологизме этих портретов, в лицах, однако, если взять лицо «в чистом виде», как это сделал Руфф, оказывается, что мы не способны воспринимать его в качестве знака, оно ни к чему конкретному не отсылает и остается непроницаемым. И этот эффект только усиливается, когда зритель осознает, что не способен отличить фотографию реального человека от сгенерированного образа несуществующей личности.

Помимо нейросетей, генерирующих «случайные лица», есть множество других разновидностей сетей, «специализирующихся» на тех или иных объектах: от животных до видов улиц. Также с этой задачей успешно справляются DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion, Kandinsky 2.2 и другие известные нейронные сети.

Одним из первых с темой генерации лиц начал работать Марио Клингеманн, ИИ-художник, автор работы «Воспоминания прохожих I» (2019), представляющей собой инсталляцию, генерирующую «портреты» несуществующих людей, якобы прохожих, которые стремительно проносятся мимо зрителя, оставляя в памяти лишь искаженные очертания, напоминающие карикатуры. София Креспо, нейрохудожница, создает с помощью инструментов ИИ изображения несуществующих животных (серия «Нейронный зоопарк»). Этот «зверинец» отчасти напоминает средневековый бестиарий, где рассказы очевидцев сплетаются с фантазиями иллюстраторов. (Гравюра «Носорог» А. Дюрера – явление того же порядка; так художник представил себе индийского носорога, с чешуйчатými ногами, будто бы закованным в броню.)

Рефик Анадол в своих проектах также использует технологии искусственного интеллекта. Его масштабные инсталляции демонстрируют возможности генерации в режиме реального времени (проект *Serpenti Metamorphosis*, Милан, 2019, в коллаборации с модным брендом *Bulgari*).

В данном контексте интересен вопрос об эстетической значимости генеративной фотографии. Так, каждая фотография из серии знаменитой серии «Облака» (1930) Альфреда Штиглица отображает уникальные формы, текстуры и движения облаков. Штиглиц использует различные композиционные методы, а также приемы обработки и печати фотоснимков, чтобы передать эстетическую значимость «случайной» красоты окружающего нас мира (*рис. 5-6*). Его понимание света и тени, а также его тонкое восприятие момента позволяют ему запечатлеть неповторимые эмоции, связанные с наблюдением за изменчивой красотой облаков, в которых он обнаруживал «эквиваленты» своих душевных состояний. Благодаря этой серии его иногда называют предтечей субъективной фотографии.

И в этом отношении, как бы удачен и выразителен ни был снимок, полученный случайно или посредством автоматической генерации, чтобы быть встроенным в художественный контекст, он должен стать частью авторского высказывания, элементом проекта.

Сходство не означает подобие. «Макароны» и меандры эпохи палеолита схожи с «автоматическим рисунком» сюрреалистов XX в., однако значение этих волнистых линий существенно различается, как и контексты, в рамках которых мы их рассматриваем.

Натуроподобие не означает связь с реальностью. Безупречная в своей миметичности «гладкая» академическая живопись приносит эстетическое удовольствие и может служить ключом к пониманию нами действительности (как, например, картина Тома Кутюра «Римляне времен упадка» (1847) открывала глаза на пороки французского общества), но при этом мы не ожидаем, что элегантно написанные художником сцены точно совпадают с историческими событиями. Это обобщенный образ, материализовавшаяся в живописи концепция. Так и созданные нейросетями изображения представляют собой не «запечатленное время» (А. Тарковский), а обобщенное представление о чем-либо на основе комплекса визуальных данных, имеющих обращение в современной культуре. Подобные изображения вызывают эффект узнавания благодаря коллективному опыту, собранному в архив из сотен тысяч созданных человеком картин, рисунков и фотографий.

На первый взгляд может показаться, что идея ставить в один ряд постановочные фотографии и сгенерированные фотографии – неудачна, поскольку принципы их создания различны: принцип



Рис. 5а.
Альфред Стиглиц. Эквиваленты. 1930.



Рис. 5б.
Альфред Стиглиц. Эквиваленты. 1925.

Рис. 6а.
Этих облаков никогда не существовало.
Изображение, сгенерированное нейросетью *tuDALL-E*
по запросу: «облако в небе». 12.10.2023.
Сгенерировано авторами статьи для данной публикации.

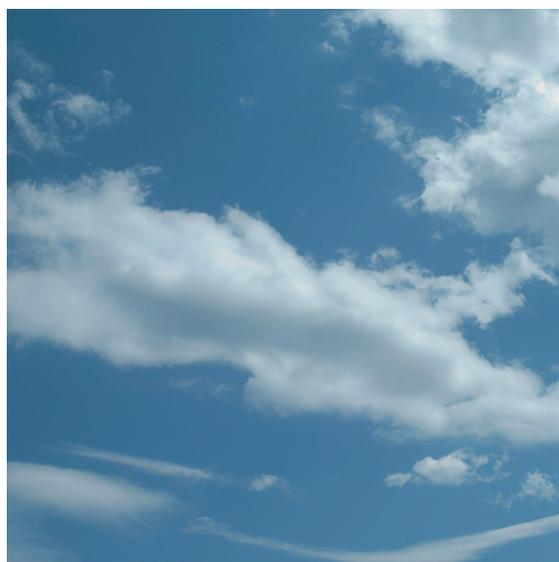
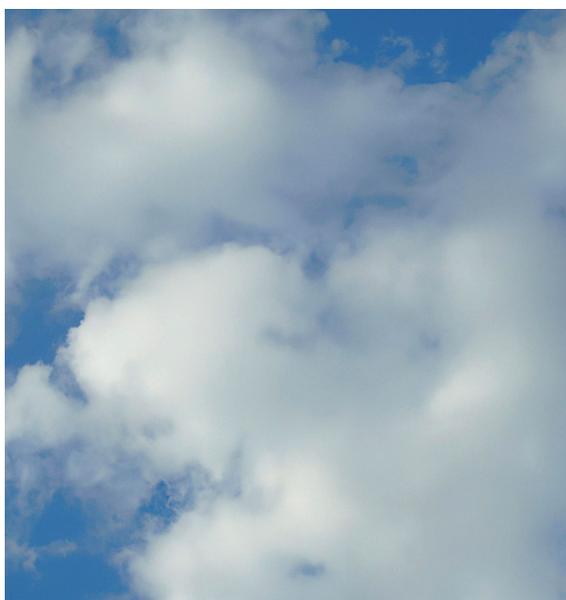


Рис. 6б.
Этих облаков никогда не существовало.
Изображение, сгенерированное нейросетью *tuDALL-E*
по запросу: «облако в небе». 12.10.2023.
Сгенерировано авторами статьи для данной публикации.

T.E. Fadeeva, A.D. Persheeva, A.U. Pronina *Between an index and an icon:
photography in the context of neural networks*

«сконструированной реальности»⁵ и принцип комбинаторной избыточности соответственно. Однако – если вспомнить, к чему восходит постановочная фотография – к выверенной живописной формуле – то такое решение может показаться не столь бездумным и волюнтаристским и более того: оно содержит в себе тезис, который далее мы постараемся развернуть в постулат. Для примера возьмем фотографию О. Рейландера «Два пути жизни», как известно, она была постановочная, составлена из более чем двух десятков негативов. Рейландер приглашал актеров, которые ему позировали, его фотография выстроена по канонам качественной живописи и хорошего вкуса (поскольку он мыслил себя как художник, взявшийся за фотоаппарат). В случае с нейрофотографией эти каноны «хорошего искусства», представленные в виде больших данных, являются моделью обучения для нейросети. Искусное искусство «превращается» в искусственное искусство.

Здесь можно возразить: ведь в случае постановочной непикиориалистической фотографии мы получаем высказывание, не апеллирующее напрямую к живописи, а значит, наши выводы в этом случае являются некорректными. Напротив, ответим мы, это утверждение остается верным, только нужно глубже погрузиться в анализ процесса означивания. Возьмем знаменитый «Поцелуй у ратуши» Р. Дуано. Часто эта фотография вызывает даже не нейтральные, а резко негативные оценки специалистов: «постановочные “остановленные мгновения”, такие как “Комбат” Альперта или “Поцелуй” Дуано, по сути дела, не являются искусством, а скорее, фальшивками или пропагандой, щедро штампующими фотографами всего мира», – отмечает М.А. Дашевский [Дашевский, 2019]. Данная оценка может показаться излишне резкой, однако не к этой ли же проблеме апеллировал К. Гринберг в «Авангарде и китче»? – к эмблематичным образам, коммерциализируемым образам, «продающим» образам. Не от них ли Гринберг и стремился укрыться в чистоте медиума, а мы стремимся укрыть сегодня в чистоте концепта (убежать от проститутрования искусства – о чем подробно писал Бодрийяр в «Заговоре искусства» – в концепты)? Дуано не отсылает зрителя к картинам Рафаэля (как Рейландер), однако он предлагает концентрированное «желанное» и получает коллективное одобрение зрителей, купивших сотни тысяч открыток с этой фотографией. В свою очередь нейросети начинают подражать уже этим готовым суповым наборам желанного (привлекательного и типического), отобранном алгоритмом китча (в гринберовском понимании), культурной индустрии. Отсюда следует, что по сути, – любая генерация изображений – это имитация стиля, стиля мышления капиталистической машины производства техногенных образов (техноимиджей). И можно сказать, что референтом этих знаков являются маркетинговые идеи, стратегии «мышления» капиталистической машины, обученной на прицельно собранных базах данных, где информация отфильтрована и иерархизирована маркетологами исходя из их представлений о желаемом коммерческом результате. Далеко не вся информация в Сети структурирована таким образом, чтобы машина могла ее воспринять, а это значит, что классический вопрос Ницше «кто говорит?» сейчас можно перефразировать как: «кто обучает?».

Исходя из этого, важно отметить еще один базовый для понимания работы искусственного интеллекта аспект: способ взаимодействия автора с этим инструментом и своеобразное «сопротивление материала», которое требует критического осмысления. Генерация изображений с помощью искусственного интеллекта происходит посредством текстового описания, инструкции по созданию будущей картинки. Программы для создания изображений, видео, музыки, 3D и т.п. работают через систему промтов (prompt), текстового запроса, инструкции, и в зависимости от его формулировки, а также программных настроек нейросеть генерирует изображение. Любое изменение, например, в последовательности слов, приводит к новым результатам генерации. От правильности и точности промта зависит, насколько релевантное изображение пользователь получит на выходе. И важно отметить, что развитие лингвистических способностей искусственного интеллекта сейчас идет столь стремительно, что он может «понимать» даже «неформальные» запросы (для генерации изображений, текстов или видео) и с каждым обновлением программ все лучше и лучше реагирует на естественный,

⁵ Дискуссионные аспекты понятия «реальность» в приложении к социальному конструированию, включая роль референта, с которым соотносятся объекты социальной реальности, сформулированы Б. Латуром: «Сконструированная реальность – это конструкция или реальность?» [Латур, 2006, с. 377].

Т.Е. Фадеева, А.Д. Першеева, А.Ю. Пронина *Между индексальным и иконическим: фотографии в контексте развития нейронных сетей*

живой язык пользователя. Например, сегодня пользователи тестируют новую версию программы DALLE-3 и отмечают, что «модель здорово домысливает и предсказывает, что же вы хотели сказать своим лапидарным промптом, пытается (залезть в вашу голову) максимально “понравиться”. <...> В общем, модель здорово попадает в ожидания и поэтому вызывает восторг» [Цыпцын, 2023]. Получается, что чем точнее мы зададим промт (используя контекст, предлагая примеры и т.д.), тем быстрее модель выдаст желаемый пользователем результат. Здесь уместно вспомнить семиологические исследования взаимоотношений означающего и означаемого в языке, характера неустойчивой, процессуальной и порой непредсказуемой связи между звучащим словом и тем образом, который формируется в сознании реципиента. Джозеф Кошут затрагивал этот вопрос в работе «Один и три стула» (1965), сталкивая внутри инсталляции текст, визуальный образ и конкретный предмет, многие концептуалисты исследовали те же проблемы языка, вызывая нарочитые несоответствия между словесным описанием или названием предмета и его физическим воплощением (яркий пример: «Дубовое дерево»). Зазор между индивидуальным восприятием текста и генерацией нейросети по промту открывает интересные возможности для продолжения исследований языка. И в таком исследовании важно учитывать программные ограничения нейросетей.

Но не все текстовые запросы могут быть обработаны. Для нейросетей существуют ограничения на создание изображений определенной тематики. Внутри всех существующих и доступных программ для генерации есть табуированные темы: ню, порнография, сюжеты, связанные с расовой дискриминацией, и другие темы, которые могут быть трактованы как дискриминирующие или оскорбительные/неприемлемые. Создание изображений на эти темы или ограничено, или вовсе невозможно (через фильтры в генерирующих запросах). При этом «самоцензура» нейросетей не идет на пользу творческому процессу, поскольку многие темы, волнующие современных художников, связаны с острыми социальными противоречиями и порой требуют обращения к визуальным образам, способным шокировать (можно вспомнить фотопроект Джеффа Кунса «Сделано на небесах» или «Разговор мертвых солдат» Джеффа Уолла). Таким образом, нейросеть оказывается не нейтральным инструментом, а своеобразным набором визуальных возможностей и ограничений, медиумом, который ставит перед автором условие: вовсе избегать провокационных высказываний или говорить иносказательно, эзоповым языком в среде имеющихся программных ограничений.

Заключение

Подводя итог проведенному исследованию, следует обозначить три аспекта анализа нейрофотографии, в отношении которых мы стремились внести большую ясность и на которых считаем целесообразным заострять внимание в дальнейшей работе: 1) семиотическая принадлежность нейрофотографии; 2) проблема авторства в области генеративного искусства; 3) роль и позиция зрителя в пространстве культуры, где действует искусственный интеллект.

Говоря о семиотическом подходе к рассмотрению нейрофотографии, следует отметить, что уже с 1990-х годов в поле исследований новых медиа активно обсуждается вопрос о знаковой природе современной фотографии, а конкретнее, о том, является ли цифровая фотография индексальным знаком в той же мере, что и традиционная пленочная. Если рассматривать классификацию знаков по модели Ч. Пирса, то фотография (в отличие от живописи и графики) является индексальным знаком⁶ в силу того, что запечатлевает «след», а именно: воздействие на фоточувствительную пленку света, отраженного непосредственно от предмета перед объективом камеры. Здесь план содержания знака связан с планом выражения по смежности ровно в той же мере, в какой отпечаток руки на своде древней пещеры является одновременно посланием и свидетельством присутствия автора этого послания. Однако цифровая фотография причудливым образом меняет эту семиотическую ситуацию. Лев Манович пишет: «Логика цифровой фотографии – один из исторических примеров непрерывности и прерывания. Цифровое изображение разрывает на части сеть семиотических кодов, способов отображения и

⁶ Существуют указатели (indications), или индексы (indices), которые что-то говорят о вещах, потому что физически связаны с ними. См.: [Пирс Ч., 2009].

T.E. Fadeeva, A.D. Persheeva, A.U. Pronina *Between an index and an icon:
photography in the context of neural networks*

паттернов зрительства в современной визуальной культуре – и в то же время время делает эту сеть еще сильнее» [Manovich, 1995, p. 3]. Манович указывает на базовые свойства цифровых медиа: модульность и редактируемость. Когда изображение перестает быть результатом физико-химических процессов, происходящих с галогенидами серебра, и превращается в код, оно становится открытым для огромного количества манипуляций. Ретушь и фотомонтаж в случае аналоговой фотографии имеют границы, определенные «сопротивлением материала», а в цифровом пространстве они практически исчезают. Снимок может претерпевать массу превращений, а значит, его связи с «режимом истины» многократно ослабевают. Это приводит теоретиков и практиков к размышлению о том, чем же на самом деле является фотография и что делает этот способ создания образов ценным для культуры. Манович подводит итог: «Цифровое изображение уничтожает фотографию, укрепляя, прославляя и увековечивая фотографическое. Коротко говоря, эта логика заключается в том, что возникает фотография после фотографии» [Manovich, 1995, p. 3].

Схожим образом сегодня мы можем говорить о том, что технологии генерации образов, способные создавать безупречно реалистичное изображение, все дальше уводят нас от реалистического, от индексальной природы фотографии и ее ценности как свидетельства. Представляется, что сегодня именно это может вызвать к жизни, с одной стороны, обновление интереса к классическим аналоговым практикам, онтологический статус которых становится более очевидным и значимым в эпоху пост-правды, а с другой стороны, нейросети могут подстегнуть развитие живописи и графики, создаваемых в цифровом пространстве. Категория авторства в этой связи становится ключевым понятием, вокруг которого могут строиться как теоретические дискуссии, так и художественные проекты. Классическое понятие мимесиса предписывает художнику точно и верно повторять природу, но также и рационализировать ее, «облагородить» по своему разумению, на основе уроков природы создать зримое представление об идеале. Именно с этим, как мы помним, было связано изначальное недоверие к медиуму фотографии, который, как представлялось художникам XIX-го века, отказывает автору в возможности отбора и упорядочивания феноменов реального мира. Однако вскоре стало ясно, что авторский вклад фотографа как раз и проявляется в том, чтобы с помощью точного кадрирования (отбора образов) сфокусировать внимание зрителя на том аспекте реальности, который выражает его представление, его концептуальный идеал. Можно сказать, что с появлением искусственного интеллекта процесс «кадрирования» теперь связан не с отбором натуры, а с выбором концептуальной рамки и той области больших данных (определенного массового сознания), которая может быть творчески преломлена запросом со стороны автора. Представляется, что нейросети, тренированные на больших данных, могут позволить художникам выйти на новый виток концептуализации опыта и продолжить движение в этом направлении.

Если же говорить о роли зрителя в этом обновленном семиотическом поле, то важно отметить, что работающие с нейросетями художники зачастую выстраивают определенную интеллектуальную дистанцию: предлагают зрителю критически, не-аффективно взглянуть на возможности нейросетей, используя для этого сами нейросети как медиум, побуждают нас самостоятельно поразмышлять о таких понятиях, как творчество, уникальность, фейк/симулякр, генерация, прогресс и т.п. И мера ответственности становится заметно выше, поскольку изобилие фейковых «снимков» и изображений неясного происхождения будет только расти в пространстве глобальной коммуникации. Часть из них неизбежно будет создана для обмана и манипулирования зрителем, а часть может просто вводить в заблуждение тех, кто еще не отказался от восприятия реалистичных изображений в «режиме истины». Вспоминая рассуждения Ги Дебора, можно сказать, что в современном Спектакле автоматизмы становятся фантазмами, в чисто Циэнновском⁷ смысле, – события, «воображенные» машиной, кажутся произошедшими на самом деле, сетевое пространство сегодня – это все в большей степени пространство парамнезии, смещение реальных и вымышленных событий, ложные воспоминания, постправда, которая обрела плоть и

⁷ Фантазм как разновидность парамнезии описывает Т. Циэн в 1906 г. Тезис о фантазме описывает З. Фрейд еще раньше – в 1895 г., понимая под ним при этом не творческую деятельность, а особый продукт воображения. Подробнее об этом см.: [Дубовицкий, 2017].

Т.Е. Фадеева, А.Д. Першеева, А.Ю. Пронина *Между индексальным и иконическим:
фотографии в контексте развития нейронных сетей*

кровь, оказалась облечена в чувственные «одежды»: нейрофотография, видеоролики, сгенерированные нейросетями, «дипфейки» и т.д. Наподобие того, как для восприятия театрального искусства зрителю необходима «приостановка неверия» (suspension of disbelief), в работе с визуальными образами сегодня нам требуется «приостановка веры» (suspension of belief). Живя в эпоху постправды [Левитин, 2018], зритель с необходимостью усваивает критический, недоверчивый взгляд на образы, которые производят впечатление фотографических. Это поможет не только защитить себя от недобросовестных производителей контента, но и замечать интересные побочные эффекты, возникающие при генерации изображений. В настоящей статье мы проанализировали несколько ярких примеров того, как художникам удавалось «подловить» нейросети на расизме или заметить системные ошибки человеческого восприятия, проявившиеся в структуре поглощенной искусственным интеллектом информации: машина бесстрастно предлагает нам результаты своих наблюдений, «возвращая» человеку то, что «находит» в больших данных. Медиаповерхность становится своеобразным зеркалом и потенциально – инструментом критики как наших бессознательных установок, так и человеческой рациональности.

Современный человек все чаще смотрит на мир сквозь оптику, предложенную машиной в прямом смысле (например, через объектив фотоаппарата) или в переносном значении (мысленно «кадрируя» визуальное поле). Исследование трансформаций культуры, вызванных научно-техническим прогрессом кажется нам не только актуальным, но и необходимым. В настоящей статье мы сфокусировали внимание на анализе репрезентативной области визуальных медиа, нейрофотографии, в которой удалось наглядно представить происходящие сегодня семиотические сдвиги, принципиально влияющие не только на художественный, но и на социокультурный процесс.

Вклад каждого из авторов можно охарактеризовать следующим образом: Татьяна Фадеева как специалист по медиаискусству написала блок текста, посвященный феномену искусственного интеллекта как особого инструмента в руках художника, а также подсветила наиболее значимые направления работы художника с ним (тематизация, проблематизация, критическое осмысление еще не проявленных эстетических возможностей технологии); Александра Першеева как эксперт в области семиотики и общей теории современного искусства доработала структуру статьи и систематически представила выводы исследования, поместив их в более широкий социокультурный контекст; Анастасия Пронина как специалист в области графического дизайна и исследователь дизайн-методик описала технический аспект работы с генерацией запросов и обозначила существующие ограничения. Дальнейшее развитие нашей работы будет проходить в плоскости разработки теоретико-методологической части образовательных программ «Дизайн» и «Современное искусство», реализуемые в Школе дизайна НИУ ВШЭ.

ИСТОЧНИКИ

1. *Цыццын С.* Телеграм канал «Метаверсифи и ИИЩе». Публикация от 12 сентября 2023. Режим доступа: <https://t.me/sgevent/6607> (дата обращения: 20.10.2023).
2. *Crawford K., Paglen T.* IMAGENET ROULETTE. 2019. Режим доступа: <https://www.chiark.greenend.org.uk/~ijackson/2019/ImageNet-Roulette-cambridge-2017.html> (дата обращения: 20.10.2023).
3. *Elmers R.* AI has already created 15 billion images – it took photographers 150 years to do it. 2023. Режим доступа: <https://technewsspace.com/ai-has-already-created-15-billion-images-it-took-photographers-150-years-to-do-it/> (дата обращения: 20.10.2023).
4. *Jones J.* Incoherent, creepy and gorgeous: we asked six leading artists to make work using AI – and here are the results. 2022. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/dec/01/six-leading-british-artists-making-art-with-ai> (дата обращения: 20.10.2023).
5. *Nightingale S., Farid H.* AI-synthesized faces are indistinguishable from real faces and more trustworthy. 2022. Режим доступа: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.2120481119> (дата обращения: 20.10.2023).
6. *Tucciarelli R., Vehar N., Chandaria S., Tsakiris M.* On the Realness of People Who Do Not Exist: The Social Processing of Artificial Faces. 2022. Режим доступа: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4061183 (дата обращения: 20.10.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в СПб., 2014.
2. *Дашевский М.А.* «Документальный импрессионизм» как метод фотографии психологии окружающей жизни // Новое искусствоведение. 2019. №4. С. 98-111.

T.E. Fadeeva, A.D. Persheeva, A.U. Pronina *Between an index and an icon: photography in the context of neural networks*

3. Дубина И.Н. К вопросу о соотношении понятий «Креативная экономика», «Инновационная экономика» и «Экономика знаний» // Креативная экономика. 2009. №6. С. 109-117.
4. Дубовицкий В.В. Фантазм во фрейдовском и в эстетическом бессознательном // Философия и культура. 2017. № 5. С. 36-52. DOI: 10.7256/2454-0757.2017.5.20621
5. Коттон Ш. Фотография как современное искусство. – Москва: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2021.
6. Краусс Р. «Путешествие по северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017.
7. Латур Б. Надежды конструктивизма // Социология вещей / под ред. В.С. Вахштайна. – Москва: Территория будущего, 2006. – С. 365-389.
8. Левитин Д. Путеводитель по лжи: Критическое мышление в эпоху постправды / Перевод Ольги Терентьевой. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2018.
9. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – Санкт-Петербург: Алетея, 2000.
10. Пирс Ч.С. Что такое знак? / Перевод А.А. Аргаматовой под редакцией Е.В. Борисова // Вестник томского государственного университета. Серия Философия. Социология. Политология. 2009. №3(7). С. 88-95.
11. Руйе А. Фотография между документом и современным искусством. – Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014.
12. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г.П. Хайдаровой. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2007.
13. Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард // Артикульт. 2013. №2 (10). С. 40-57.
14. Greenberg C. Modernist Painting // Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas. – Hoboken, Wiley-Blackwell Publ., 1993. – P. 754-760.
15. Krauss R.E. Perpetual Inventory. – The MIT Press, 2010.
16. Manovich L. The paradoxes of digital photography // Photography after Photography. Exhibition catalog. – München: Verlag der Kunst, 1995. – P. 58-66.
17. Weir L. The Concept of Truth Regime // The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie. 2008. Vol. 33. No. 2. P. 367-389.

SOURCES

1. Crawford K., Paglen T. IMAGENET ROULETTE. 2019. Available at: <https://www.chiark.greenend.org.uk/~ijackson/2019/ImageNet-Roulette-cambridge-2017.html> (accessed: 20.10.2023).
2. Elmers R. AI has already created 15 billion images – it took photographers 150 years to do it. 2023. Available at: <https://technewsspace.com/ai-has-already-created-15-billion-images-it-took-photographers-150-years-to-do-it/> (accessed: 20.08.2023).
3. Jones J. Incoherent, creepy and gorgeous: we asked six leading artists to make work using AI – and here are the results. 2022. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/dec/01/six-leading-british-artists-making-art-with-ai> (accessed: 20.10.2023).
4. Nightingale S., Farid H. AI-synthesized faces are indistinguishable from real faces and more trustworthy. 2022. Available at: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.2120481119> accessed: 20.09.2023).
5. Tsypstyn S. Telegram kanal «Metaversishche i Iishche». Publikatsiya ot 12 sentyabrya 2023. Available at: <https://t.me/cgevent/6607> (accessed: 01.10.2023). (in Russ.)
6. Tucciarelli R., Vehar N., Chandaria S., Tsakiris M. On the Realness of People Who Do Not Exist: The Social Processing of Artificial Faces. 2022. Available at: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4061183 (accessed: 20.09.2023).

REFERENCES

1. Badiou A. *Maloe rukovodstvo po injestetike* [Handbook of Inaesthetics]. St. Petersburg, Publishing house of the European University in St. Petersburg, 2014. (in Russ.)
2. Cotton Ch. *Fotografiya kak sovremennoe iskusstvo* [The photograph as contemporary art]. Moscow, Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva “GaraZH”, 2021. (in Russ.)
3. Dashevsky M.A. «Dokumental'nyj impresionizm» kak metod fotografii psihologii okruzhajushhej zhizni” [“Documentary impressionism” as a method of photographing the psychology of surrounding life]. *Novoe iskusstvoznanie* [New art history]. 2019. No. 4. P. 98-111. (in Russ.)
4. Dubina I.N. “K voprosu o sootnoshenii ponjatij «Kreativnaja jekonomika», «Innovacionnaja jekonomika» i «Jekonomika znaniy» [On the issue of the relationship between the concepts “Creative Economy”, “Innovation Economy” and “Knowledge Economy”]. *Kreativnaja jekonomika* [Creative Economy]. 2009. No 6. P. 109-117. (in Russ.)
5. Dubovickij V.V. “Fantazm vo frejdovskom i v jesteticheskom bessoznatel'nom” [Phantasm in the Freudian and aesthetic unconscious]. *Filosofija i kul'tura* [Philosophy and culture]. 2017. No 5. P. 36-52. DOI: 10.7256/2454-0757.2017.5.20621 (in Russ.)
6. Flusser V. *Za filosofiju fotografii* [Towards a Philosophy of Photography]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publishing House, 2007. (in Russ.)
7. Greenberg C. “Modernist Painting.” *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Hoboken, Wiley-Blackwell Publ., 1993. P. 754-760.
8. Krauss R.E. *Perpetual Inventory*. The MIT Press, 2010.
9. Krauss R. “Puteshestvie po severnomu morju”: *iskusstvo v jepohu postmedial'nosti* [A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition]. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. (in Russ.)
10. Latur B. “Nadezhdy konstruktivizma” [Hopes of constructivism]. *Sociologija veshhej* [Sociology of things]. Pod red. V.S. Vahshtajna. Moscow, Territorija budushhego, 2006. P. 365-389. (in Russ.)
11. Levitin D. *Putevoditel' po lzhi: Kriticheskoe myshlenie v jepohu postpravdy* [Guide to lies: Critical thinking in the era of post-truth]. Translation by Olga Terentjeva. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber, 2018. (in Russ.)
12. Mankovskaya N.B. *Jestetika postmodernizma* [Aesthetics of postmodernism]. St. Petersburg, Aletheya, 2000. (in Russ.)
13. Manovich L. “The paradoxes of digital photography.” *Photography after Photography. Exhibition catalog*. München: Verlag der Kunst, 1995. P. 58-66.

Т.Е. Фадеева, А.Д. Першеева, А.Ю. Пронина *Между индексальным и иконическим:
фотографии в контексте развития нейронных сетей*

14. Pirs C.H.S. "Chto takoe znak?" [What is a sign?]. Vestnik tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija Filosofija. Sociologija. Politologija [Bulletin of Tomsk State University. Series Philosophy. Sociology. Political science]. 2009. No 3(7). S. 88-95.
15. Ruie A. *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom* [La photographie, entre document et art contemporain]. St. Petersburg, Klaudberri, 2014. (in Russ.)
16. Shuvalova A. S. *Dematerializatsiya art-ob"ekta kontseptual'nogo iskusstva v svidetel'stvakh Lyusi Lippard* [The dematerialization of the object of conceptual art as witnessed by Lucy Lippard], Artikul't, 2013, № 2 (10). P. 40-57. (in Russ.)
17. Weir L. "The Concept of Truth Regime." *The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie*. Vol. 33, No. 2 (2008). P. 367-389.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Ансель Адамс (Ansel Adams). Фотография «Вершины Титона и река Снейк», 1942 год. Частное собрание.
Источник: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/a-grand-vision-the-david-h-arrington-collection-of-ansel-adams-photographs/the-teton-range-the-snake-river-the-grand-tetons>
- Рис. 2. Изображение, сгенерированное нейросетью «Шедевр» в стилистике А. Адамса 12.10.2023. Сгенерировано авторами статьи для данной публикации.
- Рис. 3. Изображение, сгенерированное художницей Элизабет Прайс по запросу: «Что ты думаешь о родительской любви?».
Источник: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/dec/01/six-leading-british-artists-making-art-with-ai>
- Рис. 4. Изображение, сгенерированное художницей Элизабет Прайс по запросу: «Как ты понимаешь расовую идентичность?».
Источник: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/dec/01/six-leading-british-artists-making-art-with-ai>
- Рис. 5а. Альфред Стиглиц (Alfred Stieglitz). Эквиваленты. 1930.
Источник: Коллекция МоМА. <https://www.moma.org/collection/works/83335> © 2023 Estate of Alfred Stieglitz / Artists Rights Society (ARS), New York
- Рис. 5б. Альфред Стиглиц (Alfred Stieglitz). Эквиваленты. 1925.
Источник: Коллекция MeT. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267458>
- Рис 6а. Этих облаков никогда не существовало. Изображение, сгенерированное нейросетью ruDALL-E по запросу: «облако в небе». 12.10.2023. Сгенерировано авторами статьи для данной публикации.
- Рис 6б. Этих облаков никогда не существовало. Изображение, сгенерированное нейросетью ruDALL-E по запросу: «облако в небе». 12.10.2023. Сгенерировано авторами статьи для данной публикации.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038.53:791.43
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-64-80

Мария Анатольевна Быханова
Maria Anatolyevna Bykhanova
аспирант,
postgraduate student,
НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
HSE University (Moscow, Russia)
etnoginezvorobei@gmail.com

ОБРАЗ БАБЫ-ЯГИ В ЗАПАДНЫХ ВИДЕОИГРАХ: ОТ СТАРУШКИ ВЕДЬМЫ ДО БЕЗУМНОЙ УЧЕНОЙ THE IMAGE OF BABA-YAGA IN WESTERN VIDEO GAMES: FROM AN OLD WITCH TO A MAD SCIENTIST

Баба-Яга – персонаж славянского фольклора, однако она широко известна западной аудитории. Схожесть с образом «злой ведьмы» позволила ей закрепиться в популярной культуре в качестве антагониста и стать персонажем комиксов, сериалов и даже настольных игр, откуда она перешла и в видеоигры, причем ее образ – это не просто условный противник, а полноценный NPC (от англ. non-player character (неигровой персонаж) – персонаж ролевой игры, который не контролируется игроком), с проработанной квестовой веткой. В статье рассматривается постепенная трансформация внешнего вида персонажа, его функция в сюжете игры. Как и в фольклорных сказках, образ Бабы-Яги довольно неоднозначен, и она может играть роль как антагониста, так и стража или помощника в сюжете игры. Поэтому в анализе необходимо принимать во внимание не только внешний облик персонажа, но и ее роль в общем сюжете. Затрагивается влияние на нее существующего в западной культуре образа «злой ведьмы» и то, как его переосмысление сделало игровую Бабу-Ягу ближе к своему фольклорному прообразу.

Ключевые слова: Баба-Яга, сказочный персонаж, славянский фольклор, медиатизация, видеоигры, сказки, популярная культура

Для цитирования: Быханова М.А. Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх: от старушки ведьмы до безумной ученой // Артикульт. 2024. №1(53). С. 64-80. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-64-80

Baba Yaga is a character of Slavic folklore, but widely known to Western audiences. Her similarity to the image of the “evil witch” allowed her to gain a foothold in popular culture as an antagonist and become a character in comics, TV series or even board games. From where she moved into video games, and her image is not just a conditional opponent, but a full-fledged NPC (non-player character), with a well-developed quest branch. The article discusses the gradual transformation of the appearance of the character, its function in the plot of the game. As in folklore tales, the image of Baba Yaga is quite ambiguous, and she can play the role of both an antagonist and a guardian or assistant in the plot of the game. Therefore, in the analysis, it is necessary to take into account not only the appearance of the character, but also her role in the overall plot. The influence of the image of the “evil witch” existing in Western culture on her is touched upon and how its reinterpretation made the game Baba Yaga closer to its folklore prototype.

Keywords: Baba Yaga, fairy-tale character, Slavic folklore, mediatization, video games, fairy tales, polar culture

For citation: Bykhanova M.A. “The image of Baba-Yaga in western video games: from an old witch to a mad scientist.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 64-80. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-64-80

Введение

Баба-Яга – персонаж сказочного фольклора, известный широкому кругу людей, достаточно часто получающий различные авторские воплощения. Как пишет Е.В. Рязанова в своей статье «Образ ведьмы и Бабы Яги», Яга – транскультурный персонаж, связанный с широким спектром популярных и глобальных продуктов от книг с иллюстрациями до видеоигр. Но, что любопытно, она чаще изучается именно как сказочный персонаж [Рязанова, 2021, с. 130-133] в рамках фольклора и фольклорной традиции.

Её медийные репрезентации, наоборот, анализируются чуть реже, однако можно выделить несколько наиболее интересных. В. Зиновьев, С.А. Зиновьева [Зиновьев, Зиновьева, 2020, с. 124-131] исследовали ее образ в детских книгах и мультфильмах, Е.В. Якимчук [Якимчук, 2015, с. 143-150] рассматривала все ее образы в анимации, а К.Д. Терехова [Терехова, 2022, с. 645-648] рассматривала образы Яги в советском кинематографе. В настоящее время она популярна и как персонаж видеоигр, имеющий в них множество воплощений и интерпретаций.

© Быханова М.А., 2024

Дата поступления: 26.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 29.09.2023. Дата публикации: 30.03.2024.

М.А. Быханова *Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх:
от старушки ведьмы до безумной ученой*

В качестве фольклорного персонажа она известна и восточным, и южным, и западным славянам, где имеет в том числе свои названия. Сербам, хорватам или черногорцам Баба-Яга известна как Баба Рогу или Баба Егу [Махлина, 2016]. У словаков в фольклоре можно найти Ежибабау, у чехов же ее называют Ягабаба [там же].

Широко известной в западных странах Баба-Яга становится благодаря публикации сказок с иллюстрациями Билибина, осуществленной эмигрантами, переехавшими в Европу из-за Октябрьской революции [de Saint-Rat, 1989, p. 92-105]. Ко второй половине 20-го века Яга начала появляться в качестве персонажа в детской фэнтезийной литературе. Самым ранним упоминанием, которое мне удалось найти, является книга “The Dragon’s Sister and Timothy Travels” Маргарет Стори [Storey, 1967], вышедшая в 1967-году. О своем раннем знакомстве с Бабой-Ягой вспоминает и автор серии комиксов «Хэллбой» Майк Миньола в своем интервью: «Впервые с русским фольклором я столкнулся в достаточно раннем возрасте (на тот момент мне было лет 10). Тогда моя одноклассница готовила доклад про Бабу-Ягу и даже принесла на урок собственноручно сделанную избушку на курьих ножках – тот момент произвел на меня большое впечатление и навсегда остался в памяти» [Шаргородский, 2015]. Интересно, что в его комиксах старушка тоже появится в качестве персонажа. Она дебютирует в выпуске 1996 года под названием “Hellboy: Wake the Devil” [Mignola, 1996].

Восточнославянскую Бабу-Ягу мы обычно встречаем в волшебных сказках и можем с уверенностью назвать её персонажем неоднозначным. Она может быть как людоедкой, похищающей людей (например, сказка «Баба-Яга и Жихарь», номер 106-107 в сборнике А.Н. Афанасьева [Афанасьев, 2018, с. 130-133]), так и вполне мирным героем, оказывающим помощь путникам (например, в сказке «Перышко Финиста Ясна Сокола», номер 235 в сборнике А.Н. Афанасьева [там же, с. 130-133]). Однако она не всегда демонстрирует положительные намерения, как в сказке о Финисте. Гораздо чаще Баба-Яга находится в положении «вынужденного/враждебного дарителя» [Чистов, 1997, с. 55], оказывая гостеприимство герою или даруя благо, но только после победы над собой. Поэтому она вполне может рассматриваться как совокупность знаковых функций, которые можно объединять и варьировать при создании видеоигровых проектов.

В статье рассматривается конструирование образа Бабы-Яги в видеоиграх, ее дизайн и сюжетная роль. В играх Баба-Яга может быть представлена двумя способами:

- в качестве персонажа с соответствующим именем;
- быть референсом для создания другого персонажа ведьмы.

Сосредоточимся мы именно на первом, в котором ее прямо называют Бабой-Ягой или просто Ягой и в котором ее роль не сводится к монстру мобу¹ под управлением ИИ (например, монстры яги из игры Ведьмак). Для анализа не используются многопользовательские игры или, например, детские обучающие игры, поскольку в них представление о персонаже формируется только за счет внешнего облика и некоторой, свойственной только ему, атрибутики, нам же важно участие Яги в сюжете в качестве второстепенного персонажа.

В качестве полноценного персонажа Баба-Яга появляется в следующих играх:

1. Quest for glory (Sierra Entertainment, 1989);
2. Once upon a time baba yaga (Coktel Vision, 1991);
3. Quest for Glory: Shadows of Darkness (Sierra Entertainment, 1994);
4. Castlevania: Lords of Shadow (Konami, 2010);
5. Baba Yaga: The Temple of the Witch (Square Enix, 2016);
6. Yaga (Breadcrumbs Interactive, 2019);
7. baba Yaga (Baobab Studios, 2021).

Кроме того, в данный момент готовится к изданию один проект о Баб-Яге, Blacktail от Focus Entertainment, который расскажет о молодости и становлении колдуньи. Плотность проектов в 90-е легко объяснима: персонаж был включен в популярнейшую серию

¹ Моб – слэнговое название монстра в игре, как правило, враждебно настроенного (Список основных терминов ММО-слэнга, URL: <https://thesnowbody.livejournal.com/135978.html> (дата обращения 18.09.2023)

M.A. Bykhanova *The image of Baba-Yaga in western video games:
from an old witch to a mad scientist*

настольных ролевых игр *Dungeons and Dragons* еще в 1979 году и позже получил отдельный игровой модуль “TSR 9471 The Dancing Hut of Baba Yaga” [Smedman, 1997], вышедший в 1995 году.

Для быстрой классификации всех представленных персонажей можно воспользоваться определениями, предложенными А.В. Никитиной и М.В. Рейли в статье «Баба Яга в сказках Русского Севера»: «положительная Баба Яга (помощница, дарительница) и отрицательная Баба Яга (похитительница, ведьма, воительница)» [Никитина, Рейли, 2008 с. 28-74]. Так персонажи, встречающиеся в проектах 90-х, относятся к отрицательным: это ведьмы, похищающие детей для дальнейшего употребления в пищу. Яга из проекта *Castlevania: Lords of Shadow* более неоднозначна, ее можно отнести как к отрицательным (она ведьма, убивающая людей), так и к положительным (за прохождение испытания она одаривает героя) персонажам. Проект *Baba Yaga: The Temple of the Witch* тоже представляет отрицательный образ, но в данном случае скорее воительницы, ведь эта «Яга» мстит за постигнувшую ее несправедливость. Положительной можно назвать Бабу-Ягу из одноименной игры *Yaga*, она и помогает герою, и может одаривать его полезными вещами. В проекте же *baba Yaga*, который рассказывает нам о двух сестрах, ищущих способ спасти свою мать, она хоть и ведьма, но все же она имеет цель не навредить девочкам и людям, которых они могут привести, а защитить лес, что снова ставит ее на грань между положительным и отрицательным образом.

Амбивалентность Бабы Яги в фольклоре

Если обратиться к энциклопедическому словарю «Славянские древности» [Петрухин, 2012, с. 614], то там сказано, что встречается она преимущественно в волшебных сказках, где является лесной старухой-ведьмой. Она – персонаж с амбивалентными функциями, ее избушка находится на границе леса и стоит на неестественных куриных ногах. В зависимости от сказочного сюжета, в котором участвует Яга, она может быть людоедом и похитительницей детей или даже противницей, мешающей герою достичь цели его/ее пути, или, наоборот, помощником, который даст совет или нужный предмет. Это отличает ее и от сказочных персонажей мужского пола, таких как Кощей Бессмертный или Змей Горыныч, которые представляются как однозначно «злые» воплощения «нечистой силы» [Бурукина, 2000].

Если же мы говорим о Яге как о мифологическом персонаже, то ее образ несколько иной: «В реконструкции образ Я. восходит к патронам инициации в архаической мифологии, покровительствующим тем, кто в состоянии пройти испытание, к жрице, совершающей кремацию – погребальный обряд, хозяйке леса» [там же, с. 614]. Однако важно понимать, что данная реконструкция мифологических смыслов сказочного персонажа исследовательская.

Ее внешний облик в основе своей человеческий, но имеет ряд черт, присущих демонологическим персонажам, имеющим связь с иным миром. К внешним признакам могут относиться железные зубы, отвислые груди, костяная или железная нога, неестественно длинные волосы, обычно седые, и другие. Есть также и те черты, которые относятся не к внешности, но к функции, это, например, способность чують запах чужого. В «Исторических корнях волшебной сказки» [Пропп, 2021] В.Я Пропп упоминает о том, что эта способность может указывать на связь Яги с миром мертвых, в котором тот самый «русский дух», равно «живой дух», то есть герой приходит на границу между мирами, на которой находится Яга. Ее связь с мертвецами подчёркивает и то, что избушку ассоциируют как домовины-гроба. У нее достаточно тесная связь с мифологическими персонажами-ведьмами, на это указывают специальные атрибуты – это ступа и пест, а также помело, благодаря которым Баба-Яга может летать по воздуху. Относят к ним и печь, где она жарит похищенных детей. Кроме этого, занимается она прядением; назначением невыполнимых заданий для испытания героя.

Формирование образа Бабы Яги и влияние на нее образа «злой ведьмы» в западной популярной культуре

Персонаж имеет свою историю репрезентации в западной популярной культуре. В 1979 году она была введена в качестве персонажа в культовую серию ролевых настольных игр *Dungeon and Dragons*,

М.А. Быханова *Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх:
от старушки ведьмы до безумной ученой*

где остается одним из персонажей бестиария вплоть до наших дней. Через пару лет, в 1981 году, в журнале, посвященном этой игре Dragon Magazine #53, она появилась в заметке о богатырях старого Киева [Dragon magazine 53, 1981], где давалось полное описание характеристик персонажа как противника. В 1984 году, все в том же Dragon Magazine [Dragon magazine 83, 1984, с. 50], но уже в 83 номере, можно увидеть изображение персонажа (рис. 1).

Это сторбленная старушка в грязной и старой одежде. У нее недобрый взгляд, крючковатый нос и руки с заостренными ногтями, из-за чего их можно сравнить с птичьими лапами. Ходит эта Яга, опираясь на трость. Если сравнивать с фольклором, то у этой Бабы-Яги почти нет явных черт, относящих ее к демоническим персонажам. Единственное, что можно считать близким к таким чертам, – это руки, которые из-за длинных ногтей, больше похожих на когти, и своей тонкости, напоминают птичьи лапы. Однако образ в целом больше походит на старуху колдунью из мультфильма о Белоснежке 1937 года, выпущенного студией Дисней (рис. 2), чем на Бабу-Ягу из сказок.

Можно заметить, что у них очень сильно внешнее сходство. И, если добавить злой ведьме из Белоснежки трость, их можно принять за одного персонажа.

Поскольку Баба-Яга в первую очередь известна западному зрителю как злая ведьма, то создание образа с опорой на существующий в тот момент в культуре образ «злой ведьмы» вполне логичный путь. Как пишет Кэтрин Армета Шуфелт, «Исторически сложилось так, что голливудские образы не были благосклонны к ведьмам, и многие из самых дружелюбных ведьм в детских книгах и фильмах о Хэллоуине предстают в виде зеленокожих, изуродованных ведьм» [Shufelt, 2007]. Кроме того она говорит о стереотипе поведения «злой ведьмы», которая обычно похищает и поедает детей, стремясь за счет этого повысить свою силу или продлить себе жизнь. Более подробно о внешних стереотипах злой ведьмы говорят Фэн Сяоган и Макото Мураками [Xiaohan, Murakami, 2023, p 51-62]. Если говорить об одежде и аксессуарах, это чаще всего шляпа ведьмы или заостренный капюшон ее плаща. Она носит с собой деревянную палку, зачастую похожую на метлу. Из одежды на ней будет юбка или длинный плащ. Говоря о половой принадлежности, это всегда женщина. Существует несколько стереотипов о возрасте и внешнем виде женщины ведьмы, но в экранизациях, особенно сказочных

Рис. 1.
Яга из Dragon Magazine 83.



Рис. 2.
Ведьма.
Кадр из мультфильма «Белоснежка» (1937).



M.A. Bykhanova *The image of Baba-Yaga in western video games:
from an old witch to a mad scientist*

сюжетов, для образа «злой ведьмы» более типична «старая женская фигура» [ibid, p. 51-62]. Старость и уродство во внешности ведьмы подчеркивают опасность ее персонажа. Да и сам образ старой злой ведьмы, которая питается детьми, довольно характерен для западноевропейских сказок, поэтому его использование в сказочных и фэнтезийных сюжетах вполне ожидаемо. Яга, будучи злой ведьмой, тоже подходит под этот стереотипный образ, поэтому использование его в качестве опоры при создании персонажа ожидаемо. Любопытно и то, что долгое время в популярной культуре пожилые женщины были представлены весьма неприятными персонажами, о чем пишут в своей статье Дафна Лемиш и Варда Мюльбауэр [Lemish, Muhlbaue, 2012, p 165-168]. Пожилые женщины могли быть представлены в трех стереотипных образах: контролирующей матери (частый образ ситкомов 90-х), недалеких домохозяйек (опять-таки образы из ситкомов), пожилой стервы/ведьмы (Круэлла, ведьма из «Ганзель и Гретель»). Последний в том числе работал на укрепление стереотипного образа «злой ведьмы».

Тем любопытнее демонический образ Бабы-Яги в комиксах Marvel. Впервые она появилась в них в 1985 году в комиксе «Капитан Британия. Том 2» №11 [Marvel, 1985] (рис. 3). По сюжету комикса она заманивает к себе капитана Британию и его девушку Меган, когда те путешествовали по Западной России. Баба-Яга попыталась переманить девушку на свою сторону, но у нее ничего не вышло, и Меган убила ведьму, сумев освободить себя и возлюбленного.

Выглядит эта Яга весьма специфично, и в ней как сохраняются ведьмовские черты, так и добавляется больше монструозности, хотя и не имеющей отношения к славянскому фольклору. Она скорее отсылает своим обликом к Медузе Горгоне своими змеями на голове и одеждой на манер тоги. Тело же ее – это скелет, обтянутый кожей, однако сохраняется черта, которую мы уже видели у Бабы-Яги. Это руки с заостренными когтями. С Бабой-Ягой славянского фольклора ее роднят силы. Она могла управлять созданиями леса и летать на метле. А вот некромантия, которой она владела, пришла явно не из фольклора. И то, что, как и Баба-Яга из сказок, она тоже является людоедкой, причем образ ближе именно Яге, а не злой ведьме, поскольку в ее рацион входят не только дети, но и люди любого возраста.



Рис. 3.
Яга из комикса «Капитан Британия» (том 2).

Еще одно появление Яги в Марвел случилось в 1988 году в комиксе *Uncanny X-Men Vol 1 #231* [Marvel, 1988] (рис. 4). Сюжет с Ягой в комиксе напоминает сюжет 327А по указателю Аарона Томпсона Утера [ATU index, n.d.]. В нем дети попадают к ведьме-людоедке, живущей в лесу в доме из хлеба, которая хочет откормить их и съесть, но спасаются благодаря своей находчивости. То же происходит и в комиксе, только вместо детей здесь юные мутанты из школы Профессора Ксавье, а спасает их Колос (персонаж мутант с русскими корнями Петр Распутин). Появляется же местная Яга из воображения брата Колоса, Ильи Распутина.

Ее облик здесь разительно отличается от Яги из комикса о Капитане Британии. Это возможно еще и потому, что персонажа как бы «извлекают» из головы Ильи, а для него Яга все же считается знакомым персонажем в силу происхождения. И вновь мы видим черты, которые видели в Бабе-Яге из DnD и ведьме из Белоснежки: крючковатый нос и руки с острыми ногтями, больше напоминающими когти. Однако сам образ этой Яги скорее напоминает о ведьме из сказки «Ганзель и Гретель» [Гримм Я, Гримм В, 2020], чем о Бабе-Яге, от которой персонажу достается только имя.



Рис. 4.
Баба-Яга из *Uncanny X-Men*.

В 1996 году Баба-Яга появилась в серии комиксов «Хэллбой» (рис. 5), в которых остается действующим персонажем и по сей день. Именно в данной серии комиксов Баба-Яга наиболее сильно похожа внешне на фольклорного персонажа. Из других особенностей она летает в ступе с помелом, живет в избушке, правда на курьей ножке, людоедка. Сюжетно она может как помогать героям, так и строить козни против них, то есть ведет себя достаточно похоже на свою фольклорную прародительницу. Здесь, вероятно, сыграл свою роль и тот факт, что создатель комиксов о Хэллбое, Майк Миньола, знакомился со славянским фольклором для работы над комиксом [Шаргородский, 2015], но, к сожалению, не упоминает источников своих изысканий.

Внешне это старуха с невероятно длинными седыми волосами, железными зубами, отвислыми грудями, ногами, сделанными из дерева (в фольклоре чаще одна нога живая, другая же из кости или железа), и глазами, которые светятся неестественным желтым светом. И в то же время у нее есть черты, отсылающие к образу Яги из DnD: руки с длинными когтями и острый нос крючком. Образ, сочетающий в себе традиционный славянский фольклор и черты, которые появились у ведьмы в результате заимствования из образов других ведьм.

Кроме «Хэллбоя» Бабу-Ягу сейчас можно встретить в таких сериях, как например, «Fables» или «Grimm Fairy Tales». Известна она западному читателю и по комиксу *Monstrous: Baba Yaga*. Он выходит в США, но не релевантен для анализа, так как его выпускает российский художник Стас Якимов.

Эволюцию же образа Бабы-Яги на телевидении хорошо описали Джилл Терри Руди и Джером Лайал Макдональд [Rudy, McDonald, 2016], хотя их внимание больше сосредоточено на сюжетной



Рис. 5.
Баба-Яга из серии комиксов «Хэллбой».

роли антагонистки, а не на ее внешнем облике. Баба-Яга на малых экранах, по мнению исследователей, чаще всего предстает в образе «монстра недели», а не главного антагониста. Это чудовище, угрожающее благополучию семьи героев, людоед, охотящийся на детей. Авторы также замечают, что если в роли «монстра недели» Баба-Яга причиняет вред другим людям, в том числе и своим союзникам, делая это ради личной выгоды, то она всегда получает по заслугам и погибает, что не всегда случается с ней в традиционном фольклоре, где она может в том числе выступать в качестве помощника. Авторы приводят в пример персонажа Бабы-Яги из мультфильма про Скуби-Ду, сериалов *Сверхъестественное*, *Потерянная девушка*, аниме *Soul Eater*. И если в остальных проектах это действительно победа над злодейкой, то в *Скуби-Ду* мы скорее сталкиваемся с «расколдовыванием мира». Данный кейс будет рассмотрен в проекте *Baba Yaga: The Temple of the Witch*, где мы столкнемся с аналогичной ситуацией.

А что же происходит с Ягой в играх, какую роль чаще всего отдают ей разработчики, какие внешние атрибуты демонического персонажа она сохраняет или какие совершенно новые, возможно, получает? И повлиял ли на нее облик Яги, уже сформированный в западной популярной культуре?

Баба-Яга в видеоиграх: от стереотипной злодейки до персонажа волшебной сказки

Начнем анализ с серии квестов *Quest for Glory*, где Баба-Яга появляется в сюжете первой и четвертой части. В первой (рис. 6) визуально этот персонаж – обычная старушка, хоть и обладающая магией, живущая в хижине у города. Седые волосы, обвислые груди, старческий возраст. Так вполне может выглядеть любая пожилая женщина, нет чего-то, что могло бы указывать нам на сверхъестественного персонажа, каким является Баба-Яга. Однако она носит балахон, который относится к



Рис. 6.
Скриншот из игры *Quest for glory*
(Sierra Entertainment, 1989).

М.А. Быханова *Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх:
от старушки ведьмы до безумной ученой*

стереотипным атрибутам, присущим ведьмам в западной популярной культуре. Сюжетно она близка к волшебным сказкам. Людоедка (–333С* в СУС [Сравнительный указатель сюжетов, б.г.]), она похищает детей Барона, который заправляет городом, и, кроме того, терроризирует город атаками нечисти. Задача главного героя – избавиться от нее и спасти детей.

Во второй раз Баба-Яга появляется в четвертой части игры (рис. 7) Что любопытно, эта часть очень многое в визуальном дизайне и создании персонажей берет не только из русских сказок, но и непосредственно из славянской мифологии. Например, кроме Бабы-Яги, в сюжете фигурируют леший и домовая. Баба-Яга все еще людоедка, но теперь она не причиняет массового вреда, обходясь мелкими пакостями (например, похищение голоса шута). Претерпел изменение внешний вид. Теперь у нее, как и в фольклоре, проявляются черты, которые могут указывать на связь с демоническим миром: фиолетовая кожа, крючковатый нос, похожий на клюв, седые всклокоченные волосы, деформированные уши. Что любопытно, она своим внешним обликом напоминает чертей из игр 1990-х – начала 2000-х гг. но при этом содержит в своем облике черты, свойственные «злым ведьмам» Живет же она не в избушке, а в пещере, что также отдаляет ее от фольклорного прообраза. Заметно, что мы можем найти определенные параллели с фольклором, но только при знакомстве с традицией. В целом ее облик и роль происходят из уже имеющегося архетипа «злой ведьмы», присущих ей внешних черт и поведения, благодаря чему имеют отношение к славянскому фольклору.

А вот об игре «Once upon a time baba yaga» не получится сказать много. Это образец абсолютно детских квестов, в которых никогда не уделялось особое внимание ни дизайну персонажей, ни сюжету. Главная его задача – быть хорошим развлечением. Поэтому здесь мы можем наблюдать достаточно любопытное жилище Бабы-Яги. Это средневековый замок с воротами в виде черепа (рис. 8). Такой замок с большей долей вероятности мог бы принадлежать фольклорному Кощею, чем Яге.



Рис. 7.
Скриншот из игры
Quest for Glory: Shadows of Darkness
(Sierra Entertainment, 1994).



Рис. 8.
Скриншот из игры
Once upon a time baba yaga
(Coktel Vision, 1991).

M.A. Bykhanova *The image of Baba-Yaga in western video games:
from an old witch to a mad scientist*

В 90-х женские персонажи могли быть или «дамой в беде» или же злодейками, это было время наибольшей сексуализации женских персонажей, что больше всего проявлялось в играх жанра экшн и адвенчурах, но достаточно мало в RPG. Происходило это из-за того, что основной игровой аудиторией были мужчины [Lynch, Tompkins, van Driel..., 2016]. Однако Бабу-Ягу, несмотря на то что она была женским персонажем, это не затронуло. Ее облик скорее строился как изображение «злых ведьм» в кино или сериалах, где их старались делать как можно более уродливыми и пугающими. И сам жанр игры, где она появилась впервые, был чем-то средним между RPG и адвенчурой, и в первых сексуализациях женских персонажей в 90-е встречается крайне редко.

После этого персонаж снова появляется в играх уже в начале десятых и имеет ряд существенных отличий от того, что было свойственно его репрезентациям в 1990-е годы. К этому времени появляется все больше игроков женщин, и женские персонажи начинают понемногу переосмысляться. В том числе и женщины монстры, которые становятся реалистичнее в пропорциях, но при этом остаются пугающими. Из их облика уходит вызывающая сексуальность, но остается женственность [Sá, Alípio, Albino, 2020]. Здесь кроется еще одно отличие именно от славянского фольклора: в нем Баба-Яга как женщина может быть как положительным, так и отрицательным персонажем. Но поскольку она является старухой, в игре ей уготована роль злодейки. И несмотря на это, когда взгляд авторов уходит от традиционного изображения «злой ведьмы» в сторону славянского фольклора, роль Яги в играх становится более интересной и многогранной.

Начнем с игры “Castlevania: Lords of Shadow” (рис. 9). Здесь Баба-Яга становится стражем границы между миром мертвых и миром живых, о чем размышлял В.Я. Пропп [Пропп, 2021].



Рис. 9.
Скриншот из игры
Castlevania: Lords of Shadow
(Konami, 2010).

М.А. Быханова *Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх:
от старушки ведьмы до безумной ученой*

Баба-Яга испытывает приходящих к ней рыцарей Братства Света на пути к Землям Мертвых. Одни умирают от ее чучел, другие погибают при прохождении испытания в ее музыкальной шкатулке, пытаясь найти Голубую Розу, а недостойных она просто убивает и съедает. При встрече Бабы-Яги и протагониста, она также дает ему задание, за выполнение которого Баба-Яга открывает портал на кладбище титанов. После ухода протагониста другой герой, Зобек, убивает Бабу-Ягу, дабы та больше не могла никому навредить. Кроме того, ее убийство по сути закрывает путь в Царство мертвых, так как убивший ее герой далее по сюжету оказывается одним из антагонистов, Владыкой некромантов. Здесь Баба-Яга предстает нам помощником, однако, она помогает не всем, а только тем, кто сможет пройти ее испытание.

В СУС [Сравнительный указатель сюжетов, б.д.] есть сказочный сюжет (518А*). В нем герой получает чудесные предметы от ведьмы (Бабы-Яги). Это происходит в сказках достаточно часто, например, такой сюжет можно найти во всех трех вариациях сказки о Царевне-лягушке (267-269) из сборника Афанасьева [Афанасьев, 2018]. Кроме помощи Баба-Яга также может испытывать героя. Например, в сюжете 480В* в СУС [Сравнительный указатель сюжетов, б.д.]. В нем мачеха отправляет падчерицу к Бабе-Яге добыть огонь, для чего та должна выполнить ее задания. Альтернатива не выполнению поручений – быть съеденной. В игре она сочетает свои функции из разных сказочных сюжетов: она и страж границы, и волшебный помощник, и людоедка, причем её жертвы – это исключительно те, кто не достоин пройти испытание и отправиться в «иной» мир. Если говорить о ее внешности, то здесь это горбатая старуха с птичьими руками и звериными ногами. Интересно, что в данном случае это подчёркивает связь не только с потусторонним, но и с животным миром, а, как мы помним, фольклорная Баба-Яга – это лесная ведьма. Крючковатым носом её также не обделили. Эта черта пришла к Бабе-Яге из образа типичной «злой ведьмы» и прочно закрепилась в ее облике, что будет видно в дальнейшем анализе игр. Сюда теоретически можно было бы отнести руки с когтями, но в данном проекте у нее настоящие птичьи лапы. Однако есть и чисто визуальные детали: некий пояс с деревянным лицом и кольца с черепами, по-видимому, делающие облик более устрашающим. У этой Бабы-Яги есть избушка на дереве, не на курьих ножках.

В данной игре персонаж все так же во многом похож на сказочного персонажа, причем именно на Бабу-Ягу, а не на любую злую ведьму. Да, она убивает и поедает людей, и в то же время она дает задание и награждает героя за его выполнение. В ней есть и доля мифологического: она страж между миром живых и миром мертвых, проводящий через границу лишь тех, кто способен пройти особое испытание. Полагаю, что в данном образе это происходит из-за того, что в западных исследованиях можно найти мнение о том, что образ Бабы-Яги может ассоциироваться с «богиней подземного мира» [Andreas, 2010] и быть своего рода русской Персефоной [ibid]. Ее убийство ставит крест на возможности снова попасть в мир мертвых.

Пока заметно, что образ Бабы-Яги ближе образу «злой ведьмы» из популярной культуры с добавлением монструозных черт или мифологических мотивов, как было у персонажа из Castlevania: Lords of Shadow, но при этом он содержит в себе малое число именно сказочных мотивов славянской традиции. Однако проекты последних лет существенно меняют положение дел. Вышедшая около трех лет назад игра “Yaga” представляет нам классическую сказочную старушку как внешне, так и по своей роли в сюжете (рис. 10). Она живет в избушке на курьих ножках, летает в ступе, помогает Ивану-кузнецу в его злоключениях. Ее роль – это роль и волшебного помощника, и дарителя в зависимости от происходящего в сказочном сюжете игры. Кроме того, Яга еще и рассказывает нам ту сказку, в которую мы играем. Выглядит она как старуха с костяной ногой, седыми волосами, нос ее тоже весьма выразительный, хотя и менее крючкообразный, как у более ранних образов персонажей. Она скорее человек с хтоническими чертами, что до того не особо было свойственно другим Ягам, которые, наоборот, были более хтоническими с небольшим набором человеческих черт. Думаю, что не в последнюю очередь это произошло благодаря тому, что разработчики Breadcrumbs Interactive активно работали с фольклорными источниками, в том числе и научными, а в качестве материала для вдохновения брали иллюстрации Ивана Билибина к русским сказкам [Дневники разработчиков, б.г.].



Рис. 10.
Скриншот из игры Yaga (Breadcrumbs Interactive, 2019).

“Yaga” – в целом проект достаточно уникальный, переносящий на видеоигровую почву и персонажей, и сказочные сюжеты, и сами структуры, в которых воспроизводится фольклор. Если попробовать пересказать ее сюжет, то его будет невозможно отличить от простой волшебной сказки.

Перейдем к последнему вышедшему на данный момент проекту: визуальная VR-новелла 2021 года “baba Yaga” (рис. 11). Это короткая сказка про двух сестер, которые пытаются спасти свою больную мать. Для этого они отправляются в мистический лес, чтобы попросить о помощи Бабу-Ягу. Яга здесь хранительница леса, которая оберегает его от людей. И она не ест людей, как и Яга из игры 2019 года, что выделяет их обеих среди других воплощений персонажа. Причем об этом мы узнаем исключительно в ходе повествования, а изначально нам дается совершенно другая информация. Все дело



Рис. 11.
Скриншот из игры Baba Yaga (Baobab Studios, 2021).

в том, что загадочная личность Яги как лесной ведьмы окутана домыслами и слухами, и до тех пор, пока игроки не будут вынуждены с ней столкнуться, как и героини, они будут считать ее опасной и злой.

Можно заметить, что в этих двух самых последних игровых воплощениях Яги (2019 и 2021 года соответственно), она, может, и является неоднозначной героиней, но не выступает антагонистом, что говорит о постепенном переосмыслении видеоигрового образа. Такое же переосмысление со временем пережил образ ведьмы в западной культуре, и она перестала быть только «злой ведьмой». Первой попыткой переосмысления образа ведьмы называют сериал “Bewitched”, известный у нас как «Моя жена меня приворожила». Несмотря на то, что вышел он в 1964 году, и главная героиня в нем была доброй и вполне симпатичной ведьмой, он не сумел сильно пошатнуть устоявшийся образ «злой ведьмы». В отличие от вышедших в 90-е «Сабрины, маленькой ведьмы» или, например, «Зачарованных», после которых образ ведьмы в медиа существенно изменился в более положительную сторону [Shufelt, 2007]. Внешне эта Яга больше похожа на духа, некоторую потустороннюю сущность, чем на человека. Горб, ручки-палочки, отсутствие лица – только маска с клювом и светящиеся глаза. Даже когда она двигается, сложно почувствовать материальность ее тела. У нее не просто атрибуты, дающие ей право находиться в пограничном состоянии, она сама относится к существам из «иного» мира, ведь она утратила любые человеческие черты. Кроме того, этот дизайн обусловлен не столько отсылкой к фольклору, сколько к сюжетному повороту: в конце игровой персонаж (Саша) или же её сестра Магда (если игрок отказывается от маски) сама становится Бабой Ягой, хранительницей леса. При этом можно стать доброй или злой ведьмой в зависимости от выбора стороны силы для преобразования леса.

Как мы можем проследить, влияние славянского фольклора на персонажа становится все более явным. Если в проектах 90-х это персонаж, зачастую больше напоминающий стереотипную западную «злую ведьму», то уже в проекте 2010 года он приобретает некоторое сходство с фольклорным образом. Это объяснимо, так как образ Бабы-Яги, созданный с большим вниманием к фольклору, успел появиться в западных медиа, и в комиксах, и на экранах. В проектах, созданных в течение последних 4-5 лет, Баба-Яга внешне уже больше опирается на свой образ из славянского фольклора. Ее образы все больше похожи на то описание, которое можно найти в народных сказках. Если говорить о ее роли в сюжете, то она начинает больше походить на сказочного персонажа. Яга уже не просто людоедка, пожирающая детей, что было свойственно и «злой ведьмы». Да, она может быть антагонистом, но уже не намеренно убивает людей, а только если они не способны выполнить ее задание, как в Castelvania. Это ее способ охраны границы от «неверных» людей.

Внешний вид героини в целом колеблется от простой старухи до полностью хтонического существа, но такая деталь как крючковатый нос становится отличительной чертой персонажа, которая, как было уже замечено выше, пришла к ней от образа «злой ведьмы» западной культуры. Наличие иных атрибутов по большей части довольно опционально. Она может жить как в классической избе на курьих ножках, так и в обычной. Может летать, а может не летать. Но неизменно одно: это чаще всего ведьма с некоторыми чертами нечистой силы, которая потенциально опасна. Однозначным злом Баба-Яга представляется только в проектах 1990 годов. С 2010 года она получает смешанную характеристику, а в последних двух проектах она, пусть все еще остается загадочной и мрачной, но более не представляет опасности для героев. Она их союзник, а не противник. Я полагаю, это связано с тем, что в это время и в других медиа стали появляться неоднозначные персонажи, которые способны и на плохие, и на хорошие поступки. На это также накладывается тенденция на переосмысление злодеев в целом и ведьм в частности. Причем это как переосмысление сюжетное, о чем говорит Шуфелт [Shufelt, 2007], так и переосмысление внешнего облика, о чем писали Сяогань и Мураками [Xiaohan, Murakami, 2023, p 51-62]. Не могло не затронуть оно и Бабу-Ягу, делая ее персонажем со своими скрытыми мотивами, но без откровенно вредоносных намерений, что вполне вписывается в ее собственное фольклорное прошлое.

Но есть и еще одно воплощение Бабы Яги в видеоигровом пространстве, которое стоит особняком по отношению к другим разобранным здесь проектам.

М.А. Bykhanova *The image of Baba-Yaga in western video games:
from an old witch to a mad scientist*

«Расколдовывание» мира и очеловечение образа Бабы-Яги

Это дополнение к серии приключенческих игр про Лару Крофт “Baba Yaga: The Temple of the Witch” (2016). Стоит сказать, что на старте оно вызвала много обсуждений и было холодно принято аудиторией, которая ожидала магии и мистики, а получила историю про галлюциногены. Здесь у Бабы-Яги есть вполне человеческое имя Серафима. Женщина-учёная, занимавшаяся ботаникой, позже политзаключённая трудового лагеря, в котором она изучает растения, чья пыльца оказывает влияние на разум людей. В лагере случается мятеж, погибает семья учёной. Обезумевшая от горя женщина при помощи психотропной пыльцы полностью захватывает Долину греха. Серафима принимает облик Бабы-Яги из старых сказок, наряжается в соответствующую жуткую маску и длинные когти (рис. 12). Для усиления психотропного воздействия пыльцы растений, она разместила в долине скелеты людей и животных, а живых животных и обезумевших людей использовала для охраны своих владений. В эту долину отправляется Лара Крофт, чтобы отыскать отца девушки по имени Надя. Как мы понимаем, вся магия и образы игры – это лишь воображение Лары, находящейся под влиянием психотропных препаратов, используемых Серафимой.

Можно понять, что Крофт знает сказки о Яге, так как ее воображение достраивает долину скелетов избушкой на курьих ножках.

Сама Серафима создает себе типично фольклорный образ, добавляя к человеческим чертам демонические. Маска из черепа с рогами, рваная одежда, длинные когти. И в то же время так может выглядеть любое сверхъестественное существо, в ней нет ничего, что делало бы ее похожей на Бабу-Ягу из фольклора. Однако, когда она является протагонисту под действием веществ, то становится сильнее похожа на фольклорного персонажа. Более того, финальную драку с ней вполне можно считать «магической». Лара сражалась с желавшей убить её ведьмой в изменённом состоянии разума, устраивая извержения котлов. Баба-Яга здесь скорее попытка заманить западную аудиторию нестандартной темой, но никак не показать фольклорную старушку. И, с одной стороны, мы можем увидеть здесь «расколдовывание мира» по М. Веберу [Вебер, 1990]. Люди верят или знают, что любой феномен можно узнать и объяснить при помощи научных средств, ведь нет никаких таинственных или мистических сил, чье объяснение невозможно. Все можно понять путем изучения, а значит, мир расколдован и больше не нуждается в объяснениях природных феноменов через магию или мистику. Бабы-Яги как таковой не существует, это просто люди, попавшие под влияние экспериментов обезумевшей от горя женщины.



Рис. 12.

Скриншот из игры Baba Yaga: The Temple of the Witch (Square Enix, 2016).

М.А. Быханова *Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх:
от старушки ведьмы до безумной ученой*

Такой прием, причем на примере Бабы-Яги, уже использовался в мультсериале Скуби-Ду: Корпорация «Тайна» (2012), где герои разоблачили поддельную Ягу, за личиной которой по сюжету серии стоял куратор выставки Вронский, желавший украсть яйца Фаберже, а вся «магия» объяснялась его навыками, полученными на службе, и изобретательностью.

Но, с другой стороны, Яга здесь становится своего рода мифологическим персонажем, охраняя Долину греха от вторжения извне. Она выступает стражем между условным «миром мертвых» (исследовательским комплексом) и «миром живых» (деревни неподалеку). Схожую роль мы уже видели в играх раньше, например, в «Castlevania: Lords of Shadow». Получается, хоть общая история и сильно выделяется на фоне остальных своим уклоном в некоторую «научность», она в то же время в основе своей сохраняет уже знакомые мотивы.

Заключение

С 1990-х, когда вышли первые игры с Бабой-Ягой среди персонажей, до настоящего момента она прошла путь от стереотипной злой ведьмы, которой можно дать любое другое имя и ничего не изменится, до игрового персонажа, созданного с использованием его фольклорного наследия, что вернуло образу его амбивалентность. Этому способствует в том числе и общая тенденция на обеление образов ведьмы в западной популярной культуре. Начинается это с серии игр Castlevania, где она становится более неоднозначным и комплексным персонажем, и с каждой новой игрой фольклорная составляющая проявляется в персонаже все больше.

Если же говорить о визуальном дизайне, то разработчики по большей части стараются оставлять человекоподобный женский облик с чертами, присущими потустороннему. Кроме того, остается наиболее характерная внешняя черта – длинный крючковатый нос, позволяющий нам лучше идентифицировать Ягу среди других персонажей и, очевидно, закрепившийся за ней, придя изначально от стереотипного образа «злой ведьмы».

Есть также и исключительные случаи, когда образ Яги значительно перестраивается. Сделано это чаще всего либо в угоду авторской задумке, либо для более яркого устрашающего эффекта. Любопытным можно назвать и тот факт, что все игры, за исключением проекта румынской студии Breadcrumbs Interactive, сделаны людьми, для которых славянский фольклор – это скорее нечто экзотическое, чем обыденное. Им знаком образ «злой ведьмы», они имеют представление о Бабе-Яге из комиксов, настольных игр или сериалов, но зачастую имеют слабое представление о персонаже сказочного славянского фольклора. Это легко объясняет схожесть ряда черт, присущих визуальному дизайну персонажа, которые переходят от образа к образу, из проекта в проект, они строятся, взяв за основу уже знакомые черты. Кроме того, большинство Яг сохраняют свои функции из волшебных сказок в рамках сюжетов игр, однако в проектах 90-х это скорее функции, свойственные как Бабе-Яге, так и сказочной ведьме в западном фольклоре (похищение и поедание детей), а в дальнейших проектах её функции становятся ближе русским народным сказкам. Она может не только людоедствовать, но и испытывать героев или даже помогать им, совершенно отказываясь от роли антагониста. Тем не менее, Яга не перестает преследовать собственные цели в сюжете игры. Встречаются и иные трактовки, делающие Баба-Ягу более приближенной к мифологическим персонажам, чем к сказочному фольклору. Такими можно назвать Яг, играющих роль, например, стража границы между миром живых и мертвых в «Castlevania: Lords of Shadow» или же хранительницы леса в «baba Yaga». Особняком здесь стоит пересобранный образ в виде «ведьмы» (сумасшедшей учёной), которая владеет «магией» (психотропным веществом), представленный в «Baba Yaga: The Temple of the Witch». Игра приключенческая, и внешне может показаться, что она никак не связана с остальными представлениями Яги в играх, но это не так. Здесь она тоже становится своего рода стражем: её «Долина греха» – это некоторый условный «лес», который она охраняет от вторжения чужих. И при этом она «расколдовывает» для нас мир, показывая, что за её «магией» стоит наука.

Таким образом, мы получаем различные вариации одного образа, которые можно встретить в играх:

М.А. Bykhanova *The image of Baba-Yaga in western video games:
from an old witch to a mad scientist*

- 1) те, где Баба-Яга выступает в роли сказочного персонажа, и те, где она выступает персонажем скорее мифологическим;
- 2) те, где образ Бабы-Яги в большей степени опирается не на славянский фольклор, а на существующий в западной культуре образ «злой ведьмы», использует ее внешние атрибуты и функции;
- 3) те, где образ Яги отходит от стереотипов о злой ведьме, переосмысливается в связи с текущими тенденциями в культуре и возвращается к своим истокам в сказочных сюжетах славянского фольклора.

ЛЮДОГРАФИЯ

1. Baba Yaga: The Temple of the Witch (Square Enix, 2016)
2. baba Yaga (Baobab Studios, 2021)
3. Castlevania: Lords of Shadow (Konami, 2010)
4. Dungeons & Dragons. 1979. Gary Gygax, Dave Arneson / Tactical Studies Rules, Inc. Настольная
5. Once upon a time baba yaga (Coktel Vision, 1991)
6. Quest for glory (Sierra Entertainment, 1989)
7. Quest for Glory: Shadows of Darkness (Sierra Entertainment, 1994)
8. Yaga (Breadcrumbs Interactive, 2019)

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Белоснежка / Snowwhite (1937, рук. реж. Д.Хэнд, США), анимац.
2. Гензель и Гретель / Hansel and Gretel (1983, реж. Т. Бертон, США), игр.
3. Сверхъестественное / Supernatural (2005-2020, созд. Э. Крипке, США), сериал
4. Потерянная девушка / Lost Girl (2010-2015, реж. Э. Кануэль, Канада), сериал
5. Soul Eater (2008-2009, реж. Такуя Игараси, Япония), анимац.
6. Моя жена меня приворожила / Bewitched (1964-1972, реж. У.Эшер, США), сериал
7. Сабрина – маленькая ведьма / Sabrina, the Teenage Witch (1996-2003, соз. Нэлл Сквелл, США), сериал
8. Зачарованные / Charmed (1998-2006, соз. Констанс М. Бёрдж, США), сериал
9. Скуби-Ду: Корпорация «Тайна» / Scooby-Doo! Mystery Incorporated (2010-2013, реж. В.Кук, К.Геда, США), анимац. сериал

ИСТОЧНИКИ

1. *Гримм Я., Гримм В.* Братья Гримм. Лучшие сказки. Великие сказочники мира. – Москва: Росмэн, 2020.
2. Дневники разработчиков. Режим доступа: <https://breadcrumbsinteractive.com/yaga-art-style/> (дата обращения: 21.06.2023)
3. *Шаргородский С.* Интервью Майка Миньолы. Режим доступа: <http://spidermedia.ru/comics/hellboymedia-exclusive-mike-mignola-russia-interview> (дата обращения: 01.08.2023)
4. Captain Britain. – Marvel Comics, 1985. Vol 2 11, November.
5. Dragon magazine 83. – TSR, Inc., 1984. Vol. VIII Number 9. P. 50.
6. Larger Than Life – Bogatyrs begin a new column // Dragon magazine 53. – TSR, Inc, 1981. Vol. VI Number 3. – P. 28-58.
7. *Mignola M.* Hellboy: Wake the Devil. 1996, Dark Horse Comics
8. *Smedman L.* “TSR 9471 The Dancing Hut of Baba Yaga“, TSR, Inc., 1995
9. *Storey M.* The Dragon’s Sister and Timothy Travels. – Faber And Faber Ltd, 1967.
10. Uncanny X-Men. – Marvel Comics, 1988. Vol 1 #231, July

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. Полное издание в одном томе. – Москва: Альфа-Книга, 2018.
2. *Бурукина О.А.* Гендер «потустороннего» в славянской культуре // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. Вып. 13. – Москва: МАКС-Пресс. 2000. – С. 60-64
3. *Вебер М.* Избранные произведения / пер. с нем., сост., общ. ред. и послесл. *Давыдова Ю.Н.*, предисл. *Гайденко П.П.* – Москва: Прогресс, 1990.
4. *Зиновьева Н.В., Зиновьева С.А.* Образ Бабы Яги в современной культуре // Филологический журнал. 2020. №24. С.124-131.
5. *Махлина С.Т.* Образ Бабы Яги в межкультурной коммуникации // Вестник СПбГИК. 2016. №1 (26). С. 21-25
6. *Никитина А.В., Рейли М.В.* Баба-Яга в сказках Русского Севера // Русский фольклор: [материалы и исследования]. Т. 33. – Санкт-Петербург: Наука, 2008. – С. 28-74
7. *Петрухин В.Я.* Яга // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. Том 5. – Москва, 2012. – С. 614
8. *Протт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Колибри, 2021.
9. *Рязанова Е.В.* Образы ведьмы и бабы яги в английской и русской сказочной традиции // Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации. 2021. №XIII. С.122-128
10. Сравнительный указатель сюжетов. Режим доступа: <https://www.ruthenia.ru/folklore/sus/index.htm> (дата обращения: 15.11.2022).
11. *Терехова К.Д.* Роль Бабы-Яги в советском кинематографе. Переломные моменты истории: люди, события исследования // Материалы международной научной конференции к 350-летию со дня рождения Петра Великого. Том 3. – Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2022. – С.645-648.
12. *Чистов К.В.* Баба Яга: Заметки по славянской демонологии // Живая старина. 1997. № 2. С.55
13. *Якимчук Е.В.* Визуальная составляющая экранизированного образа Бабы Яги // Вестник Харьковской государственной ака-

М.А. Быханова *Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх:
от старушки ведьмы до безумной ученой*

демии дизайна и искусств. 2015. №7. С.143-150.

14. *Andreas Johns* Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale. – New York: Peter Lang, 2010.
15. *ATU index*. Режим доступа: <https://libraryguides.missouri.edu/c.php?g=651166> (дата обращения: 13.11.2022).
16. *de Saint-Rat A.L.* Children's Books by Russian Émigré Artists: 1921-1940 // *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 1989. Vol.11. P.92-105.
17. *Lemish D., Muhlbauer V.* "Can't Have it All": Representations of Older Women in Popular Culture // *Women & Therapy*. 2012. Vol.35: 3-4. P.165-180. DOI: 10.1080/02703149.2012.684541
18. *Lynch T., Tompkins J.E., van Driel I.I., Fritz N.* Sexy, Strong, and Secondary: A Content Analysis of Female Characters in Video Games across 31 Years // *Journal of Communication*. 2016. Vol. 66(4). P. 564-584.
19. *Rupma J.* Global morphing of the spiritual and grotesque in American depictions of Baba Yaga // Перевод. Язык. Культура: Материалы IX международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 25 мая 2018 года / Ответственный редактор *Л.В. Коцюбинская*. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина. 2018. – С. 50-59.
20. *Rudy J.T., McDonald J.L.* Baba Yaga, Monsters of the Week, and Pop Culture's Formation of Wonder and Families through Monstrosity // *Humanities*. 2016. Vol. 5(2): 40. DOI: 10.3390/h5020040
21. *Shufelt C.A.* "Something Wicked This Way Comes": Constructing the Witch in Contemporary American Popular Culture [Doctoral dissertation, Bowling Green State University], December 2007.
22. *Sa F., Alipio L.F., Albino M.* Designing the Body: Female Monster Design in Video Games. CONFIA 2020.
23. *Xiaohan F., Murakami M.* Design that uses ai to overturn stereotypes: make witches wicked again // *International Journal of Artificial Intelligence and Applications (IJAIA)*. 2023. Vol.14. No.2. P. 51-62.

SOURCES

1. Grimm V., Grimm Ya. *Brat'ya Grimm. Luchshie skazki. Velikie skazochniki mira* [The Brothers Grimm. The best fairy tales. The great storytellers of the world]. Moscow, Rosmen, 2020. (in Russ.)
2. *Captain Britain*. Marvel Comics, 1985. Vol 2 11, November.
3. *Dragon magazine 83*. TSR, Inc., 1984. Vol. VIII Number 9. P. 50.
4. *Dnevniky razrabotchikov* [Developer Diaries]. Available at: <https://breadcrumbsinteractive.com/yaga-art-style/> (accessed: 21.06.2023). (in Russ.)
5. "Larger Than Life – Bogatyrs begin a new column." *Dragon magazine 53*. TSR, Inc, 1981. Vol. VI Number 3. P. 28-58.
6. *Mignola M. Hellboy: Wake the Devil*. Dark Horse Comics, 1996.
7. *Shargorodskij S. Interv'yu Majka Min'oly* [Shargorodsky Interview with Mike Mignola]. Available at: <http://spidermedia.ru/comics/hellboymedia-exclusive-mike-mignola-russia-interview> (accessed: 01.08.2023). (in Russ.)
8. *Smedman L. "TSR 9471 The Dancing Hut of Baba Yaga"*, TSR, Inc., 1995.
9. *Storey M. The Dragon's Sister and Timothy Travels*. Faber And Faber Ltd, 1967.
10. *Uncanny X-Men*. Marvel Comics, 1988. Vol 1 #231, July

REFERENCES

1. *Afanasyev A.N Narodnye russkie skazki. Polnoe izdanie v odnom tome* [Russian folk tales. Complete edition in one volume]. Moscow, Alfa-Book, 2018. (in Russ.)
2. *Andreas J. Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*. New York, Peter Lang, 2010.
3. *ATU index*. Available at: <https://libraryguides.missouri.edu/c.php?g=651166> (accessed: 13.11.2022).
4. *Burukina O.A.* "Gender «potustoronnego» v slavyanskoj kul'ture" [Gender of the "otherworldly" in Slavic culture]. *Yazyk, soznanie, kommunikaciya: Sb.statei* [Language, consciousness, communication: Collection of articles]. Issue 13. Ed. V.V. Krasnykh, A.I. Izotov. Moscow, MAKS-Press. 2000. P. 60-64. (in Russ.)
5. *Chistov K.V.* "Baba Yaga: Zametki po slavyanskoj demonologii" [Baba Yaga: Notes on Slavic Demonology]. *Zhivaya starina* [Living antiquity]. 1997. No 2. P. 55. (in Russ.)
6. *de Saint-Rat A.L.* "Children's Books by Russian Émigré Artists: 1921-1940." *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1989. No 11. P. 92–105.
7. *Lemish D., Muhlbauer V.* «Can't Have it All»: Representations of Older Women in Popular Culture." *Women & Therapy*, 2012. No 35:3-4. P. 165-180, DOI: 10.1080/02703149.2012.684541
8. *Lynch T., Tompkins J.E., van Driel I.I., Fritz N.* "Sexy, Strong, and Secondary: A Content Analysis of Female Characters in Video Games across 31 Years." *Journal of Communication*. 2016. Vol. 66(4). P. 564-584.
9. *Rupma J.* "Global morphing of the spiritual and grotesque in American depictions of Baba Yaga." *Perevod. Yazyk. Kul'tura : Materialy IX mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Sankt-Peterburg, 25 maya 2018 goda* [Translation. Language. Culture : Materials of the IX International Scientific and Practical Conference, St. Petersburg, May 25, 2018]. Responsible editor L.V. Kotsyubinskaya. Saint Petersburg, A.S. Pushkin Leningrad State University, 2018. P. 50-59.
10. *Makhlina S.T.* "Obraz Baby Yagi v mezhkul'turnoj kommunikacii" [The image of Baba Yaga in intercultural communication]. *Vestnik SPbGIK* [Bulletin of SPbGIK]. 2016. No 1 (26). P. 21-25. (in Russ.)
11. *Nikitina A.V., Reilly M.V.* "Baba-Yaga v skazkah Russkogo Severa" [Baba Yaga in the tales of the Russian North]. *Russkij fol'klor* [Russian folklore] [materials and research]. Vol. 33. St. Petersburg, Nauka.2008. P. 28-74. (in Russ.)
12. *Petrukhin V.Ya.* "Yaga" [Yaga]. *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvističeskij slovar' v 5 t* [Slavic Antiquities: An Ethnolinguistic dictionary in 5 t]. Tom 5. Moscow, 2012. P. 614. (in Russ.)
13. *Propp V.Ya. Istoricheskie korni volshebnnoj skazki* [The historical roots of the fairy tale]. Moscow, Hummingbird, 2021. (in Russ.)
14. *Rudy J.T., McDonald J.L.* "Baba Yaga, Monsters of the Week, and Pop Culture's Formation of Wonder and Families through Monstrosity." *Humanities*. 2016. Vol. 5(2). P. 40. DOI: 10.3390/h5020040
15. *Ryazanova E.V.* "Obrazy ved'my i baby yagi v anglijskoj i russkoj skazочноj tradicii" [Images of witches and Baba Yaga in the English and Russian fairy tale tradition.]. *Inostrannye yazyki v kontekste mezhkul'turnoj kommunikacii* [Foreign languages in the context of intercultural communication]. 2021. No XIII. P. 122-128. (in Russ.)

M.A. Bykhanova *The image of Baba-Yaga in western video games:
from an old witch to a mad scientist*

16. Sa F., Alipio L.F., Albino M. *Designing the Body: Female Monster Design in Video Games*. CONFIA 2020.
17. Shufelt C.A. "Something Wicked This Way Comes": *Constructing the Witch in Contemporary American Popular Culture* [Doctoral dissertation, Bowling Green State University]. December 2007.
18. *Sravnitel'nyj ukazatel' syuzhetov* [Comparative index of plots]. Available at: <https://www.ruthenia.ru/folklore/sus/index.htm> (accessed: 15.11.2022). (in Russ.)
19. Terekhova K.D. "Rol' Baby-Yagi v sovetskom kinematografe. Perelomnye momenty istorii: lyudi, sobytiya issledovaniya" [The role of Baba Yaga in Soviet cinema. Turning points of history: people, research events]. *Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii k 350-letiyu so dnya rozhdeniya Petra Velikogo. t.3* [Materials of the international scientific conference on the 350th anniversary of the birth of Peter the Great. vol. 3]. Saint Petersburg, SPbGUPTD. 2022. P. 645-648. (in Russ.)
20. Weber M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Trans. from German, comp., general ed. and afterword. Davydova Yu.N., preface. Gaidenko P.P. Moscow, Progress, 1990. (in Russ.)
21. Xiaohan F., Murakami M. "Design that uses ai to overturn stereotypes: make witches wicked again." *International Journal of Artificial Intelligence and Applications (IJAAI)*. 2023. Vol.14. No. 2. P. 51-62.
22. Yakimchuk E.V. "Vizual'naya sostavlyayushchaya ekranizirovannogo obraza Baby Yagi" [The visual component of the filmed image of Baba Yaga]. "Vestnik Har'kovskoj gosudarstvennoj akademii dizajna i iskusstva" [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.]. 2015. No 7. P. 143-150. (in Russ.)
23. Zinovieva N.V., Zinovieva S.A. "Obraz Baby Yagi v sovremennoj kul'ture" [The image of Baba Yaga in modern culture]. *Filologicheskij zhurnal* [Philological Journal]. 2020. No 24. P.124-131. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Яга из Dragon Magazine 83.
Источник: Dragon magazine 83. - TSR, Inc., 1984. Vol. VIII Number 9. P. 50.
- Рис. 2. Ведьма. Кадр из мультфильма «Белоснежка» (1937).
- Рис. 3. Яга из комикса «Капитан Британия» (том 2).
Источник: Captain Britain. – Marvel Comics, Vol 2 11, November 1985 P. 7.
- Рис. 4. Баба-Яга из Uncanny X-Men.
Источник: Uncanny X-Men. – Marvel Comics, Vol 1 #231, July 1988 p.24
- Рис. 5. Баба-Яга из серии комиксов «Хэллбой».
Источник: Hellboy: The Storm, Dark Horse Comics, Vol 58, 2010, p. 20
- Рис. 6. Скриншот из игры Quest for glory (Sierra Entertainment, 1989).
- Рис. 7. Скриншот из игры Quest for Glory: Shadows of Darkness (Sierra Entertainment, 1994).
- Рис. 8. Скриншот из игры Once upon a time baba yaga (Coktel Vision, 1991).
- Рис. 9. Скриншот из игры Castlevania: Lords of Shadow (Konami, 2010).
- Рис. 10. Скриншот из игры Yaga (Breadcrumbs Interactive, 2019).
- Рис. 11. Скриншот из игры Baba Yaga (Baobab Studios, 2021).
- Рис. 12. Скриншот из игры Baba Yaga: The Temple of the Witch (Square Enix, 2016).

Валерия Юрьевна Лабузная
Valeriya Yurievna Labuznaya
аспирант,
postgraduate student,
Академия медиаиндустрии (Москва, Россия)
Academy of Media Industry (Moscow, Russia)
labuznaiavaleria@gmail.com

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ УЖАСА В ПОСТХОРРОРЕ: ПОЭТИКА И СИМВОЛИКА ФИЛЬМА «МАЯК» Р. ЭГГЕРСА PHENOMENOLOGY OF HORROR IN POST-HORROR: THE POETICS AND SYMBOLICS OF “THE LIGHTHOUSE” BY R. EGGERS

Статья посвящена проблеме репрезентации ужаса в одном из ключевых произведений постхоррора – кинокартине «Маяк» Р. Эггерса. Анализ поэтики и символики фильма производится с привлечением категориального аппарата феноменологии ужаса, философских концепций «корпоральности» и «мира-без-нас» Д. Тригга и Ю. Такера. Это позволяет выявить характерные сюжетные и стилиевые решения, апеллирующие к темам отвращения телесности, жуткого двойничества и ужаса немислимого, и сделать вывод о том, что эстетизация ужасного в «Маяке» производится посредством изображения «субъекта, становящегося нечеловеческим» и «лакуны, указывающей по ту сторону кажимостей». Постхоррор, рассмотренный через призму актуальной спекулятивной философии, предстает попыткой передать «нуминозный» опыт ужаса современными экранными средствами.

Ключевые слова: экранное искусство, спекулятивная философия, феноменология ужаса, поэтика, эстетика, символика, ужас, жуткое, отвратительное, хоррор, корпоральность, двойничество, телесность, постхоррор

Для цитирования: Лабузная В.Ю. Феноменология ужаса в постхорроре: поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса // Артикульт. 2024. №1(53). С. 81-90. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-81-90

The article is devoted to the problem of representing horror in one of the most significant post-horror movies – “The Lighthouse” by R. Eggers. The categories of phenomenology of horror by philosophers D. Trigg and E. Thacker are used in the analysis of the film’s poetics and symbolism. This method helps to highlight the themes of disgusting physicality, terrible doubleness and unthinkable horror in terrifying screen images and frightening means of expression. The resume explains the aestheticization of the horror in “The Lighthouse” as produced through the representation of “the subject becoming inhuman” and “the lacuna pointing beyond appearances.” Post-horror, viewed through the prism of contemporary speculative philosophy, appears as an attempt to transfer the “numinous” experience of horror using new screen means.

Keywords: screen arts, speculative philosophy, phenomenology of horror, poetics, aesthetics, symbolism, horror, uncanny, disgust, corporeality, duality, doppelgänger, physicality, posthorror

For citation: Labuznaya V.Yu. “Phenomenology of horror in post-horror: The poetics and symbolics of “The Lighthouse” by R. Eggers.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 81-90. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-81-90

Современный кинопроцесс во многом характеризуется отходом от устоявшихся жанровых конвенций и поиском новых способов представления экранного материала, оригинальным образом компилирующих и переосмысляющих прошлые повествовательные модели и изобразительные традиции. Одним из заметных проявлений этой тенденции становится так называемый постхоррор – субжанр фильмов ужасов, отличающихся медленным действием, глубоким психологизмом и эстетизмом [Church, 2021, p. 1-26]. Постхоррору свойственна эклектичность как в жанровом, так и в стилевом отношении: сочетание элементов триллера, детектива, нуара, экзистенциальной драмы, драмы взросления, мелодрамы, сурвайвал-хоррора, черной комедии и др., постмодернистское пристрастие к цитатам и отсылкам, а также тяготение к ретро-эстетике, будь то готика, декаданс или джалло [Church, 2021, p. 1-26]. Отчасти из-за этого термин остается «зонтичным», собирательным определением для множества непохожих друг на друга кинокартин.

Однако кинокритики и киноисследователи зачастую связывают появление постхоррора с независимой американской студией A24 и творчеством режиссёров Ари Астера («Реинкарнация», «Солнцестояние»), Джордана Пила («Прочь», «Мы»), Роберта Эггерса («Ведьма», «Маяк») [Rose, 2017].

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

В качестве сущностной черты субжанра выделяют особый тип аффекта, передачу драматического содержания произведения через стиль [Church, 2021, p. 14]. Постхоррор создает особое качество ужасного, чью специфику в полной мере еще предстоит определить. При этом представляется продуктивным искать средства для осмысления эстетической категории «ужаса» в новом хорроре в поле актуальных философских исследований. В данной статье предпринимается попытка применить методологический аппарат феноменологии ужаса – концепций Дилана Тригга и Юджина Такера для анализа поэтики и символики фильма «Маяк» Р. Эггера. Ставится цель выявить средства репрезентации и эстетизации ужаса, характерные для одного из ключевых произведений постхоррора, а также апробировать перспективные философские подходы и термины в области современного киноанализа.

Феноменология «ужаса»

Актуальная спекулятивная философия, существующая на стыке феноменологии и психоанализа и развивающая традиции нигилизма и космического пессимизма, предметно исследует темы «нечеловеческого», «чужого», «сокрытого» [Такер, 2017; Тригг, 2017]. Ключевой в этом идейно-художественном комплексе становится категория «ужаса», рассматривается проблема ее концептуализации, артикуляции и манифестации в поле метафизического и эстетического. Отталкиваясь от идей предшественников, среди которых – Артур Шопенгауэр, Фридрих Шеллинг, Зигмунд Фрейд, Жак Лакан, Эммануэль Левинас, Морис Мерло-Понти, Юлия Кристева и др., современные мыслители рассматривают ужас как специфическую аффективную реакцию «неведения».

Так, британский философ Дилан Тригг разрабатывает оригинальную концепцию «корпоральности», опосредованную понятиями «анонимной материальности», «жуткого тела», «странного реализма», и постулирует, что «ужас космоса [как нечто нечеловеческое, внечеловеческое, бесчеловечное], в сущности, есть ужас тела» [Тригг, 2017, с. 22]. Таким образом, для Д. Тригга ужас знаменует кризис субъектности, личностности, индивидуально воспринимаемой психофизической целостности. В свою очередь, американский философ Юджин Такер связывает ужас с мотивом «немыслимого мира», «мира-без-нас», чья бытийность может быть выражена лишь негативно – посредством демонологии, оккультной философии, темного мистицизма и иных форм «вычитания» человеческого [Такер, 2017]. Для Ю. Такера ужас – онтологичен и философичен (или анти-онтологичен и анти-философичен), поскольку сопряжен с осознанием предела мышления как такового, «парадоксальной мыслью о немыслимом» [Такер, 2017, с. 10].

При этом оба автора сходятся во мнении, что «ужас» как феномен, возникающий на границе «человеческого» – тела, чувства, сознания или мира, априорно не поддается исчерпывающему и непротиворечивому описанию и осмыслению (именно ввиду своей «нечеловеческой» природы), однако в некоторой степени поддается репрезентации и эстетизации в сфере культуры. Как следствие, философы обращаются к произведениям Эдгара По, Говарда Лавкрафта и хоррор-кинематографа для укрепления своих опорных тезисов.

Д. Тригг утверждает, что «Эстетический образ – и сфера воображаемого в целом – позволяют нам подступиться к этой *изнанке*, придавая неименуемому бесформенному нечто различимые очертания. В этом отношении эстетическая манифестация такого *ужаса*, который лежит *по ту сторону опыта*, оказывается в структурном отношении параллельной симптому, заявляющему о себе посредством тела, что указывает на след реальности, к которой можно подступиться только косвенно. Как эстетический образ, так и бессознательный симптом оказываются доступны для герменевтического анализа, где аналогом инаковости субъективности выступает *опыт ужаса*» [Тригг, 2017, с. 42]. Схожим образом, Ю. Такер постулирует, что «ужас является не-философской попыткой философски помыслить мир-без-нас» [Такер, 2017, с. 16]. И признавая, что «рассказ об аморфной, квазидушевленной массе сырой нефти, завладевающей планетой, не содержит той логической строгости, которую мы находим в философии Аристотеля или Канта», указывает, что подобные художественные образы «другим путем обращаются к неясным допущениям философского исследования, согласно которым мир всегда является миром-для-нас, и помещает эти слепые пятна в центр своего внимания, выражая их

не в абстрактных понятиях, а в настоящем бестиарии невозможных форм жизни» [Такер, 2017, с. 16].

Постхоррор: ужасная эклектика

Именно такой калейдоскоп тревожных, отвратительных, жутких, странных и *ужасающих* художественных образов, позволяющих «косвенно» подступиться к «слепым пятнам» философии сознания, обнаруживается в кинокартине Роберта Эггерса «Маяк». Фильм, произведенный при поддержке культовой студии A24, считается одним из ярчайших образцов постхоррора, во многом определившим формирование субжанра [Church, 2021, p. 142-180]. Картина поставлена по оригинальному сценарию, написанному режиссёром в соавторстве с братом Максом Эггерсом. В качестве одного из источников вдохновения авторы опираются на недописанную новеллу «Маяк» Эдгара По, задавшую, в частности, исторический сеттинг (Новая Англия, 19 век) [Fear, 2019]. Однако фильм сущностно интертекстуален: своей чрезвычайной эклектичностью и открытостью для множественной интерпретации «Маяк» Р. Эггерса выделяется из ряда постхорроров, подчиненных одной генеральной метафоре (расовый вопрос – в «Прочь», депрессия – в «Бабадук», наркотическая зависимость – в «Два, три, демон, приди»). В символике, эстетике и поэтике фильма причудливым образом сочетаются компоненты романтической традиции, фрейдистские и юнгианские мотивы, античные мифы и морской фольклор, фобии Э. По и монструозные сущности Г. Лавкрафта, физические и психические перверсии, темы отвращающей телесности, проклятия памяти, гибельности знания и спасительного безумия. В совокупности они изображают оригинальную картину ужасного, которая может быть интерпретирована в терминах феноменологии ужаса Д. Тригга и Ю. Такера.

При этом отдельные семантико-символические комплексы в «Маяке» можно выделить лишь аналитически, поскольку в «живой ткани» фильма они образуют взаимопроникающие и до конца неразделимые напластования, многомерные конstellации и синтетические образы. Так, к пугающим мотивам романтизма можно отнести: противостояние человека и стихии, двойничество, идею «возвышенного» и опыт соединенного с трепетом и благоговением переживания ужаса как сверхчеловеческой, супремативной силы. Вместе с тем образуется диалектическая связь: если «изначальное являет себя в сфере феноменов: мире таинственных лесов, кражистых гор и кораблей-призраков, давно, казалось, упокоенных на дне морском» [Тригг, 2017, с. 60], то романтизм, в свою очередь, поэтизирует и «возвышает» реликты «древнего» ужаса, зафиксированные, но не отрефлектированные в народной памяти – фольклоре. Текстуально «Маяк» изобилует как прямыми отсылками к поверьям, обрядам, приметам, так и фрагментами произведений, которые художественно переосмыслиют и интерпретируют их. Герои рассказывают морские байки и цитируют «Сказание о старом мореходе» Сэмюэла Кольриджа, отправляют примитивные ритуалы и произносят стихотворные заклинания, замечают плохие приметы и недобрые предзнаменования. В этой связи еще более острую и радикальную форму приобретает свойственный романтизму бунтарский импульс, желание бросить вызов предопределённости и неотвратимому року. Брутальная сцена убийства чайки отражает, с одной стороны, неистовое неприятие самой идеи предначертанности, а с другой – является попыткой приблизить, даже спровоцировать удар судьбы. Действует логика разрешения конфликта через эскалацию: если беды не избежать, то можно хотя бы положить конец ее тревожному ожиданию, страху перед грядущим.

Другой пласт «ужасной» архаики, заложенный в художественной системе «Маяка», – это античные мифы, среди которых – мифы о Сизифе, Протее, Прометее. Их отдельные элементы включаются не только в сюрреалистические, но и бытовые сюжетные коллизии, в то время как в визуальный ряд картины входят преимущественно изображения насилия, мучений и пыток. При этом степень детализации и натуралистичности данных сцен такова, что, по сути, достигается описанный Д. Триггом эффект «странного реализма» [Тригг, 2017, с. 61-66]: миф не романтизируется, а профанизируется и «расколдовывается». Именно документальность сообщает легендарным событиям и образам пугающую достоверность и особое квази-реалистическое качество ужасного.

При этом в формировании ужасного бестиария «Маяка» участвует целый корпус и гораздо более современных культурных текстов. Среди устрашающих мотивов и образов, позаимствованных

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

из литературы ужаса, произведений Э. По и Г. Лавкрафта выделяются, соответственно, готические и фантастические нарратемы. Темы ослепления, заточения в ограниченном пространстве и погребения заживо широко представлены в творчестве Э. По, тогда как хтонические монстры и альтернативные формы жизни принадлежат диегетической вселенной Г. Лавкрафта. Русалки, гигантские осьминоги и тентакли безусловно апеллируют к концепции «нечеловеческого» и очерчивают контуры «мира-без-нас» [Такер, 2017, с. 9-16]. Однако избранные для изображения этих существ стиливые решения проблематизируют вопрос их происхождения и указывают на внутренне парадоксальную, субстанционально неопределенную природу. Поскольку в фильме широко используется эмблематика и графические техники символизма (полотна Александра Шнайдера, Жана Делвилля) и немецкого киноэкспрессионизма («Носферату» Фридриха Мурнау, «М-убийца» Фрица Ланга), закономерным образом возникает присущий этим художественным направлениям элемент сомнения – являются ли эти монстры пришельцами из иных миров или плодом больного воображения?

Это сомнение (в основе – экзистенциальное) подпитывается сильнейшим вовлечением в художественную систему «Маяка» психоаналитической компоненты. Так, к психосексуальным образам, имеющим фрейдистские и юнгианские коннотации, относятся разнообразные маскулинные и феминные символы и жесты (маяк как утроба и фаллос, извлечение фигурки русалки из дыры в матрасе, попытка проникновения в замок зубилом и т.п.). Также психоаналитические интерпретации провоцирует проходящая через весь сюжет тема бунта против отца, разыгранная в серии флэшбеков механика «возвращения вытесненного», герои-архетипы, кинематографическая репрезентация бессознательного, изобразительные решения, апеллирующие к понятию «жуткого» в трактовке З. Фрейда. На проницаемость и условность границы между сознательным и бессознательным также указывают повторяющиеся образы спиралей и винтовых лестниц: они манифестируют ужас безумия, страх потеряться в пространстве и времени, попасть в бесконечный мучительный цикл.

Данный, отнюдь не исчерпывающий перечень показывает, насколько значительный массив культурного материала задействован в формировании поэтики и символики «Маяка», с какой степенью легкости и произвольности его элементы складываются в интертекстуальные смысловые цепочки и семантические комплексы. Однако в контексте актуальной спекулятивной философии, методологических подходов и концепций Д. Тригга и Ю. Такера наиболее значимыми представляются три «лика» ужасного в «Маяке»: отвратительная телесность, жуткое двойничество и ужас невысказанного.

Отвратительная телесность

Значительная (если не большая) часть взаимодействия между героями картины Р. Эггерса происходит в пространстве телесного, а не вербального. Молодой смотритель маяка Эфраим Уинслоу (исп. Роберт Паттинсон) сталкивается с физиологическими отправлениями своего наставника Томаса Уэйка (исп. Уиллем Дефо) намного раньше, чем в кадре произносится первое слово. Непристойные звуки, неприятные запахи, выделения и иные негативные проявления телесности – то, что изначально разделяет героев, заставляет Уинслоу воспринимать Уэйка как «другого», «чужого», «враждебного». Межличностный конфликт опосредован категорией «отвратительного». В трактовке Ю. Кристевой, отвращение – это реакция на «грубое и резкое вторжение чужеродного, которое могло бы быть мне близким в какой-то забытой и непроницаемой для меня теперь жизни, [а] теперь мучает и неотступно преследует меня как совершенно чуждое, отдельное и мерзкое» [Кристева, 2003, с. 37]. Другими словами, человек, испытывающий отвращение, ощущает еще и дистанцию – он отторгает нечто от себя. Однако дистанция не противоречит близости, а отторжение не исключает желания. Как следствие, возникает напряжение, которое во многом определяет развитие экранного действия: барьеры между героями становятся подвижными, границы – проницаемыми, дистанция то увеличивается, то сокращается. В ходе этого процесса «опоры культуры» [Кристева, 2003, с. 37], чьим маркером и служит отвращение, накрываются. В «Маяке», в первую очередь, это происходит в области той телесности, что напрямую связана с сексуальностью. Например, герой Р. Паттинсона подглядывает за героем У. Дефо, пока тот занимается самоудовлетворением, а затем воспроизводит те же действия:

В.Ю. Лабузная *Феноменология ужаса в постхорроре:
поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса*

вуайеризм ведет к подражанию. Мужчины прикасаются друг другу и непосредственно сближаются в заряженной гомоэротическим напряжением сцене танца. Однако «отвратительное» продолжает порождать конфликт – чем дальше, тем больше обнажая его двойственную природу, исходящую не только извне, но и изнутри субъекта. Эта неуютная амбивалентность связана с введенным Д. Триггом понятием «корпоральности» – ощущением «жуткого соседства не/человеческого и человеческого в пределах одного тела» [Тригг, 2017, с. 73]. В логике «корпоральности» отвратительный сосед в лице Уэйка находится как бы внутри тела Уинслоу, заставляя его – будто против воли – сталкиваться с анонимной и жуткой материальностью (телесными жидкостями, смрадом и нечистотами) и опускаться до скотского состояния, провоцируя тем самым кризис субъектности. Показательным в этом отношении оказывается сопоставление двух «похмельных» сцен. Так, утром после попойки, устроенной по случаю последнего (как предполагали герои) дня дежурства на маяке, персонаж Р. Паттинсона выносит переполненные ночные горшки. Сильный порыв ветра опрокидывает на него их содержимое, и молодой зритель истошно кричит: это крик отвращения, отторжения той самой анонимной материальности и чужеродной телесности (точнее, той телесности, которую герой отказывается ассоциировать с собой). Совсем иначе выглядит утро после шторма (в действительности последнее для героев). Маяк затоплен, персонаж Р. Паттинсона едва приходит в себя, еще пьяный после бурных возлияний накануне, и, стоя по колено в воде, пытается помочиться. Однако ноги не держат его, мужчина падает и сотрясается в рвотных спазмах. В этот момент границ и барьеров больше нет: тело как бы растворяется в потоке разнообразных исторгаемых им жидкостей, субъект смешивается с окружающей средой и утрачивает свою целостность. Если «отвратительное одновременно созидает и разрушает субъект» [Кристева, 2003, с. 40], то отсутствие отвращения знаменует утрату субъектом самого себя. Разница между двумя сценами демонстрирует путь деградации, пройденный героем, и то, как «человеческое» подменяется «нечеловеческим», скотским.

Однако логика «корпорального динамизма» [Тригг, 2017, с. 71], выраженная в конвульсивном метаморфозе тела и обуславливающая взаимные сближения и отторжения с «другим», «чужеродным», не прекращает действовать и не позволяет до конца разрешить сюжетный конфликт. Тема отвращающей телесности становится ключевой в кульминационном эпизоде фильма. У молодого зрителя маяка происходит срыв, он осыпает своего наставника оскорблениями, среди которых преобладают обвинения в нечистоплотности и несносном бытовом поведении, а затем жестоко избивает его. Во время драки анонимная материальность проявляет себя во всех возможных – мыслимых и немыслимых формах: Уэйк оборачивается то манящей русалкой, то отвратительным морским идолом, чья плоть изуродована наростами, полипами и ракушками. Сцена яростной атаки на мутирующую телесность наглядно демонстрирует, что «в отвращении есть что-то от неудержимого и мрачного бунта человека против того, что пугает его, против того, что угрожает ему извне или изнутри, по ту сторону возможного, приемлемого, мыслимого вообще» [Кристева, 2003, с. 36]. Триггером, запускающим агрессивную гипер-реакцию, оказывается слово «щенок»: уничижительное обращение окончательно выводит из себя Уинслоу, так как указывает на «нечеловеческое» в нем самом. В попытке отвергнуть собственное скотство, мужчина дегуманизирует поверженного наставника, заставляя его лаять и ползать на коленях, изображая собаку. Однако эти усилия тщетны по определению, они лишь приближают «момент, когда субъект находит, что невозможное – это само его существо, обнаруживающее, что оно само и есть нечто иное, как отвратительное» [Кристева, 2003, с. 40].

Жуткое двойничество

«Корпоральность» нельзя свести исключительно к физическому или психическому измерению [Тригг, 2017, с. 78]. Ужас тела оказывает шокирующее и травмирующее воздействие на сознание, что в «Маяке» также выражается в форме «двойничества». Мотив «двойничества» связан уже не столько с категорией «отвращения», сколько с категорией «жуткого». В трактовке З. Фрейда «жуткое – это та разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [Фрейд, 1995, с. 265]. Тревогу порождает неузнаваемое в знакомом, едва заметный, но необъяснимый изъян,

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

обнаруживаемый в том месте, где его не должно было быть. Само возникновение этого изъяна ставит под вопрос не только целостность, но и подлинность наблюдаемого объекта, субъекта или реальности как таковой. Причем среди разных жутких феноменов именно фигура двойника, в первую очередь, связана с кризисом субъектности, вытеснением части личности в область бессознательного и невидимым, нерегистрируемым сосуществованием – то есть тем же «жутким соседством». Двойник манифестирует ключевое пугающее качество «корпореальности» – страх подмены и утраты собственного Я.

Пара Уинслоу-Уэйк, пусть и отягощенная эдиповым комплексом, намеренно выстраивается режиссёром как двойническая. Картина изобилует подчеркнуто симметричными кадрами, в которых персонажи отражают позы и жесты друг друга (в том числе в пародийной и гротескной манере). Тревога по поводу неслучайности этого сходства усиливается за счет серии мрачных галлюцинаций и флешбэков, намекающих на нечто страшное и подавляемое в памяти героя Р. Паттинсона. Для молодого зрителя маяк двойник в лице Уэйка становится «призраком предшествующего и невидимого прошлого, которое тем не менее тайно направляет субъекта» [Тригг, 2017, с. 90]. Вышедшие из-под контроля воспоминания угрожают новой, «невинной» личности персонажа Р. Паттинсона, обладают собственной волей и возможностью скрыто, подспудно (в терминологии Ю. Такера – «окультурно» [Такер, 2017, с. 62]) воздействовать на его поведение. В данном случае оккультное воздействие также является «демоническим» – в смысле «сплющивающим в парадоксальные сочетания личное и безличное» [Такер, 2017, с. 54]: в видениях молодого зрителя смешиваются странные образы, имеющие как фантастическую (лавкрафтианские монстры), так и вполне биографическую природу (мертвец, утопленник). Их неразделимость, неопределенность и несоотнесенность с той или иной пространственно-временной координатой сущностна и принципиальна: «история сосуществует вместе с субъектом в настоящем времени, формируя двойника, который и отражает, и искажает возникновение человеческого существования» [Тригг, 2017, с. 39]. Как следствие, двойник, будучи фигурой, представляющей «восставшее из мертвых прошлое» [Тригг, 2017, с. 93], подталкивает героя к саморазоблачению.

Однако сама возможность достоверно установить источник этого импульса (внутренний или внешний, действительный или мнимый) и провести грань между собственной потребностью в высказывании и принуждением ставится под вопрос Р. Эггерсом в сцене признания. Молодой зритель маяка обвиняет старшего наставника в том, что тот провоцирует его и заставляет раскрыть все секреты, а оппонент не только отрицает это, но и, в свою очередь, призывает к молчанию. По З. Фрейду, подобное противоречие позволяет рассматривать двойника, в том числе, как «все подавленные волеизъявления, доказывающие иллюзорность свободы воли» [Фрейд, 1995, с. 272]. Следуя этой логике, персонаж Р. Паттинсона все-таки открывает правду о своем темном прошлом, которая тем не менее вовсе не проясняет, а лишь запутывает ситуацию. Выясняется, что молодой мужчина устроился зрителем на маяк с целью скрыть преступление – убийство предыдущего начальника Эфраима Уинслоу, чью личность он похитил. Его «настоящее» имя – такое же, как у Уэйка – Томас (Гордон). Но и старик, по всей видимости, фальсифицировал свою биографию: все, что он говорил о себе и своем прошлом, – вольное изложение морских баек и легенд. Таким образом, оба рассказчика оказываются ненадежными, их личности – поддельными, и даже само существование – условным. Подлинным остается лишь удвоение как таковое – без возможности идентифицировать одного или другого как двойника (Томас-Томас). Это открытие знаменует тотальный кризис субъектности, экранной формой выражения которого становится сцена, где герой Р. Паттинсона, поднявшись на маяк, встречает себя самого, а герой У. Дефо перевоплощается в морское божество или демона, что тождественно при условии, что «боги при падении их религий стали демонами» [Фрейд, 1995, с. 272]. Подмена состоялась, крах личности неизбежен: во фрейдистской трактовке фактический двойник рассматривается в качестве «жуткого предвестника смерти» [Фрейд, 1995, с. 271].

Демон же, понимаемый не только как «антропологический мотив, с помощью которого человеческие существа проецируют, овнешняют и представляют свои собственные темные стороны» [Такер, 2017, с. 35], но и «как предел мысли» [Такер, 2017, с. 53], углубляет кризис, добавляя к неопределенности относительно статуса субъекта сомнения в статусе реальности. Томас (У. Дефо) обращается к

В.Ю. Лабузная *Феноменология ужаса в постхорроре:
поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса*

Томасу (Р. Паттинсон): «Сколько мы уже торчим на острове? Пять недель? Два дня? И где мы вообще? Напомни мне еще разок, Томми, кто ты на самом деле? А вдруг я лишь плод твоего воображения? Иф островок – тоже плод твоего воображения? А на самом деле ты сейчас бредешь через заросли ольхи на севере, в Канаде, и говоришь с собой как отмороженный маньяк – по колено в снегу?». Если «корпоральность» и «возвращение вытесненного» связаны с ощущением жуткого, то утрата ориентиров в пространстве и времени нивелирует границу бытия и небытия и вызывает ужас невысказанного.

Ужас невысказанного

Кризис субъектности остается доминирующей темой экранного произведения Р. Эггерса до тех пор, пока сомнению не подвергаются базовые характеристики диегезиса. На протяжении первой половины картины действие развивается в основном линейно и в четко заданных пространственно-временных рамках: вахта смотрителей на отрезанном ото всего мира острове длится ровно 4 недели, по истечении этого срока их должен забрать баркас. Ожидание окончания вахты – важное драматическое условие, оно влияет на поведение и мотивацию персонажей, заставляя их мириться с тяготами вынужденного соседства и игнорировать происходящие странности. Устойчивый и явно выраженный хронотоп обеспечивает цельность внутривидеостудийной реальности, несмотря на очевидно присутствующую ей лиминальность или, в категориях Вальтера Беньямина, «пористость». Направленная из прошлого в будущее временная линия поддерживает связность повествования даже при том, что сквозь границы антропоцентрического мира прорываются нечеловеческие сущности и «неименуемые твари» (русалки, призраки, утопленники, монстры). Однако когда баркас не приходит и Уэйк произносит свою *демоническую* реплику, становится не ясно, сколько времени герои провели на маяке, находятся ли они на маяке, существуют ли оба героя. Для поддержания параноидальной атмосферы и усиления чувства дезориентации используется такой типичный прием, как повторы (повторяются жесты, фразы, мизансцены). Данная зацикленность, однако, призвана не только отображать «солипсистский круговорот тревоги одинокого человека» [Такер, 2017, с. 12], но и намекать на метафизический (сверхчеловеческий, космогонический, инобытийный) характер разворачиваемых закономерностей. Так, формула «Трижды смерть костлявую рукою пусть отправит нас на дно морское» читается и как проклятие, и как заклятие, чье исполнение приведет к разрыву пространственно-временного детерминизма. Именно слом классических драматургических конвенций (единства времени, места и действия) в картине Р. Эггерса позволяет погрузить зрителя в бездну ужаса, внушив ему ту самую «парадоксальную мысль о невысказанном».

Если экранные образы, связанные с категорией «отвратительного», обращались к страху перед обнаружением чуждого, нечеловеческого в теле, «жуткого» – в сознании, то «ужас» в «Маяке» вызывает то, что Ю. Такер называет «миром-без-нас» – «призрачный спекулятивный мир», выходящий за пределы человеческого познания и восприятия, интеллигибельности и сенсительности [Такер, 2017, с. 12-13]. Важнейшую роль в представлении этой идеи о «смутной зоне», являющейся «результатом вычитания человека из мира», «безликой и ужасающей» [Такер, 2017, с. 12-13], в картине Р. Эггерса играют аудиовизуальные решения и операторская работа. Черно-белое изображение, на первый взгляд, минималистичное и сдержанное, вместе с тем, благодаря использованию винтажных объективов, специализированной оптики и фильтров обладает необычайным богатством оттенков и текстур и то приобретает нестерпимую резкость, то сообщает предметам сюрреалистическую мнимость и кажимость. Почти квадратный кадр с соотношением сторон 1,19:1, отсылающий к периоду дозвукового кинематографа, служит не только созданию клаустрофобного пространства [Fear, 2019], но и указывает на ограниченность мира, доступного для человеческого сознания. Мир при этом не нем, он наполнен звуками инобытийного и потустороннего: так, например, в саунд-дизайне присутствует морской горн и шум раковин [Egbländ, 2019]. Подобные стилиевые решения создают условия для опыта, который Ю. Такер определяет как «нуминозный». Этим заимствованным из теологии понятием философ описывает интенсивное переживание столкновения человека с миром «как с чем-то абсолютно нечеловеческим, совершенно иным, с тем, что несказанной тайной возвышается над творением» [Такер, 2017, с. 110].

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

При этом ключевым художественным образом в системе репрезентации «ужаса невысказанного и неведомого» становится «волшебный свет», исходящий от маяка. В отличие от телесных увечий и мутаций, представляющих «анонимную материальность», монстров и демонов, воплощающих ущербность и несовершенство человеческого сознания, свет – это «чужое» и «иное», переданное через чистую явленность. Подобно лавкрафтианскому «свету из иных миров» свет в «Маяке» необъясним и неопишем. В картине в экспрессионистской манере повсеместно используются светотени, меняющие геометрию пространства и оставляющие на стенах загадочные символы. Данный прием в основе своей – иллюзионистский: как отмечает Лотте Айснер, в фильмах Пауля Вегенера, Фридриха Мурнау, Фрица Ланга «магия света и тени» не только «выражала безграничное одиночество фаустовского человека» и «необъятность космоса, пронизанного сумрачным туманом», но и скрывала бедность декораций [Айснер, 2010]. Р. Эггерс оборачивает эту логику вспять и использует световые эффекты именно для того, чтобы мистифицировать внутрихудожественную реальность и утвердить иллюзорность как базовое свойство диегезиса.

Герои Р. Эггера одержимы тайной света с момента своего прибытия на остров (служба этому свету – буквально их призвание, высшая миссия как зрителей). На том, что у персонажа У. Дефо есть доступ к святилищу, а у персонажа Р. Паттинсона – нет, строится центральный сюжетный конфликт, который углубляется тем, что связь между человеком и светом едва ли не интимная. Желание обладать этой тайной близко к похоти, оно затрагивает животное начало и либидо. Поступки, совершаемые персонажами и последовательно ведущие к разрушению «опор культуры», личностей и, наконец, мира, дают полную волю одержимости. Через разрыв пространственно-временных взаимосвязей и открытие собственного не-существования достигается абсолютная свобода, превосходящая дихотомию жизни и смерти. Так, старый зритель маяка восстает из мертвых после погребения заживо лишь затем, чтобы помешать бывшему напарнику добраться до источника света. На его теле и одежде при этом нет следов грязи и земли: на последнем рубеже перед истинно нечеловеческим «корпоральностью» отступила. Герой Р. Паттинсона повторно убивает его, с каждым ударом топора отсекая от себя двойников и монстров, прошлое, вину и время. Теперь – в кульминационной точке – все выразительные средства, призванные калейдоскопически вращать перед зрителем лики ужасного, больше не нужны: мужчина поднимается на маяк и остается один на один со светом. Эта сцена решена не прямо, а отраженно: свет оказывается за кадром, в точке нахождения зрителя, тогда как на экране остается только почти черное от грязи лицо героя, столкнувшегося с нечеловеческим и невозможным. На нем появляется оргастическое выражение, но удовольствие не отличимо от боли, восторг от испуга. Крупный план фокусирует внимание на неконтролируемых, спазматических метаморфозах, экзистенциальных и мучительных гримасах. Эти приемы работают на манифестацию концепции «мира-без-нас» как неописуемого и невыразимого: герой истошно кричит, «ужас становится той точкой, где язык проваливается в изначальную бездну» [Тригг, 2017, с. 49].

И, по замыслу Р. Эггера, из этой бездны нельзя выбраться. Нечеловеческий свет, представляющий «парадоксальное сознание мира как абсолютной сокрытости» [Такер, 2017, с. 63], оставляет героя Р. Паттинсона не просветленным, а ослепленным. «Мир-без-нас», по определению, недоступен для человека, поэтому попытка проникнуть в него фатальна и губительна. Мужчина падает с винтовой лестницы маяка и остается лежать на скалах пустой оболочкой. В финальных кадрах он обнажен, лишен глаз, а чайки клюют его растерзанное тело. Этот синтетический образ, произвольно смешивающий античные мифы, символическую живопись и фрейдистские комплексы оскотления, не имеет иного значения, кроме поэтического: он наглядно демонстрирует, как столкновение с ужасом невысказанного «выворачивает наизнанку субъективность субъекта» и «материя изливается за пределы плоти».

Таким образом, поэтико-символическая система картины Р. Эггера, в граничащем с избыточностью изобилии экранных образов и выразительных решений раскрывающая темы отвратительной телесности, жуткого двойничества и ужаса невысказанного, может быть интерпретирована в категориях спекулятивной философии и феноменологии ужаса Д. Тригга и Ю. Такера, как рассматривающая «точку разрыва между миром и субъектом» и изображающая эпистемологическую ловушку, возникающую

В.Ю. Лабузная *Феноменология ужаса в постхорроре:
поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса*

при попытке помыслить немислимое. Оригинальный художественный комплекс «Маяка» эстетизирует ужасное, представляя его одновременно фигуративно и абстрактно: в качестве «субъекта, становящегося нечеловеческим», и «лакуны, указывающую по ту сторону кажимостей» [Тригг, 2017, с. 68].

«Маяк» Р. Эггерса, будучи одним из наиболее значимых произведений постхоррора, свидетельствует, насколько важно для данного субжанра работать с категорией «ужаса» непрямыми средствами. Поэтика, символика, метафоричность становятся способом экспроприации большого массива культурного материала с тем, чтобы путем рекомбинации элементов разных повествовательных и изобразительных традиций сконструировать оригинальную картину ужасного. В этом смысле постхоррор, безусловно, саморефлексивен: он исследует как собственные жанровые каноны, так «страшные» компоненты иных жанров и видов искусства. Стиль при этом становится тем средством, которое позволяет сообщить цельность эклектике и связность расщепленности, но не преодолеть их до конца. Напряжение, возникающее из-за внутренней противоречивости создаваемого художественного мира, обнаруживает трещину в «объективной» реальности и позволяет выйти за пределы постмодернистской игры в бисер – в сферу аффекта. Аффект в постхорроре передает «нуминозный» опыт ужаса, то есть, другими словами, транслирует ужас нечеловеческого как феномен и делает эту категорию спекулятивной философии – умозрительную по определению – доступной для непосредственного зрительского восприятия.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Бабадук / The Babadook (2014, реж. Дж. Кент, Австралия), игр.
2. Ведьма / The VVitch: A New England Folktale (2015, реж. Р. Эггерс, США), игр.
3. Голем / Der Golem (1914, реж. П. Вегенер, Германия), игр.
4. Два, три, демон, приди! / Talk to Me (2022, реж. Д. Филиппу, Австралия), игр.
5. Кабинет Доктора Калигари / Das Cabinet des Dr. Caligari (1920, реж. Р. Вине, Германия), игр.
6. Маяк / The Lighthouse (2019, реж. Р. Эггерс, США), игр.
7. М-убийца / М - Eine Stadt sucht einen Morder (1931, реж. Ф. Ланг, Германия), игр.
8. Мы / Us (2019, реж. Дж. Пил, США), игр.
9. Носферату, симфония ужаса / Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922, реж. Ф. Мурнау, Германия), игр.
10. Прочь / Get Out (2017, реж. Дж. Пил, США), игр.
11. Реинкарнация / Hereditary (2018, реж. А. Астер, США), игр.
12. Солнцестояние / Midsommar (2019, реж. А. Астер, США), игр.
13. Усталая смерть / Der mude Tod (1921, реж. Ф. Ланг, Германия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Erbland K. "The Lighthouse" Exclusive: Try Staying Sane Listening to Mark Korven's Original Score // IndieWire. September 2019. Режим доступа: <https://www.indiewire.com/features/general/the-lighthouse-composer-mark-korven-soundtrack-1202176365/> (дата обращения: 28.11.2023).
2. Fear D. Drunken Sailors and Movie Stars: Robert Eggers on Making "The Lighthouse" // Rolling Stone. October, 2019. Режим доступа: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/robert-eggers-the-lighthouse-interview-898545/> (дата обращения: 28.11.2023).
3. Rose S. How post-horror movies are taking over cinema // The Guardian. 2017. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> (дата обращения: 28.11.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Айспер Л. Демонический экран. – Москва: Rosebud Publishing, 2010.
2. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003.
3. Лавкрафт Г. Сверхъестественный ужас в литературе // Лавкрафт Г. Азатот. – Москва: Гудьял-Пресс, 2001. – С. 407-480.
4. Такер Ю. Ужас философии: в 3 т. Том 1: В пыли этой планеты. – Пермь: Гиле Пресс, 2017.
5. Тригг Д. Нечто: феноменология ужаса. – Пермь: Гиле Пресс, 2017.
6. Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ). – Москва: Республика, 1995. – С. 265-281.
7. Church D. Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

SOURCES

1. Erbland K. "«The Lighthouse» Exclusive: Try Staying Sane Listening to Mark Korven's Original Score." *IndieWire*. September 2019. Available at: <https://www.indiewire.com/features/general/the-lighthouse-composer-mark-korven-soundtrack-1202176365/> (accessed: 28.11.2023).
2. Fear D. "Drunken Sailors and Movie Stars: Robert Eggers on Making «The Lighthouse»." *Rolling Stone*. October, 2019. Available at: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/robert-eggers-the-lighthouse-interview-898545/> (accessed: 28.11.2023).

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

3. Rose S. "How post-horror movies are taking over cinema." *The Guardian*. 2017. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> (accessed: 28.11.2023).

REFERENCES

1. Church D. *Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021.
2. Eisner L. *Demonicheskiy ekran* [The Haunted Screen]. Moscow, Rosebud Publishing, 2010. (in Russ.)
3. Freud S. "ZHutkoe" [The uncanny]. Freud S. *Hudozhnik i fantazirovanie (sbornik rabot)* [The Artist and Imagination (collection of works)]. Moscow, Republic, 1995. - P. 265-281. (in Russ.)
4. Kristeva J. *Sily uzhasa: esse ob otrashchenii* [Forces of horror: Essay on disgust]. Saint Petersburg, Aletejya, 2003. (in Russ.)
5. Lovecraft H. "Sverh'estestvennyj uzhas v literature" [Supernatural Horror in Literature]. Lovecraft H. *Azatot* [Azathoth]. Moscow, Gudial-Press, 2001. P. 407-480. (in Russ.)
6. Thacher E. *Uzhas filosofii: V pyli etoj planety* [Horror of Philosophy, vol 1: In the dust of this planet]. Perm, Gile Press, 2017. (in Russ.)
7. Trigg D. *Nechto: fenomenologiya uzhasa* [The Thing: A Phenomenology of Horror]. Perm, Gile Press, 2017. (in Russ.)

Анна Михайловна Сосновская
Anna Mikhailovna Sosnovskaya

доктор политических наук, доцент,

Doctor of Political Sciences, Associate Professor,

Российская академия народного хозяйства и государственной службы (Санкт-Петербург, Россия)

Russian Academy of National Economy and Public Administration (Saint-Petersburg, Russia)

sosnovskaya-am@ranepa.ru

КУЛЬТУРА ГОРОДСКОГО ПАРКА:
ДИСПОЗИТИВНЫЙ И АКТОРНО-СЕТЕВОЙ АНАЛИЗ
ПАРКА ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ*
URBAN PARK CULTURE:
DISPOSITIVE AND ACTOR-NETWORK ANALYSES
OF THE INTERNATIONALIST PARK IN SAINT PETERSBURG

В статье впервые проведен комплексный анализ социальных, дискурсивных, идеологических и композиционных особенностей городского парка спального района г. Санкт-Петербурга с учетом акторно-сетевой теории.

Хронологические трансформации парка Интернационалистов показывают динамику культуры и истории района, а имплицитные ценности разных акторов, включая нечеловеческих (non-humans), выявляют сети, практики и нарративы, которые при сосуществовании вызывают конфликты и напряженности из-за незавершенных потребностей акторов. В статье анализируются элементы ансамбля парка в оптике акторно-сетевой теории как нечеловеческие акторы со своими аффордансами. Парк рассматривается как актор сети культурного воспроизводства и конструирования идентичностей.

Парк с его агентностью выполняет в основном функцию рекреации в экологичном аутентичном месте и сцены спорадических мероприятий, формируя метафоры деревенского сада и мобильной сцены для незапланированных встреч. Сетевая топология парка состоит из разнородных элементов, составляющих диспозитивный ансамбль. Вещи и идеи рассмотрены как действующие акторы, формирующие сети отношений. Все объекты сетевого пространства (узлы сети) могут быть реконструированы из медийного дискурса и без остатка систематизированы в концептуальной модели взаимодействия акторов. Предложены улучшения по удовлетворению потребностей на основе экологической модели парка, идентифицирующей точки напряжения в парке как структурированной сети акторов.

Ключевые слова: парковое проектирование, природное и историческое наследие, акторно-сетевая теория, дискурс, диспозитивы, биоразнообразие, общественное пространство

Для цитирования: Сосновская А.М. Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге // Артикульт. 2024. №1(53). С. 91-111. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-91-111

The article is the first to comprehensively analyze the social, discursive, ideological, and compositional features of an urban park in a dormitory district of St. Petersburg, taking into account the actor-network theory.

Chronological transformations of the Internationalist Park show the dynamics of culture and history of the neighborhood, and implicit values of different actors, including non-humans, reveal networks, practices and narratives that, when coexisting, cause conflicts and tensions due to unfinished needs of the actors. This article analyzes the elements of the park ensemble in the optics of actor-network theory as non-human actors with their own affordances. The Park is seen as an actor in a network of cultural reproduction and identity construction.

The Park with its agency performs mainly the function of recreation in an ecologically authentic place and a scene of sporadic events, forming metaphors of a village garden and a mobile stage for unplanned encounters. The network topology of the park is composed of heterogeneous elements that form a dispositive ensemble. Things and ideas are considered as acting actors forming networks of relations. All objects of the network space (network nodes) can be reconstructed from media discourse and systematized without remainder in a conceptual model of actor interaction.

Improvements to meet needs are proposed based on the ecological model of the park, identifying points of tension in the park as a structured network of actors.

Keywords: park design, natural and historical heritage, actor-network theory, discourse, dispositives, biodiversity, public space

For citation: Sosnovskaya A.M. "Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg." *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 91-111. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-91-111

Введение. Статья написана на основе исследования дискурса парка Интернационалистов¹ (59°51'30" с.ш. 30°24'06" в.д.) и устанавливает границы применимости акторно-сетевой теории (АСТ)

© Сосновская А.М., 2024

Дата поступления: 17.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 07.02.2024. Дата публикации: 30.03.2024.

* Публикация выполнена в рамках НИР СЗИУ РАНХиГС ЕГИСУ НИОКТР №124013000796-9.

¹ Достопримечательность Купчино. Историки-краеведы утверждают, что название Купчино финноязычное по происхождению, и поэтому оно склоняться не должно. Режим доступа: <https://clck.ru/37qfuS> (дата обращения: 18.01.2024).

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

и диспозитивного подхода для анализа динамики власти и антагонистической борьбы за сохранение целостности парков, природы, нечеловеческих акторов в контексте устойчивого городского развития и осуществления политики инклюзии. По Латуру, такая политика означает: «исследовать связи между неожиданными сущностями, <...> удержать эти связи в каком-то жизнеспособном целом» [Латур, 2022, с. 342].

Согласно философским выводам Хайдеггера [Хайдеггер, 1997], истинная забота и подлинность человека заключается в способности преодолеть мнимую инструментализацию мира: бытие остается неизменным, несмотря на наши попытки манипулировать или контролировать его. Оно существует как независимая сеть, приглашая нас к взаимодействию с ним на более глубоком уровне. При этом мы уходим от простого субъектно-объектного отношения к углубленному пониманию нашего существования в этой взаимосвязанной сети бытия. Опираясь на такой способ осмысления происходящего, АСТ смещает ключевую агентность с человека на вещи, показывая, как человек детерминирован и направляем материальным миром. Таким образом, материальный и природный парк, с одной стороны, накладывает свои требования на практики людей, сопротивляется интенциям групп, но, с другой стороны, – претерпевает изменения, с невозможностью естественного самовоспроизводства.

На базе гештальт-анализа, восходящего в том числе и к системному подходу Бейтсона [Бейтсон, 2000], предвосхитившего некоторые идеи сетевых теорий, и акторно-сетевой теории, нами разработана модель конструирования идентичности в процессе поэтапной коммуникации и взаимодействия в среде [Сосновская, 2023]. Основа экологии разума Бейтсона – эстетическое чувство, единство биосферы и человечества, которое укрепляется «утверждением» красоты как хорошей (правильной) формы [Смирнов, 2011, с. 315]. Гештальт-аналитик чувствителен к связующему паттерну рассматриваемой системы, например, организма в среде или организма в системе отношений, в сети. Одним из инструментов анализа сети становится цикл контакта, представляющий собой законченную форму коммуникации, гештальт. В цикл контакта нами были интегрированы материальные акторы и инструменты анализа АСТ. Теория действия АСТ сосредоточена не на действующем лице, но на связях, побуждающих к действию. Сам актор побуждаем к действию разветвленной сетью материальных посредников, первичных для данного анализа. Таким образом, мы рассматриваем, как на разных этапах процесса контакта с реальностью задействованы материальные посредники действия. Для конструирования идентичностей и концепций на базе действия значимо, что и гештальт-анализ, и АСТ относятся к экзистенциальным теориям процесса, где существование предшествует фиксации сущности, а сущность появляется как результат опыта и эмерджентный эффект процесса. Модель применима для анализа взаимодействия человеческих и нечеловеческих акторов, как и нечеловеческих акторов между собой, поскольку агентностью наделяются также материальные и эмпирические объекты.

В ходе изучения истории парка по материалам СМИ и в процессе воспоминания жителями района (интервью 20 человек) удалось реконструировать историю за 1983-2023 годы, при необходимой фокусировке на том, как различные акторы оказывали свое влияние и осуществляли борьбу для продвижения собственных интересов на рассматриваемой территории. В то же время диспозитивный анализ² отдельных дискурсов далее позволил раскрыть глубинные механизмы, которые выявили основания антагонистической борьбы групп, раскрывая взаимодействие между агентностью вещей, экономическими силами, политическими программами и общественными нормами. В статье приведен диспозитивный анализ конструирования креативной и музыкальной идентичности Фрунзенского района Санкт-Петербурга, Купчино, на примере джазового фестиваля³.

² Предметом исследований при диспозитивном подходе являются уровни дискурсивной репрезентации: слова, вещи и практики, последние в дискурсе представлены как означающие, через паратексты. Диспозитивы мотивируют дискурс групп и определяются через групповые понятия (концепции), цели, базовые предположения / допущения и значения (ценности), через повторяющиеся, поддерживающие групповую идентичность действия (практики), компетенции, аффекты, самоопределение идентичности и миссии группы.

³ Был проведен дискурсивный диспозитивный анализ медиа текстов джазового фестиваля, который проводился в начале июля в 2020-2023 гг.

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

Отсутствие топологии сети акторов парка представляет серьезную проблему для реализации политики инклюзии и устойчивого развития в пространственном проектировании как данного парка, так и других общественных пространств. Без проведения картографии сети трудно развивать обоснованное сотрудничество между заинтересованными участниками, включая нечеловеческих акторов, при котором они могут обмениваться ресурсами и использовать различные точки зрения, которые поддерживают аутентичность территории и воспроизводят культуру и идентичность местности.

Более того, эта сеть, обозначая в себе посредников и осуществляемые переводы между ними, способствует созданию эффективных каналов связи, которые обеспечивают координацию между различными заинтересованными сторонами, участвующими в проектах пространственного дизайна. Исследуя и создавая разветвленную сеть участников, придерживаясь принципов инклюзивности, мы тем самым открываем путь к таким трансформационным изменениям в пространственном проектировании, которые соответствуют принципам устойчивого развития и принесут пользу в краткосрочной и долгосрочной перспективах.

Как показало исследование, в медиа декларируется, что конструирование идентичности жителей Купчино происходит в парке Интернационалистов, в «сердце Купчино». Парк находится недалеко от здания администрации района, проводящей в парке свои мероприятия и формирующей повестку дня района вместе с различными комитетами городского правительства.

Дискуссии в СМИ и социальных сетях вокруг парка не затихают ни на день, в том числе в связи с продолжающейся борьбой жителей за сохранение парка как зеленой природной зоны. В городском научном дискурсе были найдены немногочисленные исследования нечеловеческих акторов данного парка: почвы, растений, воды и ландшафтного дизайна парка [Полетаева и др., 2019; Норова, 2020; Пузейкина, 2019; Горчакова, 2021, Хаонань, 2022]. Изучая дискурс вокруг парка, антагонизм акторов, интервью с жителями Купчино, всего 20 человек, используя включенное наблюдение, применяя методiku АСТ, наше исследование предлагает альтернативный, системный подход по сравнению с предыдущими исследованиями парка. Составив карту связей акторов, мы смогли определить ключевых игроков, их роли и функции в формировании развития парка, что далее необходимо для проектирования территории Санкт-Петербурга на новых основаниях инклюзии и устойчивого развития.

Метод. Анализ, согласно нашей модели, позволил выявить потребности каждого актора в сети парка, определить функции и потребности самого парка как отдельного актора, обосновать, насколько удовлетворяются выявленные потребности, обозначить точки напряженности, свидетельствующие о нерешенных конфликтах и неудовлетворенных потребностях во взаимодействии акторов. Использование инструментальной оптики АСТ углубляет наше понимание действий каждого вовлеченного актора. Системный подход обещает, что мы получим целостное представление о динамике парка для принятия обоснованных решений, как улучшить его функциональность, обособить области, в которых могут потребоваться корректировки состояния среды, для разработки взаимодействий в целях лучшего соответствия потребностям всех акторов сети парка, что в конечном итоге приведет к созданию более инклюзивной, эффективной и устойчивой парковой среды.

В исследовании использовались проведенные автором анализ научных статей, дискурсивный анализ текстов СМИ и соцсетей по хештэгу «Парк Интернационалистов» (406 сообщений за период с 04.06.2022 по 05.07.2023 гг.).

Метод акторно-сетевой теории. Изначально Латур был вдохновлен семиотикой. Функция оформленной в текст речи, по Греймасу, – это актант и глагол, а по Латуру – актант и действие в мире, который рассматривался как считываемый текст или как сконструированный в исследовании текст. Значение действия возникает из отношений и дифференциации, из ассоциаций внутри сетей. Греймас предложил три оппозиции, с помощью которых описывается нарративная структура: субъект/объект, отправитель/получатель, помощник/оппонент, которая и позволяет увидеть актантов как самостоятельных акторов. Актант – это любое действующее лицо в тексте, если оно производит действие или претерпевает воздействие.

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

Латур в начале 80-х годов начинает заниматься социологией научного знания, перенося на события реальной жизни, в которую мы включены, те отношения, которые изучают семиотики в тексте. По Латуру, ученые взаимодействуют с объектом своего изучения, описывают его в отчетах, делегируя объекту новые действия. И ученый действует, и объект изучения действует, оба выступая субъектами конструирования научного факта.

В данном исследовании мы работаем с текстами СМИ и интервью, выявляя таких актантов грамматически по частоте упоминания.

Свою социологию Латур назвал социологией ассоциаций. Статус человека в этой социологии поменялся. Человек рассматривается как элемент, ничем не отличающийся от нечеловеческих элементов сборки или ассамбляжа, и может быть элиминирован, если операция будет осуществляться без него. Социальное рассматривается как эмерджентный эффект действий и отношений внутри сети. Социальное тогда конструируется как совокупность разумных установлений, подчиненных на практике правилам сборки.

В данном тексте парк рассмотрен как сборка, в которой продемонстрировано взаимоосуществление акторов. Социология Латура – это «следование за акторами», «расщепление волосков» (то есть поиск всех вовлеченных акторов, которые влияли на действие в прошлом или на каком-то другом уровне), прослеживание связей и исследование типов связей.

В результате исследования производится декомпозиция связей, действий в пространстве сосуществования, и реконструируется срез дискурса – гибридный объект, который представляет собой эклектический набор акторов и связей. АСТ в поисках связи все проецирует на плоскость, а то, что не проецируется, не существует в данной сборке. Таков первый этап исследования дискурса. Затем диспозитивный анализ позволяет провести композицию и расстановку сил и влияний, в той мере, в какой он уже учитывает слова, вещи и действия и предлагает диспозитивы как источники действий.

Результаты.

Географическое положение, история парка

Рассмотрим географическое положение парка Интернационалистов. Фотография (рис. 1) сделана до 2014 года, когда на месте фаянсового и керамического заводов начали строить жилой комплекс



Рис. 1.
Фотография парка Интернационалистов с сайта «novostroy».

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

«София», 22 дома по 25 этажей. Фотография была выбрана для иллюстрации материала, потому что на ней хорошо видно пространство современных двух парков, парка Интернационалистов и парка Героев-Пожарных, которые сравниваются в дискурсе о парке, а иногда даже объединяются – как территория с карьерами. Водоем парка Интернационалистов представляет собой два пруда, сформированных из русла реки Волковки (Сетуй), которую засыпали во второй половине прошлого века в ходе перепланировки района; водоемы парка Героев-Пожарных – карьеры, из которых заводы фаянса и керамики брали глину.

Следующая фотография (рис. 2) показывает границы Фрунзенского района. Граница северного Купчино – два квартала вверх от маркера «Дом» улица Салова, далее идет микрорайон Волково (фин. Antolala, фин. Sutela) до Обводного канала. Река Волковка, которая была левым притоком Невы, в первой половине XIX века была обрезана каналом. Если в Купчино река засыпана и перенаправлена в канал, то в районе Волково она свободно петляет. Здесь было расположено несколько кладбищ, сейчас это единое Волковское кладбище. О некоторых феноменах прошлого напоминают названия, например, Старообрядческий мост, напоминающий о том, как на месте данного кладбища была построена богадельня, сейчас в здании размещается КВД района. Неподалеку находится завод «Монументскульптура», в стенах старинной церкви Спаса Нерукотворного образа; улица Стрельбищенская своим названием сообщает, что это было место для дуэлей, куда приезжали Грибоедов, Пушкин, Кюхельбекер. «Литераторские мостки» – участок на Волковском кладбище, музей-некрополь, где похоронены многие русские и советские писатели, музыканты, актеры, архитекторы, ученые и общественные деятели: А. Радищев, В. Белинский, Н. Добролюбов, Д. Писарев, И. Тургенев, М. Салтыков-Щедрин, Н. Лесков, Г. Успенский, А. Куприн, Н. Тютчев, А. Блок, Д. Менделеев, В. Бехтерев, И. Павлов, Н. Миклухо-Маклай, А. Попов, С. Глинка, мать и сестры В. И. Ленина и другие.

На востоке и на западе район Купчино ограничен полотном Октябрьской железной дороги. Северное Купчино ограничено парком Интернационалистов, далее идет Южное Купчино. На юге за Купчино начинается промзона на территории бывшего совхоза Шушары. Сейчас «Шушары» – это последняя станция Фрунзенско-Приморской, фиолетовой, пятой ветки метро. У парка Интернационалистов, на фотографии (рис. 1) пространство рядом с церковью, открыто метро «Проспект Славы» в 2019 г.

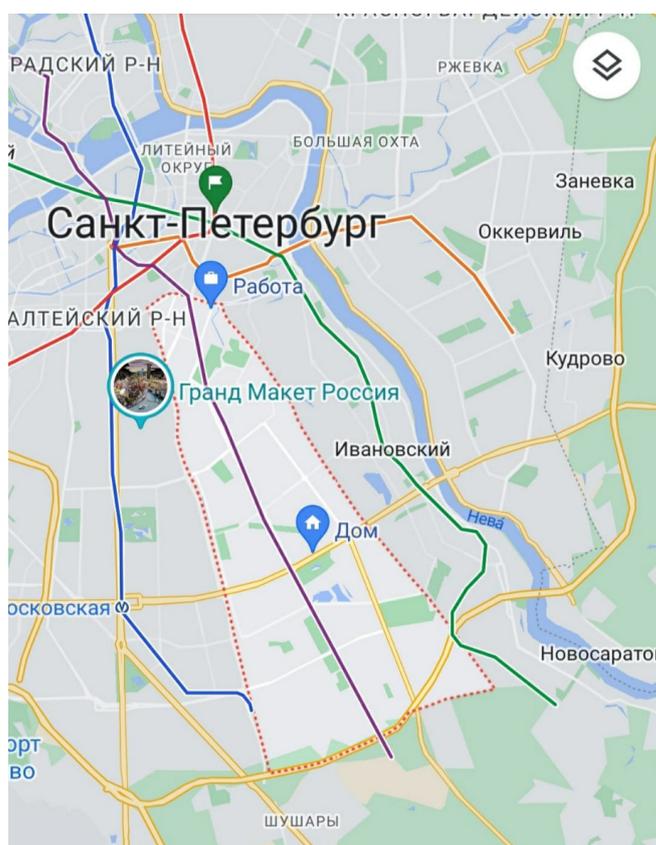


Рис. 2.
Карта Фрунзенского района.
Парк Интернационалистов
(маркер «Дом» на проспекте Славы).

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

На карте 1868 года (рис. 3), позволяющей прояснить исторические границы района, стрелкой указаны примерное место современного парка и Куракина дорога, которая вела к даче князя Куракина на берегу Невы, ныне Южное шоссе, южная граница парка Интернационалистов.

На карте обозначены пути Николаевской железной дороги, как границы и нынешнего Фрунзенского района. На карте также показана речка, которая была засыпана в 1970-е годы во время строительства. В современном Фрунзенском районе сохранились топонимы, которые видны на этой карте, например, название «проспект Александровской фермы» на месте фермы или ж/д станция «Фарфоровская» на месте Фарфоровского завода. На карте (рис. 3) даны различные кладбища в данной местности в XIX веке. В 1999 году учитель и ученики одной из школ обнаружили старое надгробие с эпитафией Василию Афанасьевичу Ветвеницкому, который скончался в 1882 году.

В 1976 году был разрушен последний дом существовавшей здесь деревни, известной с 1619 года, а проток засыпан. Однако впоследствии выяснилось, что русло питалось родниками, и местность быстро заболотилась. Водные объекты в парке Интернационалистов, а также вдоль русла реки были оставлены для осушения территории, подземные воды реки выведены в канал вдоль железной дороги Витебского направления. По руслу реки по диагонали (рис. 3) ныне расположена улица Турку, функционирующая как зеленая зона и пешеходный променад (рис. 2).

В 2013 году ирландский художник Гарет Кеннеди представил инсталляцию под названием «Последний дом деревни Купчино». Работа художника тесно связана с историей деревни Купчино и семьей Нуцковых, чей дом был разрушен последним. На презентации инсталляции и перформансе присутствовали представители семьи и хранители истории деревни⁴.



Рис. 3.

Карта 1868 года, на которой стрелкой изображено примерное место парка, речка и дорога.

⁴ «Последний дом деревни Купчино» // Социальная сеть ВКонтакте, 4.07.2013. Режим доступа: https://vk.com/wall-41841130_6281 (дата обращения: 07.08.2023).

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

Во время Великой Отечественной войны жителей деревни эвакуировали, а дома были разобраны на строительство укреплений, блиндажей и землянок. В первые месяцы блокады с Витебского вокзала жители города отправлялись в район Купчино для возведения оборонительных сооружений. Для защиты города были созданы три рубежа внутренней обороны. Первый проходил по Куракиной дороге. Примерно на месте проспекта Славы в войну проходила прифронтовая полоса, проспект выходит на Мурманское шоссе, к месту легендарной встречи войск Ленинградского и Волховского фронтов, произошедшую 18 января 1943 года и ознаменовавшую прорыв блокады Ленинграда. До сих пор и рабочие при строительстве зданий, и поисковики регулярно находят снаряды второй мировой войны; в парке Героев-Пожарных оставлен фрагмент леса, где реконструирован ДОТ, система переходов и землянок оборонительного рубежа (рис. 4). В 2013-2014 годах энтузиасты района организовали субботники по расчистке прилегающей к ДОТу территории и установке мемориальных досок. Об этом месте и истории вспоминают жители в своих интервью.

«Да, долго работа велась, чтобы придать статус музея этим ДОТам, ребята восстанавливали, мы тут многие скидывались на работы некоторые, типа осушение затопленных ДОТов, отсыпка дорожки, какие-то пулеметы приобретали для музея и прочие экспонаты».

«ДОТы – это ижорский рубеж, они не воевали, дальше ижорских заводов немцы не прошли, пушки могли быть от зениток».

«Это был ижорский оборонительный район, в боях так и не участвовал. Доты есть на Ленинском, у ЖД Проспект Славы, Космонавтов и в парке Пожарных в Купчино, там есть музейная зона, можно записаться на экскурсию».

Данный фрагмент леса радует биологов и экологов, потому что он представляет собой «*топос, устойчивое и самовоспроизводящееся биоразнообразие*». (Курсивом обозначены фрагменты интервью).



Рис. 4.

ДОТ № 204 оборонительного рубежа «Ижора» (Народный музей). С мая 2015 года является памятником – объектом культурного наследия регионального значения⁵.

⁵ «ДОТ № 204 оборонительного рубежа “Ижора”» // Портал «Купчино», 2015. Режим доступа: <http://www.kupsilla.ru/dot19.htm> (дата обращения: 07.08.2023).

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

Таким образом, Парк Интернационалистов и парк Героев-Пожарных – два парка с водоемами, которые подпитываются ключами засыпанной при строительстве района реки Волковки. Границы нынешнего района и деревни Купчино прослеживаются до самых ранних карт XVIII века. В названиях сохранились исторические топонимы. Территориальные изменения являются объектом интереса, коммеморации жителей и реконструируются в творчестве и искусстве на протяжении всего периода существования Фрунзенского района, 87 лет. Ижорский оборонительный рубеж является народным музеем, сохраняется работниками и волонтерами как символ идентичности ленинградцев и коллективной травмы блокады города, а также этот фрагмент леса представляет собой экологический топос с устойчивым, самовоспроизводящимся биоразнообразием.

Хронология концепций парка

Первое упоминание.

Впервые пятно застройки будущего парка Интернационалистов появилось на схеме в 1962-1964 годов. Тогда предполагалось создание зеленой зоны с набором разнообразных спортивных сооружений. В генеральной схеме развития Ленинграда в 1978–1979 годах он именовался как «Парк в квартале 20.31 южнее реки Волковки».

Комсомольский и пионерский парк

Сначала его называли комсомольским парком, так как шефство над молодым объектом взял райком ВЛКСМ Фрунзенского района, и силами комсомольцев и пионеров здесь проводились работы по благоустройству (автор сажала деревья в парке от пионерской дружины школы в середине 1980 годов). Далее парк был сдан на баланс садово-парковому хозяйству (1984-1986 годы). В 1988 году парк получил свое нынешнее название – парк Интернационалистов.

«Деревья пионеры районного пионерского штаба сажали в 1982 на 60-летие пионерской организации, правофланговые дружины и мы, ямы были приготовлены и вместе с членами райкома комсомола, почетными коммунистами и другими важными персонами, по два пионера у дерева разрядка, эта первая аллея от памятника, которого тогда не было, а закладка аллеи в честь 60-летия была.

Заложили парк рано и строили долго, сажали ведь деревья каждый год в д/р пионерской организации по началу, это же уже традиция была: аллея пионерики, в октябре комсомол свою аллею закладывал, а потом сажали, там липы рябины уже большие». (Расшифровка интервью).

Парк Интернационалистов

На территории парка в 1998 году открыли монумент воинам-интернационалистам, погибшим в Афганистане в 1979–1988 годах. Авторами памятника являются скульптор Н. Гордиевский и архитектор Н. Тарасова. В состав мемориала входит статуя Скорбящей Матери, две фигуры бойцов, скалы, установленные на подиуме из полированного гранита, и десять гранитных стел с фамилиями погибших воинов.

Аквапарк

В августе 2001 года в парке Интернационалистов заложили первый камень в фундамент будущего аквапарка, строительство не началось (одна из версий причины – смена адреса аквапарка), архивная районная газета сообщает, что большинство жителей было настроено против строительства⁶. В 2004 году в парке Интернационалистов установили закладной камень памятника бойцам Спецназа России.

Парк у церкви

Еще одной достопримечательностью парка Интернационалистов служит храм Святого Великомученика Георгия Победоносца в память всех павших за Отечество, проект которого выполнили архитекторы И. Солодовников и И. Куминов при участии инженера К. Торшина. Строительство церкви началось в 1997 году и велось на частные пожертвования. В стены храма укладывались кирпичи с выгравированными именами жертвователей. В 2003 году настоятельница Горненского монастыря

⁶ «Аквапарк: “за” и “против”» // Фрунзенский район (газета), 1999, № 4-5 (сентябрь-октябрь). С. 2. Режим доступа: <http://www.frunznews.ru/pdf>. (дата обращения: 15.08.2023).

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

(РПЦ, Иерусалим) передала в дар храму частицу святых мощей Великокомученика Георгия Победоносца [Глезеров, 2022].

Комплекс спорта и отдыха, криминальный парк 1990-х гг.

В середине 1980 – начале 1990 годов в парке располагался комплекс спорта и отдыха (скейт-дром, лодочная станция, катамараны, езда на лошадях, детская площадка). В 2009 году в Германии была выпущена компьютерная игра «Улица Димитрова» (это южная граница парка Героев-Пожарных), обыгрывающая криминальность Купчино в то время: в игре «можно драться с гопниками» (из аннотации).

То время в интервью вспоминают жители района, которые тогда были пионерами (1960–1975 годы рождения).

«Я не помню что-либо связанное с этим парком, мне кажется как-то никто и не назвал его парком. Помню что-то было на ступенях кинотеатра Слава – митинг какой-то в честь какой-то даты Фрунзенского района. И мы, пионеры, там выступали».

«Я помню, как около кинотеатра Слава случилась драка, Ш. с Б. вступили в битву с гопниками, а Ленка Б. побежала на остановку автобуса за подмогой с криками примерно – “пятеро бьют двоих”».

«В моем детстве в конце нынешнего парка были карьеры, мы там купались».

«Парк – это что-то, что нагородили вокруг карьеров, на которых я тусила в детстве: камыши рвала, глину копала, копалась в свалке фарфорового завода, кидала в воду камни. Находила переводные картинки, бракованную посуду, черепки. Я только в прошлом году выкинула или отдала кувшинчик, который оттуда принесла. Не купалась никогда, просто мы ходили, там же был лес раньше. Да эксгибиционисты там были, потом про них все говорили. Фиг знает, какие годы. До строительства АТС или во время строительства АТС, 1-6 класс, наверное, а я поступила в школу в 1975 году. После 6 класса уже у меня был туризм и РПЦ».

«В 86-87, я ходила заниматься туда на лошадях, на месте нынешней заправки была лодочная станция, катамараны, 3 лошади и 1 пони».

«В криминальные 1990 оттуда регулярно вынимали утопленников, мне рассказывал знакомый мент».

Патриотический парк, пространство для отдыха и визуальный вид для покупателей элитного жилья.

В 2018 году губернатор объявил политическую программу проектирования тематического патриотического парка «для детей, для подростков с полосой препятствий, какие-нибудь окопы сделаем»⁷. Парк рассматривался в СМИ как «место для реализации политики и календарных мероприятий администрации Фрунзенского района». В это время началось благоустройство и превращение парка в транзитную зону в связи с экономическим давлением со стороны элитного жилого комплекса «София» (2014–2018 годы), который был построен на месте заводов. Комплекс выделяется уплотнительной застройкой на фоне стандартно спроектированных широких пространств района: «Дома построены очень близко, в случае ядерной атаки сложатся как домино» – из интервью советских инженеров-проектировщиков, жителей Купчино.

Приведем заголовки отзывов о парке на сайте Tripadvisor со средней оценкой четыре из пяти : «Летом можно погулять, зимой покататься на лыжах», «Парк парку рознь», «Прекрасный парк в Купчино», «Парк, как парк», «Островок природы в быстро растущем городе», «Зеленая зона в спальном районе», «Неуютное место», «Зелёный уголок в Купчино»⁸.

Отзывы туристов также показывают меняющиеся во времени доминирующие концепции и практики данного парка.

Ноябрь, 2014.

«В парке часто проводят тематические концерты на свежем воздухе или костюмированные

⁷ «Купчино (прошлое и настоящее)» // Видеохостинг YouTube, 28.06.2020. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Ivg1hnqTNPg> (дата обращения: 07.08.2023).

⁸ Отзывы // сайт Tripadvisor. Режим доступа: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g298507-d6439676-Reviews-Park_Internationalistov-St_Petersburg_Northwestern_District.html (дата обращения: 07.08.2023).

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

реконструкции военных событий. Например, к 25-летию вывода советских войск из Афганистана была проведена очень интересная реконструкция со звуковыми эффектами. Затем можно было посмотреть выставку стрелкового оружия и бронетехники. В другие дни можно просто гулять, посетить православный храм, постоять около обелисков погибшим в Афганистане воинам и воинам внутренних войск. Особенно будет интересно мальчишкам. После открытия новой станции метро проспект Славы добираться в этот парк будет совсем просто. Может и в парке будет больше удобств – их сейчас вообще нет. Летом все отдыхают и загорают просто на траве у прудов. Самые смелые купаются. Но я не советую».

Июль, 2017.

«Ужас, одни гопники вокруг... – не ходите в парк, если есть желание остаться в живых. Полно других парков, более достойных».

Март, 2016.

«Парк парку рознь. Под парком я понимаю благоустроенную зеленую зону, с детскими площадками, развлечениями, кафе, аллеями, скамейками. Наш парк Интернационалистов просто зеленая зона. Украшение – пруды с утками. И я ещё помню те старое древние времена, когда здесь была лодочная станция и можно было, взяв лодку напрокат, покататься по этим прудам. Теперь можно только погулять вокруг них, или покататься на велосипеде, летом можно устроить пикничок на берегу... На углу Славы и Бухарестской находится великолепный мемориал воинам-афганцам и храм Георгия Победоносца. В другом углу, напротив ТК Южный полюс, невнятный скейтдром. И всё. Чистоту в парке поддерживают, скамейки имеются, но при таких площадях и отсутствии развлечений на открытом воздухе в округе, здесь можно такое соорудить! Помнится, хотели построить аквапарк, не сбылось. Так что это свободная зеленая зона для местных жителей и инвесторов».

«Парки Героев-Пожарных и Интернационалистов во Фрунзенском районе уже давно заработали дурную славу: там тонут люди, насилия женщин, жгут костры и, кажется, не борются с борщевиком. Однако несмотря на это, петербуржцы любят проводить там свободное время, особенно летом, под тенью деревьев и солнцем. Neva.Today поговорила с местными жителями и выяснила, являются ли эти парки безопасными для них»⁹.

Самые распространенные страхи относительно парка, согласно дискурсу: страх чужаков, насилия, заражения, пожаров.

Таким образом, концепции парка менялись и трансформировались: территория около заводов, где брали глину и можно было гулять, купаться, собирать бракованную посуду, также, где собирались деклассированные элементы (бомжи, гопники, эксгибиционисты, алкоголики), зеленая зона для спорта, военно-патриотическое воспитание, пионерско-комсомольская повестка, пространство для отдыха и прогулок, красивый транзит и визуальный вид для покупателей коммерческого жилья.

Картирование парка и точки напряженности

Для картирования местности и установления агентских связей мы вычленили основные доминанты парка, используя метод дискурсивного анализа текстов и выявляя аффордансы¹⁰ акторов: водоем, памятники героям Афганистана и героям спецназа, центральную площадь парка с временными передвижными реквизитами и точки напряженности, связанные с парком и этими акторами.

Водоем

Наблюдение показывает доминирующую потребность людей в отдыхе и в уединенном контакте с природой: люди гуляют, сидят или лежат на траве, купаются, удят рыбу, но также есть и компании: гастарбайтеры группами 5–10 человек сидят под деревьями, иногда жарят шашлыки. Велосипеды

⁹ «Безопасно или нет? Петербуржцы продолжают жечь костры в парке Интернационалистов, несмотря на запреты» // Neva.today (Интернет газета), 01.06.2023. Режим доступа: <https://neva.today/news/2023/7/1/444264> (дата обращения: 07.08.2023).

¹⁰ Свойство предмета или объекта окружающей среды, которое позволяет использовать его определённым образом: характеристики природы и водной системы, дизайн и оформление территории, практики и артефакты, – эти и другие акторы постоянно воспроизводят ассамбляж парка своими связями и отношениями.

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

выведены за границы парка. Жарить шашлыки и купаться – эти практики представляют собой точки напряженности, конфликт потребностей сети акторов. Посетители не перестают это делать, несмотря на запреты (рис. 5), – следовательно, необходимо организовать специальные зоны, учитывая экологию и ценности устойчивого развития [Экологические приоритеты для России, 2017].

В парке Интернационалистов в трех местах стоят таблички с запретом: одна – о запрете купания, две другие – об остальных запретах в парке (рис. 5). Официальные сайты госучреждений ссылаются на законы и постановления «Об административных правонарушениях в Санкт-Петербурге»: «Управление по Фрунзенскому району ГУ МЧС России по г. Санкт-Петербургу напоминает о необходимости соблюдения правил безопасности во время отдыха на водоемах!»¹¹.

Памятники героям Афганистана и героям спецназа

Ветераны Афганистана и Спецназа – это отдельные группы, которые проводят свои ритуальные траурные мероприятия коммеморации. Часто эти собрания и концерты транслируются на всю округу, нарушая сосуществование дифференцированных практик, например, практик уединения и отдыха на природе.

«Петродворцовый и Фрунзенский район разрешили использовать любое звукоусиление во всех предложенных местах... У Фрунзенского – пять: Яблонево сад, сквер Воинов-Освободителей, парк Интернационалистов и две площадки в парке Героев-Пожарных...»¹².

Пока было не запрещено, военные привозили и тренировали собак, а жители выгуливали собак в парке. Выгуливание собак – еще одна точка напряженности.

Велосипеды и самокаты вывели за пределы парка в 2010-х гг., создав специальные дорожки по границе парка, а также паркинг самокатов и велосипедов, однако, это создает антропогенную нагрузку. Покрытые гравием дороги в ЖК «София» от метро и от торгового центра «Южный полюс» вызвали трансформацию парка в сторону промежуточного пространства, также создали антропогенную нагрузку, потерялась обособленность, самодостаточность и визуальная целостность композиции парка. Антропогенная нагрузка вокруг парка – точка напряженности. По мнению экспертов, парк может быть уязвимым и его существование зависит в том числе от «регулировки потока посетителей» [Соколов, 2023].

В парке жители занимаются атлетическими видами спорта – занимаются на спортивной площадке, ходьбой, совершают пробежки, зимой организованы лыжни. Активисты района проводят бесплатные спортивные занятия и мастер-классы (за донаты) по йоге, бегу, ходьбе с палками, танцам, о которых можно узнать в соцсетях¹³.



Рис. 5.

Табличка с запретами: купаться, выгуливать собак, выходить на лед, разжигать мангалы.

¹¹ «Безопасность жителей Фрунзенского района в летний период» // Портал администрации Фрунзенского района, 22.06.2022. Режим доступа: <http://www.frunznews.ru/news/2023-06-22/bezopasnost-zhiteley-frunzenskogo-rayona-v-letniy-period> (дата обращения: 07.08.2023).

¹² «Музыкантов отправили в сад» // Портал ЗакС.Ру (zaks.ru), 11.04.2023. Режим доступа: <https://www.zaks.ru/new/archive/view/238101> (дата обращения: 07.08.2023).

¹³ Группа «Муниципальное образование № 72» // Социальная сеть ВКонтакте. Режим доступа: <https://vk.com/srbmo72> (дата обращения: 07.08.2023).

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

В научных исследованиях парка мы находим, что «Парк Интернационалистов, окруженный жилой застройкой и автомагистралями, в будние дни привлекает до 10% жителей близлежащих районов. Основная площадь парка занята неустойчивыми газонными породами, а 22 вида деревьев занимают лишь 10% от 500 кв. м. Эти деревья, среди которых дубы, тополя, липы, клены, березы, рябины, яблони, шаровидные ивы и ясени, обладают достаточной устойчивостью к антропогенным нагрузкам и имеют возраст не более 30 лет» [Горчакова, там же, с. 47].

Реализация потребности человека в отдыхе и уединенном общении с природой соответствует экологическим целям устойчивого развития. Противоправная деятельность, запрещенная на территории парка, постоянно воспроизводится, создавая трения и антагонизм акторов. Парк подвергается научно зафиксированной антропогенной нагрузке. Мы полагаем, что принятые в парке ограниченные по времени мобильные активности и трансляции мероприятий позволяют восстановиться парку как естественной природной локации и тихому месту уединения.

Агентность парка

Основываясь на анализе дискурса, отзывов и воспоминаний, рассмотрим сам парк как актора с собственной агентностью. На графике (рис. 6) представлена концептуальная модель контакта и взаимодействия в среде, позволяющая выявить действующие и мотивирующие к действию силы, акторов, по АСТ.



Рис. 6.
Концептуальная модель контакта и взаимодействия акторов.

Агентность парка представим по четырем этапам концептуальной модели контакта и взаимодействия акторов, и эксплицируем: на первом этапе парк как пространство чувственного восприятия чувственного объекта [Харман, 2021, с. 76]; на втором – как предмет знания, обсуждения и осмысления; на третьем – как объект манипуляции; на четвертом – как объект идентичности и идентификации.

Дадим определения маркеров этапов, приведенных на графике, с примерами парка.

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

1 этап (зеленый на графике). Пространство чувственного восприятия. Именно здесь возможен глубинный контакт – слияние с бытием без инструментализации, дорефлексивно, довербально. Это основание для невербального телесного и визуального удовольствия и чувственного симбиоза с окружающей средой, проявляется сильная интенциональность несмотря на ограничения. Аффордансами являются красивый природный парк, аутентичная природа, плоский ландшафт; люди приходят отдыхать – некоторые сидят уединенно, другие устраивают пикники, играют с собаками, купаются несмотря на запрет, штрафы и количество происшествий.

2 этап (желтый на графике). Пространство информации. «Плагины» по АСТ – это инкорпорированный опыт и габитус. «Захват действия» подразумевает, что действия перехватываются разными акторами – например, табличка с запретом выгула собак в парке наложила ограничения на действия владельцев собак и военных кинологов. Интроекты – у каждого социального слоя есть свои представления о том, как должен функционировать парк. Знания о парке обеспечивают приемлемые практики в нем. Ценности присутствуют имплицитно и могут быть реконструированы исходя из целеориентированных действий акторов. Концепции и предложения также свидетельствуют о ценностях. Имеющиеся мемориальные объекты транслируют нарратив коммеморации, формируют опыт. Календарный план и как плагин, и как захват действия подчиняет активность в парке графику праздников и мероприятий, накладывает обязательства на администрацию его учитывать, а посетителям переживать и инкорпорировать этот опыт. На постаменте памятника Воинам Афганистана молодежь, не имеющая соответствующих знаний, ценностей и интроектов, часто катается на скейтах, используя его как скейтдром.

3 этап (красный на графике). Пространство манипулирования. Все выявленные на предыдущем этапе знания должны быть спроецированы на реальность и проверены: подтверждены или опровергнуты. Знания мотивируют к действию, выбору, контакту. Проверка имеющегося знания или эксперимент игнорирования требований представляют собой взаимодействие с человеческими и нечеловеческими акторами. Дифференциация – это понимание своего отличия, своих и чужих границ, уважительное отношение к другому актору. Актор-сеть подразумевает, что разные силы влияют на актора. Конструирование и эмерджентность – это отклик на воздействие сил. Для парка и водоема в нем – главный навык – это самовоспроизводство биоразнообразия. Так, игнорирование таблички о запрете костров и шашлыков приводит к штрафу и социальной огласке, поскольку факты обнародуются в СМИ. Также все виды нарушений фиксируются в социальных сетях народными контролерами. Неуважение к природе, замусоривание, вырывание цветов, акты вандализма указывают на слабую дифференциацию границ и низкую культуру. На водоем оказывает влияние сеть акторов, что приводит к неэкологичным последствиям: антропогенное влияние, влияние потепления климата, загрязнение коррелируют с фактом зараженности и токсичности воды, почвы, растений.

4 этап (синий на графике). Пространство конструирования идентичности. Интеграция опыта, прирост идентичности, артикуляция и концептуализация подразумевают обобщение опыта и отчет по взаимодействию, что вызывает определённый аффективный отклик вовлечённой группы акторов. Оставленные участки биоразнообразия, отвоёванные защитниками парка, и мобильные устройства событий позволяют идентифицировать парк как достаточно аутентичный и менее окультуренный по сравнению с соседом, парком Героев-Пожарных.

Таким образом, парк как *пространство чувственного восприятия* представляет собой ровный ландшафт и природный «английский» газон; широкое визуальное пространство, клумбы и альпийские горки; водоем с кубышками и лилиями, рыбой; разнообразными птицами; плакучие ивы и березы, старинные яблони, ровные дорожки, покрытые гравием и освещенные вечером.

Парк как объект знания, обсуждения и осмысления, представляет собой непрекращающуюся с самого его основания борьбу за концептуализацию, визуальное пространство и целостность: покушение на протяжении всего существования на природный ландшафт застройкой разных проектов (аквапарк, океанариум, торговый центр, расширение дороги, ресторан). Защитники парка постоянно инвентаризируют парк, отстаивают границы парка и деятельности в парке, первоначальный вид,

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

сохранение биоразнообразия и устойчивого развития. Такая инвентаризация и «инвентарный лист фактически является списком ценностей, с которым сопоставляется материальная реальность. У городских активистов инвентаризацию проходят объекты городской среды – зеленые насаждения, исторические здания, пункты раздельного сбора мусора, – представляющие ценность для города или для определенной группы активных горожан» [Желнина, 2021, с.193].

Заголовки СМИ, показывающие борьбу городских активистов за парк:

«Парк наш: купчинцы защитили Парк Интернационалистов от океанариума. Теперь они добиваются возвращения выделенного под строительство участка в состав зеленой зоны»¹⁴; «Александр Беглов предлагает сократить парк Интернационалистов и провести под окнами домов насыщенную трассу»¹⁵; «Купчинцы направили в ЗакС и Смольный около 2500 подписей против расширения Южного шоссе за счет парка Интернационалистов»¹⁶.

Помимо концепций экологического и гражданского участия реализуются и сосуществуют другие концепции, транслируются ценности, которые могут быть реализуемы с привлечением дополнительных вещей, акторов и посредников, расширяя материальную сеть парка. Концепция военно-патриотического воспитания реализуется в мероприятиях и транслирует ценность патриотизма. Спортивные соревнования направлены к цели совершенствования физической формы и силы, что подразумевает ценность здоровья и силы. Предложения о проведении тренировок, мастер-классов, концертов и выставок свидетельствуют о ценности общения, коллективизма и творчества. Джазовый фестиваль, который уже третий год привлекает туристов и имеет международный уровень, свидетельствует о ценности культуры и стратегиях развития туристической привлекательности района.

Действия в парке постоянно захватываются и перехватываются разными силами. Интересы разных стейкхолдеров на одной территории: мероприятия и коммеморации ветеранов боевых действий, мероприятия к праздникам и речи глав администрации Фрунзенского района в звукоусилители, кольцо трамваев, православные молебны и колокольный звон, общественные аниматоры, джазовые и рок-концерты, обучающиеся группы вузов (геодезисты, биологи, художники), жители ЖК «София», каждый день проходящие через парк и наблюдающие из окон за парком и нарушениями в нем, работающие уборщики, охрана и сотрудники отдела благоустройства.

Все названные акторы имеют свои цели и ценности, концепции и стратегии в дискурсе о парке. Парк как объект манипуляции создает целый ряд общественных культур, которые сосуществуют и общаются и/или выстраивают расписание, чтобы не пересекаться. Но иногда границы нарушаются: «У «центрального входа» монумент воинам-интернационалистам активно используют скейтеры и роллеры как площадку для катания и выполнения трюков» [Горчакова, там же, с.47].

Репутация жителей Купчино отпугивает посетителей из других районов от парка: «Репутация же у Купчино, так уж вышло, как у некоего инкубатора-заповедника петербургской гопоты»¹⁷, «КУПЧИНО : Самый опасный район СПб? - Можно ли здесь жить?»¹⁸.

Однако патриоты местности стараются развеять данный стереотип посредством творчества (пишут стихи, картины, гимны о Купчино и о парке), также вводят нормативы контроля ситуации, связанной с парком, распространяя видеoinформацию о нарушителях и вандалах, которых становится

¹⁴ «"Парк наш": купчинцы защитили Парк Интернационалистов от океанариума» // Комсомольская правда (газета), 27.11.2018. Режим доступа: <https://www.spb.kp.ru/daily/26913/3959073/> (дата обращения: 07.08.2023).

¹⁵ «Александр Беглов предлагает сократить парк Интернационалистов и провести под окнами домов насыщенную трассу» // Портал Kupchinonews.ru, 21.11.2020. Режим доступа: <http://kupchinonews.ru/2020/11/21/gubernator-aleksandr-beglov-hochet-urezat-park-internatsionalistov-i-provesti-dorogu-pod-oknami-zhilyh-domov/> (дата обращения: 07.08.2023).

¹⁶ «Купчинцы направили в ЗакС и Смольный около 2500 подписей против расширения Южного шоссе за счет парка Интернационалистов» // Портал Kupchinonews.ru, 27.11.2020. Режим доступа: <http://kupchinonews.ru/2020/11/27/zhiteli-yuzhnogo-shosse-napravili-v-zaks-i-smolnyj-okolo-dvuh-s-polovinoj-tysyach-podpisej-protiv-rasshireniya-svoej-ulitsy/> (дата обращения: 07.08.2023).

¹⁷ Купчино (прошлое и настоящее) Ibid.

¹⁸ «Купчино : Самый опасный район СПб? - Можно ли здесь жить?» // NEWдвижимость. Видеохостинг YouTube, 25.11.2021. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VkBvKDA3mA> (дата обращения: 07.08.2023).

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

меньше в связи с их общественным порицанием, занимаются ребрендингом и конструированием идентичности креативного и безопасного Купчино: «Купчино – родина третьего президента и, возможно, один из самых продуманных микрорайонов страны. Секрет в том, что советский проект просто не успели испортить»¹⁹. Ценность парка и района для жителей реконструируется из таких метафор как: Парк – это «сердце Купчино», а «Купчино – столица мира», Купчино – это «бренд» и «стиль жизни».

Парк стал безопасным, потому что было установлено освещение минималистического дизайна, направляющее свет по дорожкам и доходящее до темных уголков, появилась парковая мебель (скамейки и урны), регламентирующие запрещающие таблички. Система вербальных и визуальных регламентов в целом соответствует стандарту безопасного парка.

Досуг тогда становится организованным, работает расписание мероприятий. Из парка исчезают представители маргинальных групп и групп с обособленным или частично обособленным поведением: гастарбайтеры и их семьи, алкоголики, бомжи и фрики. Поэтические и джазовые марафоны, колокольный звон, концерты и митинги патриотов слышны отчетливо и громко по всей округе за счет систем звукоусиления, в парке предоставляется бесплатный вай-фай.

«Уличное освещение здесь появилось в 2020 году. Обширную садово-парковую территорию освещают 656 светодиодных светильников. Тёплый свет фонарей комфортен для прогулок по вечерам. С равномерно освещенными аллеями, детскими площадками посещаемость жителями освещенного пространства в вечерние часы не уступает дневному времени, создавая новые возможности для встреч и общения»²⁰.

Если взять парк Новой Голландии²¹ за эталон и образец рациональной организации креативного и рекреативного пространства, то можно экстраполировать требования на парк Интернационалистов.

Функцию инфоцентра Новой Голландии выполняют группы ВКонтакте; сцена – мобильная, ее привозят, в парке Интернационалистов есть пространства для сцены и шатра. Детская, она же спортивная, площадка имеется. Высажены несколько аллей. Площадки для игры с мячом нет, площадки для петанка нет, но площадки для тенниса, игры с мячом и дорожки для скейта есть в парке Героев-Пожарных. Огород и травяной сад вполне заменяются клумбами, розарием и альпийскими горками. По словам представителя администрации района запланировано насаждение растений. Постоянных павильонов, кафе и киосков нет. Водоёмы также не вовлекаются в активность здесь, в парке Героев-Пожарных есть вейк станция.

Парк действительно предстает в дискурсивных практиках как объект идентичности и идентификации, сердце Купчино. Дискурс позиционирует купчинцев как энтузиастов, креативный класс, энергичных борцов за парк, адептов экологической повестки и устойчивого развития, инициаторов экологических митингов и протестов, пробежек, музыкальных и поэтических фестивалей. СМИ пишут о практиках, осуществляемых в парке: о спорте и рок-концертах, коммеморативных и ритуальных действиях, экологических акциях («Спасает черепах, крабов и планету: всемирно известный экоблогер из Петербурга устроил субботник в Купчино. У Алексея Кожевых более 100 тысяч подписчиков... Водонепроницаемый комбинезон со “встроенными” резиновыми сапогами как нельзя к месту: охоту на мусор петербуржец решил устроить на озере в парке Интернационалистов»²²).

В Купчино жило и живет много рок-музыкантов, журналистов, блогеров и творческих людей с активной жизненной позицией. Здесь жили Э. Пьеха, Д. Медведев, Г. Перельман, А. Невзоров, Д. Нагиев, В. Цой, лидер группы «Король и Шут» Андрей «Князь» Князев, Б. Новик и другие²³. Больше всего

¹⁹ «Захолустье и опасные подворотни остались в 90-х: имидж Купчино преобразился» // Деловой Петербург (газета), 02.03.2021. Режим доступа: https://www.dp.ru/a/2021/03/01/Rajon_obrazcovogo_soderzh (дата обращения: 07.08.2023).

²⁰ «Маршруты прогулок по вечернему Петербургу» // Портал Ленсвет, 2023. Режим доступа: https://lensvet.spb.ru/route-maps/park_internacionalistov-1/ (дата обращения: 07.08.2023).

²¹ Сайт парка «Новая Голландия». Режим доступа: <https://www.newhollandsp.ru/what-to-do/> (дата обращения: 07.08.2023).

²² «Спасает черепах, крабов и планету: всемирно известный экоблогер из Петербурга устроил субботник в Купчино» // Метро (газета). 22.09.2022. Режим доступа: <https://vk.cc/cqscici> (дата обращения: 07.08.2023).

²³ «Знаменитости Купчино». Режим доступа: https://vk.com/topic-4741_22316228 (дата обращения: 07.08.2023).

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

поддержанию идентичности способствуют циркулирующие в дискурсе тексты и отчеты, которые, являясь частью сети, также помогают увидеть вовлеченных в сеть акторов и их трансформации: «написать акторно-сетевой отчет – значит суметь захватить эти многочисленные отношения, не ограничивая их с самого начала априорным решением, каким должен быть “подлинный объем” того или иного взаимодействия или социального объединения» [Латур, там же, с. 233].

Дискурсивно-диспозитивный анализ материалов СМИ

Главными переменными диспозитивов в текстах являются цели и ценности, которые подталкивают акторов к действиям. Для этой статьи мы выявили диспозитивы дискурса организаторов и посетителей джаз-фестиваля, которые своей целью видят ребрендинг и репозиционирование имиджа Купчино как креативного музыкального района, проводя международные джазовые фестивали-марафоны в парке Интернационалистов, на которые съезжается весь город и туристы, таким образом повышается престижность и значимость парка. В первой строке таблицы (*таб. 1*) представлены десять диспозитивов диспозитивно-дискурсивного анализа, во второй даны определения [Сосновская, 2022], в третьей – примеры джазового фестиваля в парке.

Среда и материальность	Действия	Компетенции	Ценности	Идентичность	Концепции	Предположения	Цели, миссия	Аффект и эмоции	Невербальные переживания
Симбиоз; люди часть среды, материального поля	Действие можно понимать как узел, «конгломерат разных мотивирующих сил»	Способности, позволяющие поддерживать действия	Смыслы – окончательное обоснование основных предположений, выбора концепций и языка	Набор ролей, транслирующих непротиворечивое поведение	Замысел для претворения в жизнь	Гипотезы в рамках городской политики	Основная цель группы	Эмоции по процессу взаимодействия, по результату	Телесное переживание среды, эстетическое переживание, тело дисциплинируется и инкорпорирует нормы, культуру
Привезенная сцена кафе, туалеты, техника	Концерт, ведущий, телесъемки	Знание музыки, традиций этого фестиваля	Стиль жизни – рок, ценность опыта 1990 годов	Креативный класс, Купчино – столица мира, столица джаза	Сделать брендбук – гимн Купчино...	Поддерживается администрацией, культура как политика и контроль	Проект создания креативной культуры района, привлечение туристов	Рок, джаз драйв	Звук трансляция в течение 2 дней

Таб. 1.

Диспозитивы дискурса организаторов и посетителей джаз-фестиваля.

Двухдневный джазовый фестиваль в Купчино демонстрирует яркую культуру и творческий дух района. Теле-, видео- и фотокадры в социальных сетях, запечатлевшие энергичные выступления и оживленную атмосферу, становятся медиа посредниками в сети акторов, формирующих как этот фестиваль, так и имидж парка, района (*рис. 7*). Под звуки гимна Купчино, в комфортной, безопасной и праздничной атмосфере парка жители и гости города погружаются в образ жизни в стиле рок и джаз, ощущая преемственность впечатлений сейчас и историй молодости в 1990 годы артистов, как это и было сконструировано посредством диспозитивов дискурса организаторов и посетителей джаз-фестиваля (*таб. 1*). Это ежегодное событие не только подчеркивает статус Купчино как «столицы джаза», но и укрепляет его репутацию в городе. Идеолог джазового фестиваля в Купчино Билли Новик – автор крылатой фразы «Купчино – столица мира». Именно о фестивале в конце июня и начале июля как 2022, так и 2023 годах были опубликованы материалы в СМИ и соцсетях по тегу «парк Интернационалистов».

Многие музыканты, журналисты и блогеры прославляли и прославляют свой район. «Купчино – это не район, это судьба» (И. Стогов, журналист, писатель²⁴). Материал «Купчино, музыка, драйв» газеты «Петербургский дневник» 30.06.2023 отражает и конструирует неформальный образ парка. Медиа выступают акторами сети парка, приписывая идентичности всем объектам, которые могут быть описаны дискурсивно.

²⁴ «"Купчино – это судьба": звезды рассказали, как им жилось в районе» // Официальное сетевое издание Правительства Санкт-Петербурга www.spbdnevnik.ru 04.08.2021. Режим доступа: <https://spbdnevnik.ru/news/2021-04-08/kupino-eto-ne-rayon-eto-sudba-zvezdy-rasskazali-kak-im-tam-zhilos> (дата обращения: 07.08.2023).



Белые ночи в Купчино 2023

6 084 просмотра

Рис. 7.

Мобильная сцена в Парке Интернационалистов. Двухдневный джазовый фестиваль.

Выводы

На основании сетевых материалов и включенного наблюдения обоснованы, с опорой на достижения АСТ, две концептуальные модели анализа практик и идеологических диспозитивов различных стейкхолдеров парка. В этих моделях парк наделяется агентностью и рассматривается как актор сети культурного воспроизводства и конструирования идентичностей. Среди дискурсивных групп, стейкхолдеров, конструирующих идентичность парка, выделены: военные ветераны, жители округа и посетители парка, спортсмены, креативный класс, экологи, защитники парка, джазовый фестиваль.

Новым этапом в трансформации парка стало строительство элитного жилого комплекса «София», 2014-2018 годы, превратившего парк в транзитную дорогу от метро, а также в объект визуального наслаждения и контроля. Данное соседство открыло новые дискуссии по окультуриванию и коммерциализации парка, что не соответствует природным потребностям парка и концепции общественного пространства.

Цели, основанные на ценностях, являются основными диспозитивными переменными, поскольку они побуждают акторов к действию. Однако действия захватываются и цели смещаются в результате конкурентной борьбы различных стейкхолдеров, продвигающих свои концепции и практики.

Проводя в парке Интернационалистов международные джазовые фестивали-марафоны, привлекающие внимание как жителей всего города, так и туристов, организаторы и участники проводят ребрендинг и репозиционирование Купчино как креативного музыкального района.

Культура при этом определяется через конкуренцию акторов за право концептуализировать и контролировать пространство парка. Выявлены варианты концептуализации парка: как места коммеморации, религиозности, военно-патриотического воспитания, ценителей музыки, экологов, спортсменов, этнических меньшинств, места праздников Фрунзенского района, общественного пространства молодежи ВК с прогрессивным стилем жизни. Согласно Зукин, «то, что для одной группы является “культурой”, для другой может оказаться “подавлением”» [Зукин, 2018, с. 371]. Простые отдыхающие, сам парк со своим циклом восстановления подавляются тогда активностью других акторов, но этот процесс весьма динамичен и противоречив. Обнаружено, что точки зрения на городские пространства не просто различаются, но могут оказываться качественно антагонистическими. Данное положение

А.М. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

распространяется и на нечеловеческих акторов в парке, когда, например, посадки новых растений не соответствуют биотопу местности.

Практики данного парка выявлены в сравнении с другими (Героев-Пожарных, Новой Голландии). Парк Интернационалистов оставляет флёр неформальности в своих практиках, без коммерциализации, которая распространена в парке Героев-Пожарных и еще больше в парке Новая Голландия.

Здесь проходят рок- и джаз-концерты, военные и спортивные игры и соревнования. Это место встреч групп и субкультур. Здесь осуществляются мобильные выставки искусства. Также вполне удовлетворяются потребности в уединении и единении с природой. Удовлетворяются и потребности в общении за счет коллективных спортивных и культурных мероприятий, реализуется патриотическо-воспитательная программа.

Самые распространенные страхи относительно парка: страх чужаков, насилия, заражения, пожаров, – предупреждаются превентивными мерами с неизменным привлечением материальных акторов: освещения, табличек, материалов в СМИ и соцсетях.

По итогам исследования агентность и культура парка Интернационалистов может быть определена как аутентичная, экологичная и сохраняющая свое биоразнообразие. Нарушение «границ» парка показывает потребности, которые могут быть учтены в проектировании. Выявлены точки для напряженности неудовлетворенных потребностей парка как биотопоса, реконструирован спрос на имеющиеся объекты парка и их улучшение в рамках экологической повестки. Многие объекты парка – парковая архитектура, выставки, кинотеатр, сцена – временные и мобильные, что, возможно, способствует восстановлению парка, в остальном же парк экологически разрушается.

Далее в таблице (таб. 2) мы, являясь представителями парка, согласно Латуру, говорящие от имени тех, кто не говорит, приведем выявленные не удовлетворяемые потребности парка и желаемые изменения. Здесь мы говорим от имени парка, от имени тех, кто не может говорить, делая связное высказывание аргументом возможных и напрашивающихся изменений.

Запрещенные, но все равно продолжающиеся практики, нарушающие экологию парка	Изменения, способствующие экологическому восстановлению парка
Езда на скейтбордах по ступенькам памятника	Нехватка места для спорта
Запрещённые прогулки с собаками	Необходимо найти место для выгула собак
Купание	Необходимо очистить воду, сделать подход и почистить дно
Мангалы	Необходимо организовать пространство для шашлыков без ущерба для природы
Паркинг велосипедов и самокатов и велодорожки по периметру парка – создают антропогенную нагрузку	Необходимо снизить антропогенную нагрузку
Посадки растений и ландшафтный дизайн ведется без учета воспроизводящегося топоса местности	Подбирая новые растения, необходимо учитывать биотопос

Таб. 2.
Желаемые изменения в парке.

Предложенные улучшения возможны на основе работающей модели, интерпретирующей заявления о точках напряжения. Это не просто точки столкновения частных интересов пользователей парка, но структурные моменты работы парка как сети агентов, когда сама парковая структура и ее природный субстрат, а также культурный ближайший контекст, обладает собственной агентностью.

Я чрезвычайно признательна профессору А. В. Маркову, чьи обширные знания сочетаются с безупречным чувством слога и эстетическим вкусом, за существенную помощь в обсуждении исследования и редактировании текста.

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

ИСТОЧНИКИ

1. «Аквапарк: “за” и “против”» // Фрунзенский район (газета), 1999, № 4-5 (сентябрь-октябрь). С. 2. Режим доступа: <http://www.frunznnews.ru/pdf>. (дата обращения: 15.08.2023).
2. «Александр Беглов предлагает сократить парк Интернационалистов и провести под окнами домов насыщенную трассу» // Портал Kupchinonews.ru, 21.11.2020. Режим доступа: <http://kupchinonews.ru/2020/11/21/gubernator-aleksandr-beglov-hochet-urezat-park-internatsionalistov-i-provesti-dorogu-pod-oknam-i-zhilyh-domov/> (дата обращения: 07.08.2023).
3. «Безопасно или нет? Петербуржцы продолжают жечь костры в парке Интернационалистов, несмотря на запреты» // Neva.today (Интернет газета), 01.06.2023. Режим доступа: <https://neva.today/news/2023/7/1/444264> (дата обращения: 07.08.2023).
4. «Безопасность жителей Фрунзенского района в летний период» // Портал администрации Фрунзенского района, 22.06.2022. Режим доступа: <http://www.frunznnews.ru/news/2023-06-22/bezopasnost-zhiteley-frunzenskogo-rayona-v-letniy-period> (дата обращения: 07.08.2023).
5. Группа «Муниципальное образование № 72» // Социальная сеть ВКонтакте. Режим доступа: <https://vk.com/spbmo72> (дата обращения: 07.08.2023).
6. «ДОТ № 204 оборонительного рубежа “Ижора”» // Портал «Купчино», 2015. Режим доступа: <http://www.kupsilla.ru/dot19.htm> (дата обращения: 07.08.2023).
7. «Захолустье и опасные подворотни остались в 90-х: имидж Купчино преобразился» // Деловой Петербург (газета), 02.03.2021. Режим доступа: https://www.dp.ru/a/2021/03/01/Rajon_obrazcovogo_soderzh (дата обращения: 07.08.2023).
8. «Знаменитости Купчино». Режим доступа: https://vk.com/topic-4741_22316228 (дата обращения: 07.08.2023).
9. «“Купчино – это судьба”: звезды рассказали, как им жилось в районе» // Официальное сетевое издание Правительства Санкт-Петербурга www.spbdnevnik.ru 04.08.2021. Режим доступа: <https://spbdnevnik.ru/news/2021-04-08/kupino-eto-ne-rayon-eto-sudba-zvezdy-rasskazali-kak-im-tam-zhilos> (дата обращения: 07.08.2023).
10. «Купчино (прошлое и настоящее)» // Видеохостинг YouTube, 28.06.2020. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Ivg1hmqTNPg> (дата обращения: 07.08.2023).
11. «Купчино: Самый опасный район СПб? - Можно ли здесь жить?» // NEWдвижимость. Видеохостинг YouTube, 25.11.2021. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VkMBvkDA3mA> (дата обращения: 07.08.2023).
12. «Купчинцы направили в ЗакС и Смольный около 2500 подписей против расширения Южного шоссе за счет парка Интернационалистов» // Портал Kupchinonews.ru, 27.11.2020. Режим доступа: <http://kupchinonews.ru/2020/11/27/zhiteli-yuzhnogo-shosse-napravili-v-zaks-i-smolnyj-okolo-dvuh-s-polovinoj-tysyach-podpisej-protiv-rasshireniya-svoej-ulitsy/> (дата обращения: 07.08.2023).
13. «Маршруты прогулок по вечернему Петербургу» // Портал Ленсвет, 2023. Режим доступа: https://lensvet.spb.ru/route-maps/park_internationalistov-1/ (дата обращения: 07.08.2023).
14. «Музыкантов отправили в сад» // Портал ЗакС.Ру (zaks.ru), 11.04.2023. Режим доступа: <https://www.zaks.ru/new/archive/view/238101> (дата обращения: 07.08.2023).
15. Отзывы // Сайт TripAdvisor. Режим доступа: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g298507-d6439676-Reviews-Park_Internationalistov-St_Petersburg_Northwestern_District.html (дата обращения: 07.08.2023).
16. «“Парк наш”: купчинцы защитили Парк Интернационалистов от океанариума» // Комсомольская правда (газета), 27.11.2018. Режим доступа: <https://www.spb.kp.ru/daily/26913/3959073/> (дата обращения: 07.08.2023).
17. «Последний дом деревни Купчино» // Социальная сеть ВКонтакте, 4.07.2013. Режим доступа: https://vk.com/wall-41841130_6281 (дата обращения: 07.08.2023).
18. Сайт парка «Новая Голландия». Режим доступа: <https://www.newhollandsp.ru/what-to-do/> (дата обращения: 07.08.2023).
19. «Спасает черепах, крабов и планету: всемирно известный экоблогер из Петербурга устроил субботник в Купчино» // Метро (газета), 22.09.2022. Режим доступа: <https://vk.com/cqscici> (дата обращения: 07.08.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии. – Москва: Смысл, 2000.
2. Глезеров С. Исторические районы Петербурга от А до Я. – Litres, 2022.
3. Горчакова С.Ю. Многофункциональное благоустройство городского парка на примере парка Интернационалистов: выпускная квалификационная работа магистра: направление 07.04. 04 «Градостроительство»; образовательная программа 07.04. 04_01 «Информационное моделирование объектов градостроительства». 2021.
4. Горчакова С.Ю., Ямшинов И.В. Анализ многофункционального благоустройства городского районного парка // Молодежь и наука: актуальные проблемы фундаментальных и прикладных исследований. 2020. С. 73-78.
5. Желнина А. Инвентаризация городского пространства и эмоциональный менеджмент городских инициатив // Сети города: Люди. Технологии. Власть. – Москва: Новое литературное обозрение, 2021. – С. 193-210.
6. Зукки Ш. Культуры городов. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. (Серия «Studia Urbanica»).
7. Латур Б. Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию. – Litres, 2022.
8. Норова Л.П. К инженерно-геоэкологической оценке садово-парковых территорий Санкт-Петербурга // Гидрогеология и картоведение. 2020. С. 200-208.
9. Полтаева И.А., Норова Л.П., Николаева Т.Н. Комплексная оценка состояния поверхностных вод и почвенного покрова рекреационных зон Санкт-Петербурга // Инженерные изыскания в строительстве. 2019. С. 112-118.
10. Пузейкина А.В. Хвойные породы деревьев и кустарников в озеленении Фрунзенского района города Санкт-Петербурга // Ландшафтная архитектура, строительство и обработка древесины. 2019. С. 158-163.
11. Смирнов Д.Г. «Экология разума» Г. Бейтсона: поиски семиотических оснований ноосферной истории // Известия высших учебных заведений. Серия «гуманитарные науки». 2011. Том 2, вып. 4. С. 314- 319.
12. Соколов Б.М. Парк стадиона «Краснодар» (2017-2023): современная интерпретация классических садовых стилей // Артик-культ. 2023. №2(50). С. 37-58. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58
13. Сосновская А.М. Антагонизм дискурсов вокруг культурного наследия // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2022. Т. 4. №. 3. С. 123-133.

A.M. Sosnovskaya *Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg*

14. *Сосновская А.М.* Проблема применения метода акторно-сетевой теории в теории медиа и медиакommunikации // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2023. Т. 5. № 4. С. 282-304. DOI 10.46539/gmd.v5i4.435
15. *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем *В.В. Бибихина*. – Москва: Ad Marginem. 1997.
16. *Хаонань Г.* Дизайн-проект Китайского ресторана в г. Санкт-Петербурге: выпускная квалификационная работа бакалавра: направление 54.03.01 «Дизайн»; образовательная программа 54.03.01_04 «Средовой дизайн». 2022.
17. *Харман Г.* Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». – Москва: Ad Marginem, 2021.
18. Экологические приоритеты для России. Доклад о человеческом развитии в РФ. 2017. Режим доступа: <https://ac.gov.ru/files/publication/a/11068.pdf> (дата обращения: 07.08.2023).

SOURCES

1. “Akvarpark: «za» i «protiv»” [“Water park: ‘for’ and ‘against’”]. *Frunzensky district* (newspaper), 1999, No. 4-5 (September-October). P. 2. Available at: <http://www.frunznews.ru/pdf> (accessed: 08.15.2023).
2. “Aleksandr Beglov predlagayet sokratit' park Internatsionalistov i provesti pod oknami domov nasyshchennuyu trassu” [“Alexander Beglov proposes to shorten the park of Internationalists and build a busy highway under the windows of houses”]. *Portal Kupchinonews.ru*, 11/21/2020. Available at: <http://kupchinonews.ru/2020/11/21/gubernator-aleksandr-beglov-hochet-urezat-park-internatsionalistov-i-provesti-dorogu-pod-oknami-zhilyh-domov/> (accessed: 08.07.2023).
3. “Bezopasno ili net? Peterburzhitsy prodolzhayut zhech' kostry v parke Internatsionalistov, nesmotrya na zaprety” [“Is it safe or not? Petersburgers continue to burn bonfires in the park of Internationalists, despite the prohibitions”]. *Neva.today* (Internet newspaper), 06/01/2023. Available at: <https://neva.today/news/2023/7/1/444264> (accessed: 08.07.2023).
4. “Bezopasnost' zhitel'ey Frunzenskogo rayona v letniy period” [“Safety of residents of the Frunzensky district in the summer”]. *Portal of the administration of the Frunzensky district*, 06/22/2022. Available at: <http://www.frunznews.ru/news/2023-06-22/bezopasnost-zhitel'ey-frunzenskogo-rayona-v-letniy-period> (accessed: 08.07.2023).
5. “DOT № 204 oboronitel'nogo rubezha «Izhora»” [“DOT No. 204 of the Izhora defensive line”]. *Portal “Kupchino”*, 2015. Available at: <http://www.kupsilla.ru/dot19.htm> (accessed: 08.07.2023).
6. Gruppya “Munitsipal'noye obrazovaniye № 72” [Group «Municipal entity No. 72»]. *Social network VKontakte*. Available at: <https://vk.com/spbmo72> (accessed: 08.07.2023).
7. “«Kupchino – eto sud'ba»: zvezdy rasskazali, kak im zhilos' v rayone” [“‘Kupchino is destiny’: the stars told how they lived in the area”]. *Official online publication of the Government of St. Petersburg* www.spbdnevnik.ru 08/04/2021. Available at: <https://spbdnevnik.ru/news/2021-04-08/kupino-eto-ne-rayon-eto-sudba-zvezdy-rasskazali-kak-im-tam-zhilos> (accessed: 08.07.2023).
8. “Kupchino: Samyy opasnyy rayon SPb? - Mozhno li zdes' zhit'?” [“Kupchino: The most dangerous area of St. Petersburg? - Is it possible to live here?”]. *NEWproperty. YouTube video hosting*, 11/25/2021. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=VkBvKDA3mA> (accessed: 08.07.2023).
9. “Kupchino (proshloye i nastoyashcheye)” [“Kupchino (past and present)”]. *Video hosting YouTube*, 06/28/2020. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Ivg1hnqTHPg> (accessed: 08.07.2023).
10. “Kupchintsy napravili v ZakS i Smol'nyy okolo 2500 podpisey protiv rasshireniya Yuzhnogo shosse za schet parka Internatsionalistov” [“Kupchintsy sent about 2,500 signatures to the Legislative Assembly and Smolny against the expansion of the Southern Highway at the expense of the Internationalist Park”]. *Portal Kupchinonews.ru*, 11/27/2020. Available at: <http://kupchinonews.ru/2020/11/27/zhiteli-yuzhnogo-shosse-napravili-v-zaks-i-smolny-okolo-dvuh-s-polovinoj-tysyach-podpisej-protiv-rasshireniya-svoej-ulitsy/> (accessed: 08.07.2023).
11. “Marshruty progulok po vechernemu Peterburgu” [“Routes of walking in the evening St. Petersburg”]. *Portal Lensvet*, 2023. Available at: https://lensvet.spb.ru/route-maps/park_internatsionalistov-1/ (accessed: 08.07.2023).
12. “Muzykantov otpravili v sad” [“The musicians were sent to the garden”]. *Portal ZakS.Ru* (zaks.ru), 04/11/2023. Available at: <https://www.zaks.ru/new/archive/view/238101> (accessed: 08.07.2023).
13. Otzyvy [Reviews]. *Tripadvisor website*. Available at: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g298507-d6439676-Reviews-Park_Internatsionalistov-St_Petersburg_Northwestern_District.html (accessed: 08.07.2023).
14. “«Park nash»: kupchintsy zashchitili Park Internatsionalistov ot okeanariuma” [“‘Our Park’: Merchants Protected the Park of Internationalists from the Oceanarium”]. *Komsomolskaya Pravda* (newspaper), 11/27/2018. Available at: <https://www.spb.kp.ru/daily/26913/3959073/> (accessed: 08.07.2023).
15. “Posledniy dom derevni Kupchino” [“The last house of the village of Kupchino”]. *Social network VKontakte*, 07/04/2013. Available at: https://vk.com/wall-41841130_6281 (accessed: 08.07.2023).
16. *Sayt parka “Novaya Gollandiya”* [The site of the park “New Holland”]. Available at: <https://www.newhollandsp.ru/what-to-do/> (accessed: 08.07.2023).
17. “Spasayet cherepakh, krabov i planetu: vseмирno izvestnyy ekobloger iz Peterburga ustroil subbotnik v Kupchino” [“Saves turtles, crabs and the planet: the world-famous eco-blogger from St. Petersburg arranged a community work day in Kupchino”]. *Metro* (newspaper), 09/22/2022. Available at: <https://vk.cc/cqcici> (accessed: 08.07.2023).
18. “Zakholust'ye i opasnyye podvorotni ostalis' v 90-kh: imidzh Kupchino preobrazilsya” [“The outback and dangerous gateways remained in the 90s: the image of Kupchino has changed”]. *Delovoy Petersburg* (newspaper), 03/02/2021. Available at: https://www.dp.ru/a/2021/03/01/Rajon_obrazcovogo_soderzh (accessed: 08.07.2023).
19. “Znamenitosti Kupchino” [“Celebrities of Kupchino”]. *Social network VKontakte*. Available at: https://vk.com/topic-4741_22316228 (accessed: 08.07.2023).

REFERENCES

1. Beytson G. *Ekologiya razuma. Izbrannyye stat'i po antropologii, psixiatrii i epistemologii* [Ecology of mind. Selected articles on anthropology, psychiatry and epistemology]. Moscow, Meaning, 2000. (in Russ.)
2. *Ekologicheskiye prioritety dlya Rossii. Doklad o chelovecheskom razvitiy v RF* [Environmental Priorities for Russia. Report on Human Development in the Russian Federation]. Available at: <https://ac.gov.ru/files/publication/a/11068.pdf>. 2017 (accessed: 08.07.2023). (in Russ.)

А.М. Сосновская *Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге*

3. Glezerov S. *Istoricheskiye rayony Peterburga ot A do YA*. [Historical districts of St. Petersburg from A to Z]. Litres, 2022. (in Russ.)
4. Gorchakova S. Yu., Yamshanov I. V. "Analiz mnogofunktional'nogo blagoustroystva gorodskogo rayonnogo parka" [Analysis of multifunctional landscaping of urban district park]. *Molodezh' i nauka: aktual'nyye problemy fundamental'nykh i prikladnykh issledovaniy* [Youth and Science: actual problems of fundamental and applied research]. 2020. P. 73-78. (in Russ.)
5. Gorchakova S.Yu. *Mnogofunktional'noye blagoustroystvo gorodskogo parka na primere parka Internatsionalistov* [Multifunctional landscaping of the city park on the example of the park of Internationalists]. Vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota magistra: napravleniye 07.04. 04 "Gradostroitel'stvo"; obrazovatel'naya programma 07.04. 04_01 "Informatsionnoye modelirovaniye ob'yektov gradostroitel'stva" [Final qualification work of the master: direction 07.04. 04 "Urban planning"; educational program 07.04. 04_01 "Information modeling of urban planning objects"]. 2021. (in Russ.)
6. Khaonan' G. *Dizayn–proyekt Kitayskogo restorana v g. Sankt-Peterburge* [Design-project of the Chinese restaurant in St. Petersburg]. Vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota bakalavra: napravleniye 54.03. 01 «Dizayn»; obrazovatel'naya programma 54.03. 01_04 "Sredovoy dizayn" [Bachelor's thesis: direction 54.03. 01 "Design"; educational programme 54.03. 01_04 "Medium design"]. 2022. (in Russ.)
7. Kharman G. *Ob "yektno-oriyentirovannaya ontologiya: novaya «teoriya vsego»* [Object-oriented ontology: a new "theory of everything"]. Moscow, Ad Marginem, 2021. (in Russ.)
8. Khaydegger M. *Bytiye i vremya* [Being and Time]. Transl. from German by V.V. Bibikhin. Moscow, Ad Marginem. 1997. (in Russ.)
9. Latour B. *Reassembly of the social. Introduction to actor-network theory*. [Reassembling the social. An introduction to actor-network theory]. Litres, 2022. (in Russ.)
10. Norova L.P. "K inzhenerno-geoekologicheskoy otsenke sadovo-parkovykh territoriy Sankt-Peterburga" [On the engineering-geoecological assessment of landscape gardening areas of St. Petersburg]. *Gidrogeologiya i kartovedeniye* [Hydrogeology and cartography], 2020. P. 200-208. (in Russ.)
11. Poletayeva I.A., Norova L.P., Nikolayeva T.N. "Kompleksnaya otsenka sostoyaniya poverkhnostnykh vod i pochvennogo pokrova rekreatsionnykh zon Sankt-Peterburga" [Integrated assessment of the state of surface water and soil cover of recreational areas of St. Petersburg]. *Inzheneryye izyskaniya v stroitel'stve* [Engineering surveys in construction], 2019. P. 112-118 (in Russ.)
12. Puzevskaya A.V. "Khvoynnye porody derev'yev i kustarnikov v ozelenenii Frunzenskogo rayona goroda Sankt-Peterburga" [Coniferous species of trees and shrubs in landscaping of Frunzensky district of St. Petersburg]. *Landshaftnaya arkhitektura, stroitel'stvo i obrabotka drevesiny* [Landscape architecture, construction and wood processing], 2019. P. 158-163. (in Russ.)
13. Smirnov D. G. "Ekologiya razuma" G. Beytsona: poiski semioticheskikh osnovaniy noosfernoy istorii" [«Ecology of Mind» by G. Bateson: the search for semiotic foundations of noospheric history]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Seriya "gumanitarnyye nauki"* [Izvestiya vysokikh uchebnykh obrazovaniya. Series "Humanities"]. 2011. Vol. 2, vol. 4. P. 314-319. (in Russ.)
14. Sokolov B.M. "Park stadiona 'Krasnodar' (2017-2023): sovremennaya interpretatsiya klassicheskikh sadovykh stiley" [Krasnodar Stadium Park (2017-2023): modern interpretation of classical garden styles]. *Artikul't* [Artikult]. 2023. No2(50). P. 37-58. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58 (in Russ.)
15. Sosnovskaya A.M. "Antagonizm diskursov vokrug kul'turnogo naslediya" [Antagonism of discourses around cultural heritage]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Vol. 4. No. 3. P. 123-133. (in Russ.)
16. Sosnovskaya, A.M. "Problema primeneniya metoda aktorno-setevoy teorii v teorii media i mediakommunikatsii" [The problem of applying the method of actor-network theory in the theory of media and media communication]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2023. Vol. 5. No. 4. P. 282-304. DOI: 10.46539/gmd.v5i4.435. (in Russ.)
17. Zhelnina A. "Inventarizatsiya gorodskogo prostranstva i emotsional'nyy menedzhment gorodskikh initsiativ" [Inventory of urban space and emotional management of urban initiatives]. *Seti goroda: Lyudi. Tekhnologii. Vlasti* [City networks: People. Technologies. Authorities]. Moscow, New Literary Review, 2021. P. 193-210. (in Russ.)
18. Zudin Sh. *Kul'tury gorodov* [Cultures of cities]. Moscow, New Literary Review, 2018. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Фотография парка Интернационалистов с сайта «novostroy»

Источник: Фото с сайта недвижимости в Санкт-Петербурге. Режим доступа: https://www.novostroy.su/news/live_here/park-internatsionalistov-snova-v-tsentre-skandala-mestnye-zhiteli-ugrozhayut-vlastyam-protestami/ (дата обращения: 11.07.2023).

Рис. 2. Карта Фрунзенского района. Источник: Личный фотоархив автора.

Рис. 3. Карта 1868 года.

Источник: Карта. URL: <http://www.kupsilla.ru/map.htm> (дата обращения 02.08.2023).

Рис. 4. ДОТ № 204 оборонительного рубежа «Ижора» (Народный музей).

Источник: Личный фотоархив автора.

Рис. 5. Табличка с запретами: купаться, выгуливать собак, выходить на лед, разжигать мангалы.

Источник: Личный фотоархив автора.

Рис. 6. Концептуальная модель контакта и взаимодействия акторов.

Источник: Инфографика автора.

Рис. 7. Мобильная сцена в Парке Интернационалистов. Двухдневный джазовый фестиваль.

Источник: Белые ночи в Купчино, джаз-фестиваль open-air (vk.com) Режим доступа: <https://vk.com/whitenightsinkupchino> (дата обращения: 11.07.2023).

SUMMARY

МОДА, ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА: ИСТОРИОГРАФИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-5-12

Дата поступления: 18.12.2023. Дата одобрения после рецензирования: 10.03.2024. Дата публикации: 30.03.2024.

Автор: *Шапиро Белла Львовна*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: b.shapiro@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5616-8898

Аннотация: Центральной темой данного исследования стало размышление об эволюции философских представлений о взаимоотношениях моды и искусства от их зарождения на этапе Просвещения и до настоящего времени. Прослеживается процесс появления первых теорий моды, связывающих воедино моду и искусство, их направленность. Исследуется эволюция этих теорий и обусловленность этой эволюции различными социальными причинами и интеллектуальными тенденциями. Прослеживается трансформация теорий моды как вида искусства под влиянием современных художественных практик. Итогом исследования становится вывод, согласно которому отношения между искусством и модой в современном мире становятся все теснее. Круг вопросов, объединяющих искусство и моду, в современном мире довольно широк, и он постоянно меняется. Одна из причин этих изменений – изменение сущностных границ современного искусства.**Ключевые слова:** мода, теория моды, философия моды, теория искусства, искусствознание**Для цитирования:** *Шапиро Б.Л.* Мода, искусство и художественная практика: историография взаимоотношений // *Артикульт*. 2024. №1(53). С. 5-12. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-5-12**FASHION, ART AND ARTS PRACTICE: A HISTORIOGRAPHY OF THEIR RELATIONSHIP**

Research article

UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-5-12

Received: December 18, 2023. Approved after reviewing: March 10, 2024. Date of publication: March 30, 2024.

Author: *Shapiro Bella Lvovna*, Dr. of Culturology, PhD in History, professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: b.shapiro@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5616-8898

Summary: The central theme of this research is a reflection on the evolution of philosophical ideas about the relationship between fashion and art, from its origins in the Age of Enlightenment to the present. The order of appearance of the first theories of fashion, linking fashion and art, their orientation traced. We investigated the evolution of these theories and the conditioning of the evolution by various social causes and intellectual trends. And we also followed up the transformation of fashion theories as an art form under the influence of contemporary artistic practices. The conclusion of the research: the relationship between art and fashion in the modern world is becoming stronger and stronger. The circle of issues that connect art and fashion in the modern world is quite wide, and it is constantly changing. One of the reasons for these changes is the alteration of the essential boundaries of contemporary art.**Keywords:** fashion, fashion theory, fashion philosophy, art theory, art studies**For citation:** Shapiro B.L. "Fashion, art and arts practice: a historiography of their relationship." *Articult*. 2024, no. 1(53), pp. 5-12. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-5-12**ОБРАЗЫ ВОСТОКА В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ 1920-Х – 1940-Х ГОДОВ: ПОЛИТИКА И ЭСТЕТИКА**

Научная статья

УДК 738.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-13-27

Дата поступления: 26.01.2024. Дата одобрения после рецензирования: 29.02.2024. Дата публикации: 30.03.2024.

Автор: *Шик Ида Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: ida.shik@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

Аннотация: В статье выявляется специфика интерпретации образов Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов в рамках темы политической агитации. Художники-фарфористы откликаются на значимые события современности, связанные с Востоком. Кроме того, ими создаются произведения на востребованные в советском искусстве темы, такие как труд и отдых, материнство и детство, раскрепощение женщины, но окрашенные национальным колоритом. В эстетическом отношении

интерпретация «восточной темы» трансформируется в рамках общей линии эволюции стиля советского фарфора: от образов «воображаемого Востока» в духе ориентализма до более реалистических композиций. Особое значение для нее имеет интернациональный стиль ар-деко, ярко и последовательно проявившийся в фарфоровой пластике 1920-х – 1930-х годов.

Ключевые слова: советский фарфор, Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова, образы Востока, политическая агитация, поставангард, ар-деко

Для цитирования: Шик И.А. Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов: политика и эстетика // Артикульт. 2024. №1(53). С. 13-27. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-13-27

IMAGES OF THE ORIENT IN SOVIET PORCELAIN OF THE 1920S – 1940S: POLITICS AND AESTHETICS

Research article

UDC 738.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-13-27

Received: January 26, 2024. Approved after reviewing: February 29, 2024. Date of publication: March 30, 2024.

Author: *Shik Ida Aleksandrovna*, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: ida.shik@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

Summary: In the article, the researcher revealed the specificity of images of the Orient interpretation in the Soviet porcelain of the 1920s – 1940s within the framework of the political propaganda theme. Porcelain artists responded to significant contemporary events related to the Orient. In addition, they created works on common to Soviet art topics such as work and leisure, motherhood and childhood, the emancipation of women accenting national features. In aesthetic terms, the interpretation of the “Oriental theme” was transformed within the framework of the general line of the Soviet porcelain style evolution: from the “imaginary East” pictures in the spirit of Orientalism to more realistic compositions. The international art deco style consistently manifesting itself in the porcelain sculpture of the 1920s and 1930s had particular importance to the Orient theme treatment.

Keywords: Soviet porcelain, The State Lomonosov Porcelain Factory, images of the East, political propaganda, post-avant-garde, art deco

For citation: Shik I.A. “Images of the Orient in Soviet Porcelain of the 1920s – 1940s: Politics and Aesthetics.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 13-27. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-13-27

АБСТРАКТНАЯ МАШИНА ИСКУССТВА ХУДОЖНИКОВ «КРУГА ГЛАЗГО»

Научная статья

УДК 7.036(4)+7.038.55

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

Дата поступления: 23.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 07.11.2023. Дата публикации: 30.03.2024.

Автор: *Кузнецова Ирина Павловна*, магистр философии, художник, аспирант, Новосибирский Государственный Университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крычкова (Новосибирск, Россия), e-mail: kuznetsova.irka@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9940-5029

Аннотация: В данной статье предпринята попытка анализа и интерпретации искусства художников «круга Глазго» начала XXI века с целью определения его уникальных черт и своеобразия. В качестве возможной теоретической рамки была выбрана философия Жюль Делёза в интерпретации таких авторов, как Саймон О’Салливан, Стефан Зепке и Мануэль Деланда. Первая часть статьи посвящена введению основных понятий и определению ключевых этапов нашего исследования. В основной части статьи представлен общий анализ произведений художников «круга Глазго», выявлен основной тип сегментации материи в их работах, а также рассмотрено создаваемое ими пространство. В заключительной части статьи мы исследуем ряд территориальных мотивов в произведениях конкретных художников из «круга Глазго», таких как Мартин Бойс, Клэр Барклей и Карла Блэк. Этот анализ позволяет нам увидеть, как именно работает абстрактная машина искусства этих художников и как создается эффект «загадочной грусти» и меланхолии, производимый их инсталляциями на зрителя. В качестве вывода мы даем определение абстрактной машины искусства этих художников как «внутреннего пейзажа».

Ключевые слова: шотландское искусство, круг Глазго, современное искусство, постконцептуальное искусство, инсталляция, реди-мейд, Жиль Делёз, Феликс Гваттари, абстрактная машина, постструктурализм

Для цитирования: *Кузнецова И.П.* Абстрактная машина искусства художников «круга Глазго» // Артикульт. 2024. №1(53). С. 28-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

THE ABSTRACT MACHINE THE ART OF THE GLASGOW CIRCLE ARTISTS

Research article

UDC 7.036(4)+7.038.55

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

Received: September 23, 2023. Approved after reviewing: November 07, 2023. Date of publication: March 30, 2024.

Author: *Kuznetsova Irina Pavlovna*, MA of Philosophy., artist, postgraduate student, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts named after A.D. Kryachkov. (Novosibirsk, Russia), e-mail: kuznetsova.irka@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9940-5029

Summary: This article attempts to analyze and interpret the art of the artists of the “Glasgow circle” of the early 21st century in order

to determine its unique features and originality. The philosophy of Gilles Deleuze, as interpreted by such authors as Simon O'Sullivan, Stefan Zepke and Manuel Delanda, was chosen as a possible theoretical framework. The first part of the article is devoted to introducing basic concepts and defining the key stages of our research. The main part of the article presents a general analysis of the works of artists of the "Glasgow circle", identifies the main type of segmentation of matter in their works, and also examines the space they create. In the final part of the article we explore a number of territorial motifs in the work of specific artists from the Glasgow circle, such as Martin Boyce, Clare Barclay and Carla Black. This analysis allows us to see exactly how the abstract art machine of these artists works and how the effect of "mysterious sadness" and melancholy that their installations produce on the viewer is created. As a conclusion, we define the abstract machine of the art of these artists as a "internal landscape."

Keywords: Scottish art, Glasgow Circle, contemporary art, post-conceptual art, installation, ready-made, Gilles Deleuze, Felix Guattari, abstract machine, poststructuralism

For citation: Kuznetsova I.P. "The Abstract Machine of The Art of the Glasgow Circle Artists." *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 28-36. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

ПРАКТИКИ «УСТОЙЧИВОГО ИСКУССТВА» НА РОССИЙСКИХ ЗАПОВЕДНЫХ ТЕРРИТОРИЯХ

Научная статья

УДК 712.01+712.23

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-37-47

Дата поступления: 15.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 27.10.2023. Дата публикации: 30.03.2024.

Автор: *Малиновская Яна Владимировна*, магистр теории и истории искусства, магистр философии и истории религии, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: yanamalin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0394-1581

Аннотация: Проблематика определения «устойчивого искусства» тесно связана с обширной дискуссией вокруг смены парадигмы экономического роста на концепцию «устойчивого развития» и сопутствующих проблемных вопросов, связанных с отношением человека и окружающей среды. В статье исследуется, как современное искусство может отражать проблемы «устойчивости». Статья исследует термин «устойчивое искусство» через экологический, социальный и культурный российский контекст. Автор подчеркивает значение искусства как инструмента для рефлексии, критического комментария и стимула к диалогу по вопросам устойчивости.

В российском контексте вопросы «устойчивого» развития экономики, экологии и общества также осмысляются современным искусством, однако на сегодняшний момент эти практики не описаны как «устойчивое искусство». Специфика российских заповедных территорий позволяет рассматривать их как возможные модельные площадки для развития устойчивого искусства в России. Автор рассматривает художественные практики на российских заповедных территориях в 2011-2021 гг. в оптике «устойчивости».

Ключевые слова: «устойчивое искусство», заповедные территории, «устойчивое развитие», художественные практики, Россия

Для цитирования: *Малиновская Я.В.* Практики «устойчивого искусства» на российских заповедных территориях // *Артикульт.* 2024. №1(53). С. 37-47. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-37-47

SUSTAINABLE ART PRACTICES IN RUSSIAN PROTECTED AREAS

Research article

UDC 712.01+712.23

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-37-47

Received: September 15, 2023. Approved after reviewing: October 27, 2023. Date of publication: March 30, 2024.

Author: *Malinovskaya Yana Vladimirovna*, Master of Theory and History of Art, Master of Philosophy and History of Religion, post-graduate student, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: yanamalin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0394-1581

Summary: The problem of defining "sustainable art" is closely related to the extensive discussion around the paradigm shift of economic growth to the concept of "sustainable development" and related problematic issues related to the relationship between man and the environment. The article explores how contemporary art can reflect the problems of "sustainability". The article explores the term "sustainable art" through the ecological, social and cultural context of Russia. The author emphasizes the importance of art as a tool for reflection, critical commentary and an incentive to dialogue on sustainability issues.

In the Russian context, the issues of "sustainable" development of the economy, ecology and society are also conceptualized by contemporary art, but at the moment this practice are not described as "sustainable art". The specifics of Russian protected areas allow us to consider them as possible model sites for the development of sustainable art in Russia. The author examines artistic practices in Russian protected areas in 2011-2021 in the optics of "sustainability".

Keywords: "sustainable art", protected areas, "sustainable development", artistic practices, Russia

For citation: *Malinovskaya Ya.V.* "Sustainable Art Practices in Russian Protected Areas." *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 37-47. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-37-47

МЕЖДУ ИНДЕКСАЛЬНЫМ И ИКОНИЧЕСКИМ: ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ НЕЙРОННЫХ СЕТЕЙ

Научная статья

УДК 7.038.53:77+ 77.0

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-48-63

Дата поступления: 02.02.2024. Дата одобрения после рецензирования: 05.03.2024. Дата публикации: 30.03.2024.

Автор-1: Фадеева Татьяна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: tfadeeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-6754-4235

Автор-2: Першеева Александра Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: apersheeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-2969-2720

Автор-3: Пронина Анастасия Юрьевна, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: apronina@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-3480-6155

Аннотация: Стремительное развитие технотнауки ставит под вопрос привычные способы восприятия и традиционные практики анализа информации, в частности, одним из вызовов для коммуникационного общества стало развитие искусственного интеллекта, способного создавать изображения, почти неотличимые от живописных и фотографических, это хорошо заметно по тем дискуссиям, которые развиваются сегодня вокруг фотографии и подталкивают нас к рассуждению о семиотическом сдвиге, происходящем в этом поле. В настоящей статье рассматривается три способа работы фотографа с нейросетями, каждый из которых имеет свои границы применимости: обработка снимков, создание изображений на основе стиля знаменитого фотографа, генерация образа «с нуля». Анализируются ключевые примеры нейросетей, находящихся в распоряжении фотографов и художников, указываются их особенности и выразительные возможности, а также те эстетические и этические вопросы, которые актуализирует внедрение искусственного интеллекта в фотографическую практику. По итогам исследования авторы приходят к выводу, что происходящие в поле фотографии семиотические сдвиги бросают вызов традиционным формам репрезентации и оказывают принципиальное воздействие на то, как могут пониматься категории авторства и зрительства в современном социокультурном процессе.

Ключевые слова: современная фотография, современное искусство, машинное обучение, искусственный интеллект, нейронные сети, нейрофотография, генеративная фотография

Для цитирования: Фадеева Т.Е., Першеева А.Д., Пронина А.Ю. Между индексальным и иконическим: фотографии в контексте развития нейронных сетей // *Артикульт*. 2024. №1(53). С. 48-63. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-48-63

BETWEEN AN INDEX AND AN ICON: PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF NEURAL NETWORKS

Research article

UDC 7.038.53:77+ 77.0

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-48-63

Received: February 02, 2024. Approved after reviewing: March 05, 2024. Date of publication: March 30, 2024.

Author-1: Fadeeva Tatiana Evgenievna, PhD in Art Studies, associate professor, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: tfadeeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-6754-4235

Author-2: Persheeva Alexandra Dmitrievna, PhD in Art Studies, associate professor, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: apersheeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-2969-2720

Author-3: Pronina Anastasiia Urievna, postgraduate student, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: apronina@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-3480-6155

Summary: The rapid development of technoscience calls into question the usual ways of perception and traditional practices of information analysis, in particular, one of the challenges for the communication society has been the development of artificial intelligence capable of creating images that are almost indistinguishable from paintings and photographs, this is clearly visible in the discussions that are developing today around photography and push us to think about the semiotic shift taking place in this field. The article observes three ways for a photographer to work with neural networks, each of which has its own limits of applicability: image processing, image creation based on the style of a famous photographer, image generation “from scratch”. The key examples of neural networks at the disposal of photographers and artists are analyzed, their features and expressive capabilities are indicated, as well as those aesthetic and semiological issues that are actualized by the introduction of artificial intelligence into photographic practice. Based on the results of the study, the authors come to the conclusion that the semiotic shifts occurring in the field of photography challenge traditional forms of representation and have a fundamental impact on how the categories of authorship and viewership can be understood in the modern sociocultural process.

Keywords: contemporary photography, contemporary art, machine learning, artificial intelligence, neural networks, neurophotography, generative photography

For citation: Fadeeva T.E., Persheeva A.D., Pronina A.U. “Between an index and an icon: photography in the context of neural networks.” *Articult*. 2024, no. 1(53), pp. 48-63. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-48-63

ОБРАЗ БАБЫ-ЯГИ В ЗАПАДНЫХ ВИДЕОИГРАХ: ОТ СТАРУШКИ ВЕДЬМЫ ДО БЕЗУМНОЙ УЧЕНОЙ

Научная статья

УДК 7.038.53:791.43

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-64-80

Дата поступления: 26.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 29.09.2023. Дата публикации: 30.03.2024.

Автор: *Быханова Мария Анатольевна*, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: etnoginezvorobei@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9519-923X

Аннотация: Баба-Яга – персонаж славянского фольклора, однако она широко известна западной аудитории. Схожесть с образом «злой ведьмы» позволила ей закрепиться в популярной культуре в качестве антагониста и стать персонажем комиксов, сериалов и даже настольных игр, откуда она перешла и в видеоигры, причем ее образ – это не просто условный противник, а полноценный NPC (от англ. non-player character (неигровой персонаж) – персонаж ролевой игры, который не контролируется игроком), с проработанной квестовой веткой. В статье рассматривается постепенная трансформация внешнего вида персонажа, его функция в сюжете игры. Как и в фольклорных сказках, образ Бабы-Яги довольно неоднозначен, и она может играть роль как антагониста, так и стража или помощника в сюжете игры. Поэтому в анализе необходимо принимать во внимание не только внешний облик персонажа, но и ее роль в общем сюжете. Затрагивается влияние на нее существующего в западной культуре образа «злой ведьмы» и то, как его переосмысление сделало игровую Бабу-Ягу ближе к своему фольклорному прообразу.

Ключевые слова: Баба-Яга, сказочный персонаж, славянский фольклор, медиатизация, видеоигры, сказки, популярная культура**Для цитирования:** *Быханова М.А.* Образ Бабы-Яги в западных видеоиграх: от старушки ведьмы до безумной ученой // *Артикульт.* 2024. №1(53). С. 64-80. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-64-80**THE IMAGE OF BABA-YAGA IN WESTERN VIDEO GAMES: FROM AN OLD WITCH TO A MAD SCIENTIST**

Research article

UDC 7.038.53:791.43

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-64-80

Received: August 26, 2023. Approved after reviewing: September 29, 2023. Date of publication: March 30, 2024.

Author: *Bykhanova Maria Anatolyevna*, postgraduate student, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: etnoginezvorobei@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9519-923X

Summary: Baba Yaga is a character of Slavic folklore, but widely known to Western audiences. Her similarity to the image of the “evil witch” allowed her to gain a foothold in popular culture as an antagonist and become a character in comics, TV series or even board games. From where she moved into video games, and her image is not just a conditional opponent, but a full-fledged NPC (non-player character), with a well-developed quest branch. The article discusses the gradual transformation of the appearance of the character, its function in the plot of the game. As in folklore tales, the image of Baba Yaga is quite ambiguous, and she can play the role of both an antagonist and a guardian or assistant in the plot of the game. Therefore, in the analysis, it is necessary to take into account not only the appearance of the character, but also her role in the overall plot. The influence of the image of the “evil witch” existing in Western culture on her is touched upon and how its reinterpretation made the game Baba Yaga closer to its folklore prototype.

Keywords: Baba Yaga, fairy-tale character, Slavic folklore, mediatization, video games, fairy tales, polar culture**For citation:** *Bykhanova M.A.* “The image of Baba-Yaga in western video games: from an old witch to a mad scientist.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 64-80. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-64-80**ФЕНОМЕНОЛОГИЯ УЖАСА В ПОСТХОРРОРЕ: ПОЭТИКА И СИМВОЛИКА ФИЛЬМА «МАЯК» Р. ЭГГЕРСА**

Научная статья

УДК 159.942.5+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-81-90

Дата поступления: 13.11.2023. Дата одобрения после рецензирования: 04.12.2023. Дата публикации: 30.03.2024.

Автор: *Лабузная Валерия Юрьевна*, аспирант кафедры экранных искусств, Академия медиainдустрии (Москва, Россия), e-mail: labuznaiavaleria@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3603-1389

Аннотация: Статья посвящена проблеме репрезентации ужаса в одном из ключевых произведений постхоррора – кинокартине «Маяк» Р. Эггерса. Анализ поэтики и символики фильма производится с привлечением категориального аппарата феноменологии ужаса, философских концепций «корпоральности» и «мира-без-нас» Д. Тригга и Ю. Такера. Это позволяет выявить характерные сюжетные и стилевые решения, апеллирующие к темам отвращающей телесности, жуткого двойничества и ужаса невысказанного, и сделать вывод о том, что эстетизация ужасного в «Маяке» производится посредством изображения «субъекта, становящегося нечеловеческим» и «лакуны, указывающей по ту сторону кажимостей». Постхоррор, рассмотренный через призму актуальной спекулятивной философии, предстает попыткой передать «нуминозный» опыт ужаса современными экранными средствами.

Ключевые слова: экранные искусства, спекулятивная философия, феноменология ужаса, поэтика, эстетика, символика, ужас, жуткое, отвратительное, хоррор, корпоральность, двойничество, телесность, постхоррор**Для цитирования:** *Лабузная В.Ю.* Феноменология ужаса в постхорроре: поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса // *Артикульт.* 2024. №1(53). С. 81-90. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-81-90

PHENOMENOLOGY OF HORROR IN POST-HORROR: THE POETICS AND SYMBOLICS OF “THE LIGHTHOUSE”

BY R. EGGERS

Research article

UDC 159.942.5+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-81-90

Received: November 13, 2023. Approved after reviewing: December 04, 2023. Date of publication: March 30, 2024.

Author: *Labuznaya Valeriya Yurievna*, postgraduate student, Department of Screen Arts, Academy of Media Industry (Moscow, Russia), e-mail: labuznaiavaleria@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3603-1389

Summary: The article is devoted to the problem of representing horror in one of the most significant post-horror movies – “The Lighthouse” by R. Eggers. The categories of phenomenology of horror by philosophers D. Trigg and E. Thacker are used in the analysis of the film’s poetics and symbolism. This method helps to highlight the themes of disgusting physicality, terrible doubleness and unthinkable horror in terrifying screen images and frightening means of expression. The resume explains the aestheticization of the horror in “The Lighthouse” as produced through the representation of “the subject becoming inhuman” and “the lacuna pointing beyond appearances.” Post-horror, viewed through the prism of contemporary speculative philosophy, appears as an attempt to transfer the “numinous” experience of horror using new screen means.

Keywords: screen arts, speculative philosophy, phenomenology of horror, poetics, aesthetics, symbolism, horror, uncanny, disgust, corporeality, duality, doppelgänger, physicality, posthorror

For citation: Labuznaya V.Yu. “Phenomenology of horror in post-horror: The poetics and symbolics of “The Lighthouse” by R. Eggers.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 81-90. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-81-90

КУЛЬТУРА ГОРОДСКОГО ПАРКА: ДИСПОЗИТИВНЫЙ И АКТОРНО-СЕТЕВОЙ АНАЛИЗ ПАРКА ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Научная статья

УДК 712+316.7

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-91-111

Дата поступления: 17.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 07.02.2024. Дата публикации: 30.03.2024.

Автор: *Сосновская Анна Михайловна*, доктор политических наук, доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций, Российская академия народного хозяйства и государственной службы (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: sosnovskaya-am@ranepa.ru
ORCID ID: 0000-0002-9736-0912

Аннотация: В статье впервые проведен комплексный анализ социальных, дискурсивных, идеологических и композиционных особенностей городского парка спального района г. Санкт-Петербурга с учетом акторно-сетевой теории.

Хронологические трансформации парка Интернационалистов показывают динамику культуры и истории района, а имплицитные ценности разных акторов, включая нечеловеческих (non-humans), выявляют сети, практики и нарративы, которые при со-
существовании вызывают конфликты и напряженности из-за незавершенных потребностей акторов. В статье анализируются элементы ансамбля парка в оптике акторно-сетевой теории как нечеловеческие акторы со своими аффордансами. Парк рассма-
тривается как актор сети культурного воспроизводства и конструирования идентичностей.

Парк с его агентностью выполняет в основном функцию рекреации в экологичном аутентичном месте и сцены спорадических мероприятий, формируя метафоры деревенского сада и мобильной сцены для незапланированных встреч. Сетевая топология парка состоит из разнородных элементов, составляющих диспозитивный ансамбль. Вещи и идеи рассмотрены как действующие акторы, формирующие сети отношений. Все объекты сетевого пространства (узлы сети) могут быть реконструированы из медийного дискурса и без остатка систематизированы в концептуальной модели взаимодействия акторов.

Предложены улучшения по удовлетворению потребностей на основе экологической модели парка, идентифицирующей точки напряжения в парке как структурированной сети акторов.

Ключевые слова: парковое проектирование, природное и историческое наследие, акторно-сетевая теория, дискурс, диспозитивы, биоразнообразие, общественное пространство

Для цитирования: *Сосновская А.М.* Культура городского парка: диспозитивный и акторно-сетевой анализ парка Интернационалистов в Санкт-Петербурге. // *Артикульт.* 2024. №1(53). С. 91-111. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-91-111

URBAN PARK CULTURE: DISPOSITIVE AND ACTOR-NETWORK ANALYSES OF THE INTERNATIONALIST PARK IN SAINT PETERSBURG

Research article

UDC 712+316.7

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-91-111

Received: August 17, 2023. Approved after reviewing: February 07, 2023. Date of publication: March 30, 2024.

Author: *Sosnovskaya Anna Mikhailovna*, Doctor of Political Sciences, Associate Professor, Department of Journalism and Media Communication, Russian Academy of National Economy and Public Administration (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: sosnovskaya-am@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0002-9736-0912

SUMMARY

Summary: The article is the first to comprehensively analyze the social, discursive, ideological, and compositional features of an urban park in a dormitory district of St. Petersburg, taking into account the actor-network theory.

Chronological transformations of the Internationalist Park show the dynamics of culture and history of the neighborhood, and implicit values of different actors, including non-humans, reveal networks, practices and narratives that, when coexisting, cause conflicts and tensions due to unfinished needs of the actors. This article analyzes the elements of the park ensemble in the optics of actor-network theory as non-human actors with their own affordances. The Park is seen as an actor in a network of cultural reproduction and identity construction.

The Park with its agency performs mainly the function of recreation in an ecologically authentic place and a scene of sporadic events, forming metaphors of a village garden and a mobile stage for unplanned encounters. The network topology of the park is composed of heterogeneous elements that form a dispositive ensemble. Things and ideas are considered as acting actors forming networks of relations. All objects of the network space (network nodes) can be reconstructed from media discourse and systematized without remainder in a conceptual model of actor interaction.

Improvements to meet needs are proposed based on the ecological model of the park, identifying points of tension in the park as a structured network of actors.

Keywords: park design, natural and historical heritage, actor-network theory, discourse, dispositives, biodiversity, public space

For citation: Sosnovskaya A.M. "Culture of an urban park: a dispositive and actor-network analysis of the Internationalist Park of Saint Petersburg." *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 91-111. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-91-111

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

