



ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ

19(1)

The Art and Science of Television



Институт кино и телевидения (ГИТР)

Наука телевидения 19 (1), 2023

Научный журнал

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-2023-19.1

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

Адрес — Россия, 125284, Москва, Хорошевское ш., д. 32А

Периодичность выпуска — ежеквартально.

Периодический журнал «Наука телевидения» посвящен актуальным вопросам истории, теории и практики искусства цифровых медиа.

Публикует результаты исследований по научным специальностям «Кино, теле- и другие экранные искусства», «Теория и история культуры», «Социология культуры, духовной жизни». Базируется на материалах научных трудов ведущих ученых Государственного института искусствознания, Института кино и телевидения (ГИТР), ранее Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, а также других российских и зарубежных вузов. Предназначен для исследователей экранных искусств и специалистов-практиков телевидения, кино, радио и новых медиа.

Издается с 2004 г.

Миссия

- исследовать искусство телевидения в контексте смежных искусств и наук;
- анализировать изменения, происходящие в обществе и на телевидении;
- прогнозировать развитие медиаиндустрии и научного знания в области экранных искусств и экранной культуры.

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телерадиовещания и массовых коммуникаций РФ. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-75975

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2023

GITR Film and Television School

The Art and Science of Television 19 (1), 2023

Journal

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-2023-19.1

Founder & publisher—GITR Film and Television School

Address—32A, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

Published quarterly.

The Art and Science of Television periodical journal is devoted to the actual issues of history, theory and practice of digital media art. It publishes results of scientific researches in the following disciplines: Cinema, TV and Other Screen Arts; Theory and History of Culture; Sociology of Culture and Spiritual Life. The articles are based on academic works of leading researchers of the State Institute for Art Studies, GITR Film and Television School and other Russian and foreign universities. The journal is addressed to researchers of screen arts and practicing specialists in the field of television, cinema, radio, & new media. Published since 2004.

The journal has been published since 2004.

Our mission is

- to study the art of television in the context of related arts and sciences;
- to analyze the changes taking place in society and television;
- to predict the development of media industry and scientific knowledge in the field of screen arts and screen culture.

The journal is registered with the Ministry of Press, Television Broadcasting and Mass Communications of the Russian Federation. Registration certificate ПИ № ФС 77-75975

© GITR Film and Television School, 2023

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционно-экспертного совета

• Юрий Михайлович Литовчин — канд. искусствоведения, профессор, ректор, Институт кино и телевидения (ГИТР), член Европейской киноакадемии (EFA), Москва, Россия

Главный редактор

• Григорий Рафаэлевич Консон — главный редактор, редактор, д-р искусствоведения, д-р культурологии, профессор, директор Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук — председатель Экспертного совета по гуманитарным и социальным наукам, образованию и культуре, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), Москва, Россия

Члены редакционной коллегии

- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, канд. искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Сергеевна Еркина — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Татьяна Михайловна Лукова — дизайнер, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Марина Фролова-Уокер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

Редактор и переводчик

- Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, Россия

Члены редакционно-экспертного совета

- Елена Яковлевна Бурлина — д-р филос. наук, профессор, Самарский государственный медицинский университет Минздрава России, Самара, Россия
- Антон Анатольевич Деникин — канд. культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Артем Николаевич Зорин — д-р филол. наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
- Катриона Келли — профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания
- Людмила Борисовна Ключева — д-р искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия

- Ольга Александровна Лавренова — д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Вольфганг Мاستнак — Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed.habil., профессор, Пекинский университет
- Наталья Новак — PhD, и.о. профессора, Дортмундский технический университет, Дортмунд, Германия
- Алексей Юрьевич Овчаренко — д-р филол. наук, доцент, заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
- Николай Николаевич Подосоковский — канд. филол. наук, старший научный сотрудник НИЦ «Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, первый заместитель главного редактора журнала «Достоевский и мировая культура». Филологический журнал, Великий Новгород, Москва, Россия
- Андрей Максович Райкин — шеф-редактор службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», руководитель творческих мастерских на факультете журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — д-р культурологии, канд. искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — канд. филос. наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Григорий Львович Тульчинский — д-р филос. наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия
- Елка Чернокожева — Dr.Phil.Habil., соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (ERICarts Network), Кельн, Германия
- Андрей Михайлович Шемякин — канд. филол. наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, Москва, Россия

Chairman of the Editorial Council Board

- Yuri M. Litovchin—Cand.Sci. (Art History), Professor, Rector, the GITR Film and Television School, member of the European Cinema Academy (EFA), Moscow, Russia

Editor-in-Chief

- Grigoriy R. Konson—Editor-in-Chief, Editor, D.Sci. (in Art History), D.Sci. (in Cultural Studies), Professor, Director of the Humanities & Social Sciences Center—Chairman of the Council for Humanities & Social Sciences Research, Education, & Culture, MIPT University, Moscow, Russia

Editorial Board

- Olga B. Khvoina—Executive Secretary, Editor, Cand.Sci. (Art History), Professor, Rector's Advisor for Academic and International Affairs, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Marina Frolova-Waker—PhD (Art History), Professor, the Cambridge University, Cambridge, United Kingdom
- Tatiana M. Lukova—Designer, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Elena S. Yerkina—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

Editor and Translator

- Anna P. Evstropova—translator, Samara, Russia

Editorial Council Board

- Yelena Y. Burlina—Dr.Sci. (Philosophy), Professor, the Samara State Medical University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Anton A. Denikin—Cand.Sci. (Culture Studies), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Artem N. Zorin—Dr.Sci. (Philology), Professor, the Saratov State University, Saratov, Russia
- Catriona Kelly—Member of the Editorial Council Board, Professor, Cambridge, Cambridge University
- Ludmila B. Kluyeva—Dr.Sci. (Art History), Assistant Professor, the All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia

- Olga A. Lavrenova—Dr.Sci. (Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Wolfgang Mastnak—Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed.habil., Professor, Beijing Normal University, Beijing, China, University of Music and Performing Arts, Munich, Germany
- Natalia Nowack— PhD, Substitute professorship, TU Dortmund University, Dortmund, Germany
- Alexey Ovcharenko—Dr.Sci. (Philology), Assistant Professor, Head of the Department of Linguodidactics and Testology, the Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia
- Nikolai N. Podosokorsky—PhD (in Philology), Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, First Deputy Editor-in-Chief, Dostoevsky and World Culture. Philological journal, Veliky Novgorod, Moscow, Russia
- Andrei M. Raikin—Editor-in-Chief of the Service of Informational Broadcast of the Television Channel "Rossiya-Kultura", Director of Creative Workshops at the Journalism Department of the Moscow State M.V. Lomonosov University, Moscow, Russia
- Yekaterina V. Salnikova—Dr.Sci. (Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Olesya V. Stroeva—Cand.Sci. (Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigorii L. Tulchinskii—Dr.Sci. (Philosophy), Professor, HSE University, St. Petersburg, Russia
- Elka Tchernokojeva—Dr.Phil.Habil., Co-founder and Member of the European Association of Cultural Researchers (ERICarts Network), Cologne, Germany
- Andrei M. Shemyakin—Cand.Sci. (Philology), Senior Lecturer, the Lomonosov Moscow State University, Vice-president of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Moscow, Russia

ФЕНОМЕНЫ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО» В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ И КУЛЬТУРЕ

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА КАРЦЕВА

Визуальный облик города и городская коммуникация
средствами паблик-арта: российский опыт.....13

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

**БЕЛЛА АХМЕДОВНА БУЛГАРОВА,
АЛЕКСЕЙ ЮРЬЕВИЧ ОВЧАРЕНКО,
ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ БАРАБАШ,
ЮЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ВОРОПАЕВА**

Воплощение идеи высшей справедливости в экранных образах
Шерлока Холмса и отца Брауна.....81

ТАТИАНА ВЯЧЕСЛАВОВНА КРУВКО

«Женщина-другой» как основание для постгуманистического субъекта
в современном фантастическом кино.....121

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

**АНТОН АНАТОЛЬЕВИЧ ДЕНИКИН,
АЛЕКСЕЙ ОЛЕГОВИЧ ГОВЯЗИН**

Постгуманистические тенденции в современной театральной
сценографии: от визуализации образов
к материальным становлениям объектов.....149

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

**НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА РУДНОВА,
ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ КОРНИЕНКО,
ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА ВОЛКОВА,
ОКСАНА МИХАЙЛОВНА ИСАЕВА**

Цифровая родительская медиация и ее связь с показателями
психологического благополучия детей школьного возраста.....175

ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

**АЛЕКСЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ САЗИКОВ
ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЬЕ**

Международная научно-практическая конференция
«Медиаискусство XXI век. Генезис, художественные программы,
вопросы образования».....201

THE PHENOMENA OF *TIME* AND *SPACE* IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

EKATERINA A. KARTSEVA

Visual Image of the City and Urban Communication
by Means of Public Art: Russian Experience.....13

IMAGE OF A CONTEMPORARY HERO ON THE SCREEN

BELLA A. BULGAROVA,
ALEXEY YU. OVCHARENKO,
VICTOR V. BARABASH,
YULIA A. VOROPAEVA

Higher Justice in the Screen Images of Sherlock Holmes and Father Brown.....81

TATIANA V. KRUVKO

Woman Other as a Ground for Posthuman Subjectivity
in Contemporary Science Fiction Cinema..... 121

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

ANTON A. DENIKIN,
ALEXEY O. GOVYAZIN

Posthumanistic Tendencies in Contemporary Theatrical Scenography:
From Visualization of Images to the Material Becoming of Objects.....149

MEDIA EDUCATION

NATALIA A. RUDNOVA,
DMITRY S. KORNIENKO,
ELENA N. VOLKOVA,
OKSANA M. ISAEVA

Parental Digital Mediation and Its Association with the
Psychological Well-Being in School-Age Children.....175

CONFERENCE REVIEWS

ALEXEY V. SAZIKOV,
VIOLETTA D. EVALLYO

Media Art—XXI Century: Genesis, Art Programs, Education Problems
International Scientific Conference.....201

**ФЕНОМЕНЫ
«ВРЕМЯ»
И «ПРОСТРАНСТВО»
В ЭКРАННЫХ
ИСКУССТВАХ
И КУЛЬТУРЕ**

**THE PHENOMENA
OF *TIME AND SPACE*
IN VISUAL ARTS
AND SCREEN
CULTURE**

EKATERINA A. KARTSEVA

Russian State University for the Humanities
6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: ABA-5626-2020

ORCID ID: 0000-0002-3517-5551

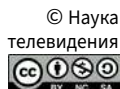
e-mail: katyakartseva@gmail.com

For citation

Kartseva, E.A. (2023). Visual Image of the City and Urban Communication by Means of Public Art: Russian Experience. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 13–78. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-13-78>, <https://elibrary.ru/RJTXFK>

Visual Image of the City and Urban Communication by Means of Public Art: Russian Experience*

Abstract. This paper examines the dynamics of public art in Russia, explores the diversity of contemporary art forms beyond exhibition halls, and analyses the impact of public art on the image of “central” and “peripheral” areas, as well as on its role in urban communications between the main groups of interested parties. A review of various Russian studies provides an interdisciplinary look into the subject of public art and its evolution over time from a rather narrow definition to a wide variety of interpretations implying many new issues and concepts. Researchers attribute the increasing popularity of this artistic strategy to a combination of multidirectional factors, including the growing interest among municipal and regional authorities in public art as a driving force of territory development; a rising number of curatorial projects aimed at interacting with space and environment in the context of the festival and biennial movement and art residencies; the emergence of grassroots art organizations and initiatives as modes of making artistic or public statements.



* Translated by Elena Rubinova, member of the Union of Journalists, Creative Union of Artists, section of art criticism. Edited by Lyudmila Lezhneva and Anna Evstropova.

Remarkable progress in digital technologies prompted attention to the creative potential of digital forms in public art, which open up new possibilities for interaction at the interface of objective and virtual reality.

Some of the conclusions suggest that further development of public art presupposes more attention to its social nature and the ability to create social ties through a polylogue between different groups of city dwellers. To encourage the development of urban art based on the principles of social justice, Russia needs to foster a culture of participation as opposed to social atomization. The creation of professional organizations, legitimization and support of grassroots initiatives and artistic self-organizations may prepare the groundwork for this process.

Keywords: public art, urban communication, modern city, contemporary art festivals, cultural policy

УДК 304.44 + 008

Статья получена 25.09.2022, отредактирована 28.03.2023, принята 30.03.2023

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА КАРЦЕВА

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)
125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6,

ResearcherID: ABA-5626-2020

ORCID ID: 0000-0002-3517-5551

e-mail: katyakartseva@gmail.com

Для цитирования

Карцева Е.А. Визуальный облик города и городская коммуникация средствами паблик-арта: российский опыт // Наука телевидения. 2023. 19 (1). С. 13–78. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-13-78>. EDN: RJTXFK

Визуальный облик города и городская коммуникация средствами паблик-арта: российский опыт

Аннотация. В статье рассматривается динамика паблик-арта в России как многообразия форм существования современного искусства за пределами выставочных залов и его влияния на облик как «центральных», так и удаленных от условного центра районов — на «периферии», а также осуществления

с его помощью городской коммуникации между основными интересантами. Обзор работ российских исследователей дает междисциплинарный взгляд на данный термин, его эволюцию от узкого определения к вееру интерпретаций, привносящих множество новых проблем и концепций. Авторы объясняют возрастающую популярность этой художественной стратегии совокупностью разнонаправленных факторов, среди которых — рост интереса областных и муниципальных властей к паблик-арту в качестве инструмента территориального развития; увеличение кураторских инициатив, ориентированных на работу с пространством в рамках фестивального движения; формирование самоорганизаций и низовых арт-инициатив как способов художественного или общественного высказывания. Внимание уделяется и потенциалу цифровых форм паблик-арта, открывающих новые возможности для взаимодействия на пересечении объективной и виртуальной реальностей.

Среди выводов статьи содержится наблюдение, что продуктивное развитие паблик-арта подразумевает большее внимание к его социальной природе, способности конструирования общественных связей посредством полилога между разными группами горожан. Для формирования городского искусства, основывающегося на принципах социальной справедливости, необходимо развитие в России культуры соучастия в противовес социальной атомизированности, чему может способствовать создание профессиональных организаций, легитимизация и поддержка низовых инициатив и художественных самоорганизаций.

Ключевые слова: паблик-арт, городская коммуникация, современный город, фестивали современного искусства, культурная политика

INTRODUCTION

The research problem in focus is lack of a comprehensive approach to “public art” in Russian cultural studies and among the academia. The relevance of this study is confirmed by the growing popularity of public art as a tool of socio-cultural planning, of placemaking by regional and municipal authorities within the framework of transition to creative economy. At the same time, the artistic community and city residents tend to play a minor role in terms of influence on the aesthetics of the place they live in. Understanding and professionalization of public art is necessary to find consensus among different social groups and create the conditions for productive discussion toward building an aesthetically charged environment that accumulates the meanings attributed to the place and community. In recent years, the study of local characteristics of public art in different parts of the world, many of which are geographically far from the United States, the country of

its origin, has become a popular topic of international scholarly research (Matthews & Gadaloff, 2022), (McEwan et al., 2022).

The aim of the article is to identify the historical and cultural characteristics and strategies of public art in the visual image of Russian cities.

Research objectives:

1. Outlining theoretical and methodological approaches to defining public art as such;
2. Reviewing case studies of contemporary art objects in Russian urban environment;
3. Identifying the specifics of Russian public art and possible ways of its development.

The target of the study is public art as a form of contemporary art in urban space outside traditional exhibition halls.

The scope of the study is Russian public art.

PUBLIC ART: TERMINOLOGY AND METHODOLOGY ASPECTS

The term *public art* originated from American government programs aimed at public art development, such as *Art in Public Places* or *Art in Architecture*. They were initiated in the 1960s, although there had been earlier parallels in the US that can be considered an alternative to the pervasive concept of decorative and monumental art in the Soviet Union. A number of nonprofits, associations and funds, such as Americans for the Arts, Public Art Fund New York, Chicago Public Art Group and others, provide multifaceted support for public art development at both federal and municipal levels. The National Endowment for the Arts publishes a special newsletter (*NEA Arts! Community Art: A Look at Public Art in America*). The history, aims and means of public art in the USA have been researched by such authors as Suzanne Lacy (1995), Tom Finkelpearl (2000), Miwon Kwon (2002), Cher Kraus Knight (2008), etc. All of them trace the evolutions of public art from the Mount Rushmore National Memorial to American presidents to such projects as *Quilt* initiated by the AIDS activist Cleve Jones in 1987. The project, representing patchwork quilts, each piece in memory of an AIDS victim, continues to this day.

In the Soviet Union, mosaics, decorative panels, murals, sculptures and other kinds of monumental art also were widely used in public space. Art historians reflected on the problems of urban art history publishing the results of their studies in specialized journals, such as *Sovetskoe monumental'noe Iskusstvo* (*Soviet Monumental Art*), *Iskusstvo* (*Art*), to name a few.

Contemporary international researchers have expressed great interest in the Soviet heritage and some of its individual art forms (Herwig, 2015). However,

despite the fact that the need to exonerate monuments of Soviet modernism has been raised in many professional discussions, the examples of reintegration of Soviet mosaics and panels into contemporary architecture (such as the restoration of the *Seasons* mosaic in the lobby of the Garage Museum) are still outnumbered by cases of their destruction and oblivion. It is noteworthy that Soviet architecture, especially in the provinces, continues to dominate, forming bizarre palimpsests with post-industrial and postmodern aesthetics.

Today, urban art goes far beyond traditional forms of monumental art, including multiple art practices. In Russian language, the term *public art* (“публич арт”), borrowed from English, has come to be used as an umbrella term for all of them. One of the first definitions of public art in the Russian professional community was proposed at a discussion at the Arsenal Centre for Contemporary Art in Nizhny Novgorod in 2009: “Public art is a form of the existence of contemporary art outside the art infrastructure, in public space, designed to communicate with the viewer, including an unprepared audience; problematization of various issues of both contemporary art itself and the space in which it is presented” (Veits, 2012). Occasionally the terms *urban* or *public art*, which may include street art as its element, are used in the Russian language.

The head of Perm Museum of Contemporary Art (PERMM) Naila Allakhverdieva, one of the first practitioners and later researchers of public art in Russia, refers to the phenomenon as an “institutional alternative” (Allakhverdieva, 2012). It comes as no surprise that the tone of the current research on public art is amplified by the urban and social context. The urban researcher Elena Trubina suggests that it be considered in conjunction with the urban context and enumerates the bullet points which are of crucial importance for our study: “...What kind of challenge does the modern city pose to art? What does it want from art? What opportunities does it offer for contemporary artists? What art forms and strategies can the social fabric of the modern city generate? Can art find itself in the creation of the public sphere by artistic means reproducing creative and cultural assets? Does the city become a ‘canvas’ for the artist or a space for dialogue in the context of the development of public art?”¹

In December 2017, the Institute for Street Art Research organized a *Thesaurus* symposium to clarify the terminology associated with street art. Street art experts have come to the consensus that mosaics, reliefs, and *sgraffito* from the Soviet period should be classified as monumental art. Street art theoreticians suggested that the criteria of authorization should be put forward as a category to differentiate between public and street art. (Korableva, 2018).

¹ Trubina, E., & Misiano, V. (2013). Gorod: Strategii i taktiki [City: Strategies and tactics]. *Moskovskij Knizhnyj Zhurnal*, (In Russ.) Retrieved August 9, 2022, from <https://morebook.ru/interv/item/1381437817754>

Members of the Russian street art community often demonstrate a negative attitude toward public art commissioning which is connected with the state and municipal authorities. "In Russia, most attempts of artists to collaborate with the state have failed" (Pilikin & Udovydchenko, 2018). However, street artists have been actively involved in corporate and government commissions in recent years. For example, in 2019, the Russian Railways Corporation commissioned a Neo-Suprematist panel *Lucky Ticket* to mark the 10th anniversary of the launch of high-speed trains between Moscow and Saint Petersburg. The work by the street artist Dima Aske appeared in the Leningradsky Railway Station entrance lobby.

Another, more balanced viewpoint was expressed by Anastasia Korableva. The researcher points out that street art can also be commissioned, against which "works of some public artists seem to be more 'honest' and based on the principle of the artist's own consistent preferences" (Korableva, 2018, p. 15).

In our view, public art should be interpreted more broadly as an umbrella term that encompasses a variety of strategies for creative self-expression in street and public spaces. There are a few main criteria emerging from this line of research: site-specificity, the presence of an unprepared viewer, participatory nature of public art, community involvement/social engagement, procedurality, focus on altering the initial authentic image of a place (Kartseva & Zvyagintseva, 2020, p. 64).

Unlike street art, public art exists not only on house facades, but also in open spaces and inside public buildings. In this regard, some authors who believe that one of the main advantages of public art is its status as an accessible, "tactile" (Litovko, 2019, p. 13) cultural phenomenon, seem convincing.

Another attempt to offer a complex theoretical interpretation of public art was a collective monograph, *Public Art vs City: Dialogue or Confrontation?* published in 2022 following the conference of the same name held at the State Institute for Art Studies (SIAS) in Moscow. The introductory article to the monograph emphasized that even "an extended textbook definition of public art as 'art in public space aimed at an unprepared audience and implying communication with urban space' has a significant potential for discussion" (Pulikova, 2022, p. 7).

Alisa Savitskaya, a senior researcher at the Museum of Moscow, notes the conventionality and fluidity of the boundaries of public art, "including virtually any form of artistic statement, from urban sculpture and monumental murals to performances, actions and events" (Savitskaya, 2022, p. 112).

Tatiana Pinchuk, director of Street Art Museum, confirms that "more and more often we encounter art in the 'extended field,' when artistic practice goes beyond the boundaries of exhibition and gallery spaces, becoming a full-fledged part of our urban daily life" (Pinchuk, 2022, p. 65).

Elena Shipitsyna suggests considering public art in the sense of "an independent artistic gesture brought into public or social space and oriented toward a dialogue with the public" (Shipitsyna, 2022, p. 129).

The difficulty in understanding and interpreting public art is that as a social and cultural practice, it is beyond the scope of art history and needs to be discussed by culturologists, architects, urban planners and city managers. Interdisciplinary approach to the meaning of public art allows us to emphasize that this kind of art has left traditional institutions and turned toward unprepared audiences. Concurrently, it becomes part of the smart city concept that engages residents in cultural communications through modern means and interactive technologies, changing people and their attitudes to the places they live in. Creative involvement makes public spaces socially meaningful, loaded and memorable.

SHAPING THE URBAN IMAGE OF RUSSIAN CITIES: ACTORS OF ARTISTIC COMMUNICATION

When the Soviet Union collapsed, the model of the state regulation of culture and monumental art, in particular, gradually lost its popularity and significance. In the 1990s, the visual environment of Russian cities was characterized by a number of destructive tendencies; most of them can be labelled as “de-culturalization” of public spaces as opposed to the aesthetically and ideologically loaded city environment in the Soviet period. The cities were filled with faceless office complexes and aggressive outdoor advertising.

The contemporary art of the 1990s was marked by the rise of radical actionism, experiments in performance, and unsanctioned, often conflicting forms of public interactions. This was largely (but not solely) due to the institutional underdevelopment of the art market. First and foremost, it was a long-awaited opportunity for freedom of expression, when contemporary art, formerly a forbidden, underground and catacomb endeavor, started conquering public spaces. The iconic projects curated by Joseph Backstein in Butyrskaya prison and the Sandunovskie Baths became textbook examples.

In the 1990s, the so-called “street wave,” a subculture of graffiti and street art emerged, which was characterized by its spontaneous, illegal and therefore fleeting nature. “They say that only the night when the work is done can it be regarded as one’s own. With the dawn, it becomes everyone’s” (Radya, 2018, p. 4).

As the 2000s witnessed greater economic stability and the development of a creative economy, the visual image of Russian cities became more streamlined, outdoor advertising came to be regulated, and attempts were made to introduce a design code. Small architectural forms, illuminations, and art objects appeared in the streets and parks to “beautify” the urban environment. In 2020, 42 billion rubles were allocated from the federal budget as part of a program to improve public

spaces in 40 Russian cities.² In 2021, the government approved the Concept for the Development of Creative Industries and Mechanisms of State Support for Them in Large and Major Urban Agglomerations until 2030.³

Private capital has also shown keen interest in decorating the areas under its control, both in the gentrification of former industrial areas and in the construction of new housing estates. Among other issues, the conference *Import Substitution in Restoration Materials and Technologies: Conservation of Cultural Heritage Objects* held at the Winzavod Center for Contemporary Art in November 2022 raised a discussion on the development and renovation of cultural heritage monuments.⁴

The creation of urban art projects can be an opportunity for artists to interact with a wider audience and to accumulate symbolic capital. At the same time, contemporary artists and the expert community occasionally find themselves at a disadvantage when defining aesthetic perceptions of public spaces. Authorities and property owners and managers deal with aesthetic decoration of the city guided by their own notions of the beautiful.

Citizens also claim their right to the visual image of the city by taking steps to decorate areas in the neighborhood. Swans and other figures made from used car tires have become paradigmatic and are commonly referred to as “housing and public utilities art,” or “ZhEK art.” This specific phenomenon is the subject of a study by Polina Sokolova (Sokolova, 2019), student of the Higher School of Economics.

The multifaceted picture of social communication by means of public art is also reflected in the increasing role of the viewer, who is sometimes dissatisfied with the works created by artists and authorities alike. However, the negative reaction to public art may range from vandalism to indifference to ZhEK art and city beautification, when citizens stop noticing these objects or responding to them in any way.

The heritage of the bygone Soviet era remains another subject of a hot public debate on urban imagery. In recent years, many specialized groups have popped up in the social media. Enthusiasts share photos of Soviet time mosaics and panels, pointing to the need to preserve them, which is often underestimated and not understood by “resource-holders” (officials or building owners).

² Ministry of Economic Development of the Russian Federation. (2020, December 22). *Report on the best municipal practices for participation in regional projects that ensure the achievement of the goals, indicators of national projects and the results of their implementation*. Retrieved August 9, 2022, from <https://www.economy.gov.ru/material/file/cef4c87efa4337b5778a0b0f1c7d77cf/doklad.pdf>

³ The Russian Government. (2021, September 27). *The government approved the Concept for the Development of Creative Industries until 2030*. Retrieved August 9, 2022, from <https://government.ru/news/43350/>

⁴ Winzavod Center for Contemporary Art. (2022, November 21). *PRO Restoration: Import Substitution in Restoration Materials and Technologies Exhibition*. Retrieved December 9, 2022, from <https://winzavod.ru/news/vystavka-importozameshchenie-v-restavratsionnykh-materialakh-i-tehnologiyakh-sokhranenie-obektov-ku/>

Thus, the struggle for a visual image of the city unfolds on an unprecedented scale, but public art certainly becomes one of the territories, a communicative space, an occasion and a trigger for these discussions.

PUBLIC ART IN THE “CENTRAL” AREAS (MOSCOW AND SAINT PETERSBURG)

Visual image of Russia’s capital in recent years sets an unspoken example for other cities. In Moscow, public art projects are often commissioned by parks under the jurisdiction of the local district administrations. Street installations and art objects can be seen in central parks such as the Gorky Park (Central Park of Culture and Leisure), Zaryadye Park, Aptekarsky Ogorod botanic garden, and in the parks of residential areas (the so-called bedroom suburbs), such as Kuzminki, Otradnoye, Tsaritsyno.

In 2005, Nikolay Polissky’s *Likhobor Gates* were installed near the Vladykino metro station in Altufyevsky district of Moscow. In 2011, the artist was invited to create a park on the site of overgrown ravines, where residents of the Otradnoye district could spend time. Polissky uses materials that are environmentally friendly and renewable in order to bring city dwellers closer to nature. He explains his artistic solution as “somewhat resembling fishing baskets—tackle made of wicker on a frame which was used in Rus” (Polissky, 2014).



Fig. 1. Nikolay Polissky. (2011). Land art sculpture. Chermnyanka park, Moscow⁵

⁵ See the image source: <https://polissky.ru/artworks/chermnyanka-2/> (09.03.2022).

Since 2019, the international mural art festival *UrbanMorphoGenesis* is being held with the support of the Presidential grants. Among its tasks is the development of a new identity for Soviet-style monocities and million-plus megapolises. Monumental paintings appeared in the Moscow suburbs Odintsovo, Balashikha, and later in Solnechnodolsk, Chelyabinsk, Kazan, Nizhny Novgorod. A similar festival, *Cultural Code*, turns high-rise buildings in Balashikha into canvases for artistic expression. Murals appeared on 37 facades of new buildings (10–15 floors) and on 14 special objects, including electrical substations, bridge buildings, and the stadium wall.

A contemporary landscape park inspired by Malevich was opened in Odintsovo at the end of 2020. This territory is closely related to the name of the famous Russian avant-garde artist Kazimir Malevich which predetermined the image of the area referring to the tradition of Russian suprematism. Malevich Park positions itself as an art-park where several public art-objects, previously shown in different locations, got their new home.

Public art captures the city center as well. The growing popularity of public art in Russia can be demonstrated by the exhibition of public art on Red Square in the summer of 2021 as part of the *GUM-Red-Line* festival.

Museums, both state (Tretyakov Gallery, Museum of Moscow) and private (Garage Museum of Contemporary Art) follow the concept of an “open museum”: they use their facades and courtyards to install outdoor exhibitions and objects. In August 2021, a new art center sponsored by the V-A-C Contemporary Art Fund opened on the renovated side of the Bolotnaya embankment. Its opening was accompanied with an installation of the work by Swiss artist Urs Fischer *Big Clay No.4*. that immediately provoked the ire of Muscovites, both on- and off-line. Although, as it soon turned out, it also had its fair share of supporters among the professional community.

Private galleries are showing interest in public art projects as well. For instance, JART Gallery announced itself with a series of pop-up projects *CHA SCHA: Exhibition in the Forests* on the territory of the Pirogovo resort in 2020 and *White Forest* at Malevich Park in 2021.

Informally, the area of the Kursk railway station in Moscow can be considered as the street art district. The facades of Atrium shopping center located there have become an open-air contemporary art gallery, where city dwellers can spectate works of world famous street artists. In 2019, the *ARTrium* international festival, supported by the Moscow Department of Culture, turned the walls of the shopping center into a large-scale canvas for artistic expression.



Fig. 2. ARTrium Festival. (2019). Moscow⁶

Promotion of graffiti culture is also one of the strategies that creative clusters implement (Winzavod, Fabrika, Flakon, Khlebozavod, and others). Street art is considered a tool for marking the territory, filling it with a creative atmosphere. In 2008, the Winzavod Center for Contemporary Art started supporting graffiti culture by giving one of its walls for the street art exhibitions. Later, Wall project expanded and now also performs a navigational function, helping citizens to feel the proximity of the art-cluster, accompanying them from the Kurskaya metro station to the cluster. Such projects take street artists out of anonymity when city dwellers can see the process of creating a mural and communicate with them.

Memory Map project on the asphalt of Fabrika Center for Creative Industries not only assumes the already mentioned functions of navigation in a complex, multi-layered post-industrial space, but also aims to visualize the cultural layer of the territory by telling its history through the key words proposed by the people who work there. By means of contemporary art practices, public art projects can highlight the memory and values of the space, making them visible in the urban palimpsest of meanings. Public art at Skolkovo Innovation Center focuses on art objects and site-specific installations involving its residents and stuff in non-standard communications, where contemporary art is aimed to force creativity and discussion.⁷

As art is included in the zones of influence of various public institutions, their implementation almost categorically implies a vertical model, when either the owner of the building or the authorities act as the customer. Most of the murals in the

⁶ See the image source: <https://www.artriummoscow.com/> (09.03.2023).

⁷ From Public Art Projects, by Skolkovo Foundation, <https://www.epa.gov/outdoor-air-quality-data/air-data-basic-information> (10.10.2022).

Russian capital are of patriotic nature with a pronounced pro-government agenda. Citizens from time to time try to defend their favorite murals, as was the case with the mural to Dmitry Prigov in Belyaev, or, contrary, collect signatures claiming to paint them over, as is the case with the anti-American murals on Sakharov Avenue.

Within non-political, anti-commercial art initiatives it is quite difficult for an artist to embody his creative ideas outside, because it is necessary to go through a series of complex agreements.

One of the notorious examples of grassroots initiatives can be Marina Zvyagintseva's *Bedroom Suburb* project, launched in 2009 to bring contemporary art events to remote locations. As previously most of the art openings happened downtown. The open air exhibitions were implemented with the support of the district administrations, though the artist with her team had to assume art-management functions. The long production cycle of such projects in recent years has prompted her to switch to short-term outdoor exhibitions. For example, *Emotion Delivery*, when the prints of her paintings were shown into the windows of the apartment building in Lyubertsy district by drones. The idea arose as a reaction to the new socio-cultural circumstances caused by the lockdown and the ubiquitous distribution of goods and food delivery services.



Fig. 3. Marina Zvyagintseva. (2022). *Emotion Delivery*. Moscow⁸

Unauthorized interventions into the urban environment on the line between street art and social activities were carried out by Moscow artists Igor Ponosov

⁸ See the image source: <https://artmarin.ru/exhibition-hall/dostavka-emotsiy> (09.03.2022).

and Anton Polsky, as founders of the Partisaning community. Under the guise of unauthorized trade Anton Polsky lectured on contemporary art in commuter trains.

Another example of urban contemporary art interventions and social street art was the activity of the Moscow-born artist Pasha 183 (1983–2013) in the Preobrazhenskaya Ploshchad metro area. Shortly before his death, in his 2013 installation *Childhood City*, the artist placed archival photographs on the streets, calling for attention to the moments of his childhood: “This project is dedicated to everyone in whom a child lives. Stop for a moment, your fuss will not go anywhere, but sometimes precious moments of happiness cannot be repeated. Remember...” (Pasha 183, 2013). The artist’s outside art was often short-lived, created from leaves or snow. He was also one of the ideologists of underground light art (projection of light images in an urban environment).



Fig. 4. Pasha 183. (2013). *Childhood City*. Moscow⁹

The complexity of coordinating and implementing public art ideas has recently been partially removed by the development of digital technologies. In 2019, Moscow-based artist Roman Ermakov presented 3D visualizations of different Moscow districts with digital sculptures at the exhibition titled *Dancing Axis of the Fifth Dimension* at the Zdes ta Taganke Gallery. The project was aimed at finding unusual locations for urban sculpture and ways to enrich the visual image of Moscow.

In 2021 in Moscow City business district, the International Public Digital Art Fund curated *Art Hour* digital exhibition taking place on media facades, screens, and other digital outdoor media.

⁹ See the image source: <https://www.183art.ru/gd/gde.html> (09.03.2022).

These experiences demonstrate possibilities for public art, taking into account the light, sound, color palette of the art object, reaching the “ideal of visual semiotics” (Manovich, 2017, p. 6).

In Saint Petersburg, legal works are located on the territory of former industrial spaces such as Little Holland or SevkabelPort, as well as at the Street Art Museum located at the premises of the operating Laminated Plastics Plant.

In 2013, Saint Petersburg’s Pulkovo airport launched a public art program to attract contemporary art to the airport—sculptures and paintings by contemporaries, mostly locals.¹⁰

Since 2015, the authorities established the *Honest Graffiti*¹¹ competition, the winners of which compete for the title “Whose Nine-Story Building is Brighter,” or the *100 Addresses* program with the *Wall of Free Creativity* project.¹²

Nevertheless, Saint Petersburg’s situation with street art is aggravated by the highly protected status of the city. Illegal works are being immediately painted over, which some artists even make part of their art-projects. Within her *Outingprojects.spb* project, Ulyana Poloz spread reproductions of museum masterpieces, transferred to the building walls with a special eco-friendly compound. The project not only



brings art out of museums to a wider audience, but also tries to draw attention of the authorities on the buildings that are in need of repair. Meanwhile, public utilities paint them over, not giving a chance to feel the views of the citizens, while the next layer of paint instantly spreads under the influence of mold and cracks of the destroying building.

Fig. 5. Ulyana Poloz. (2019). *Outingprojects.spb*. Saint Petersburg¹³

¹⁰ Pulkovo Saint Petersburg Airport. (n.d.). Architecture and art. Retrieved February 22, 2023, from https://pulkovoairport.ru/about/about_pulkovo/art/

¹¹ Administration of Saint Petersburg. (2015, September 22). *The walls of two kindergartens in the Nevsky district were decorated by the winners of the Honest Graffiti contest*. Retrieved February 22, 2023, from <https://www.gov.spb.ru/gov/terr/nevsky/news/73228/>

¹² School No. 617 (2014, September 24). *Free creativity wall*. Retrieved February 22, 2023, from <https://school617.spb.ru/vospitanie/ja-peterburzhec/6113/>

¹³ See the image source: <https://artandyou.ru/articles/strit-art-sankt-peterburga/> (09.03.2023).

As a result, street artists often create works that are harder to detect and, therefore, to demolish. Vladimir Abikh placed his self-portraits on the facades of historical buildings in the form of mascarons trying to merge with the architecture. He also created the world's first augmented reality graffiti game *Tag Wars*. By pointing a smartphone at the wall, city dwellers can play tic-tac-toe with the program or with each other.



Fig. 6. Vladimir Abikh. (2017). *Self Portrait*. Saint Petersburg¹⁴

The *Art Prospect* Festival is held in the territories of the Central, Petrogradsky, Vyborgsky, Admiralteysky and Kirovsky districts of Saint Petersburg showcasing innovative art projects that activate public space and promote collaboration and community engagement. Due to limited budgets, the production of expensive installations was not initially included in the plans of the organizers. Instead, the focus shifted to social participation. Often the courtyards of Saint Petersburg, as directly public spaces where people live, became the venue for the festival. For example, in 2017, the artist Alexander Morozov created an herbarium of the courtyards of Liteiny Prospekt. City residents themselves collected the leaves and brought them to the artist.

In recent years showcasing installations and art in the yards has become difficult, because over time, the yards started being closed from passers-by. In 2020, during the lockdown, the artist Fedor Hiroshige implemented an art-project on

¹⁴ See the image source: <https://abikh.art/projects/outdoors/antigraffiti> (09.03.2023).

the balcony of his own apartment. *Wooden Karaoke* consisted of bars with burnt fragments of lyrics sacramental to the artist. At a stated time, Hiroshige appeared on the balcony dressed as a hypersensitive mushroom-man conducting sessions of silent singing.



Fig. 7. Alexander Morozov. (2017). *Leaves*. Saint Petersburg¹⁵



Fig. 8. Fedor Hiroshige. (2020). *Wooden Karaoke*. Saint Petersburg¹⁶

¹⁵ See the image source: <https://artandyou.ru/interview/art-professionals/syuzen-kacz-pablik-art-kotorym-mne-interesno-zanimatsya-ponyatie-bolee-uzkoe-chem-iskusstvo-v-obshhestvennom-prostranstve/> (09.03.2023).

¹⁶ See the image source: <https://ss.metronews.ru/userfiles/materials/162/1620632/858x540.jpg> (09.03.2023).

SPECIFICITY OF PUBLIC ART IN RUSSIAN REGIONS

Speaking about the Russian cultural landscape, it is crucially important to take into account the local mentality and geographical context of these regions. The map of Russian public art is perplexed by the fact that in each of the regions the situation with public art is individual, largely depending on the local cultural, historical, and even climatic prerequisites. In some places, public art is the only opportunity for contemporary art to be present. Others were pioneers of public art, whose experience was later adopted by conventional “centers.” Somewhere, public art was initiated vertically as ordered by the authorities, while somewhere it was grassroots initiatives.

The cultural experiment in **Perm** appeared to become one of the first and most ambitious examples of cooperation between urban managers and contemporary artists. The project was initiated by the political strategist as well as prominent Moscow gallerist Marat Gelman* under the patronage of the Governor of the Perm Region Oleg Chirkunov in the second half of the 2000s. Experiment was aimed to rebrand the city as the “cultural capital of Europe,” reduce the outflow of residents, and attract tourists. Subsequently, the head of the Moscow Department of Culture, director of Gorky Park Sergei Kapkov adopted this approach.

Andrey Lublinsky's *Red Men* have become the subject of numerous public discussions and even acts of vandalism. Meanwhile the work of Boris Matrosov, *Schast'ye ne za gorami* (*Happiness is Not Far Off*), installed on the Kama embankment, was conceived as temporary, but the work gained attraction by the city dwellers and became a hallmark of the city as well as part of the city's everyday life—newlyweds arrive to the installation for taking pictures. The acceptance of the object by the people is also confirmed by the fact that its restoration for many years was carried out by volunteers and initiative groups. Matrosov's object also raised



the issue of copyright. Despite the release of souvenirs and screening the installation in films and TV series, the artist received nothing. Later, he defended his authorship in court.

Fig. 9. Boris Matrosov. (2009). *Happiness is Not Far Off*. Perm¹⁷

¹⁷ See the image source: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5637/> (09.03.2023).

The expert support of a Moscow producer didn't help to avoid conflict, as the local context and the opinion of the people had been ignored. Meanwhile, the case of Boris Matrosov's installation demonstrated that public art should not only invade the territory, but fill the urban vacuum where society needs it the most, constructing meanings that can evoke a social response.

Contrary to the Perm scenario, public art in **Nizhny Novgorod** developed within grassroot initiatives. The urban situation associated with the abundance of dilapidated wooden architecture determined the specifics of the local street art, often painted on the houses scheduled for demolition. Residents did not interfere with making murals hoping that art would help save the house and draw the attention of the city administration. That is why artists did not work at night and hastily, but during the daytime. Residents could offer them lunch or help with the storage of materials. The content of the murals can be defined as contemporary everyday life, as the walls often depict portraits of the inhabitants or their professions.

In 2014, the artist Artem Filatov launched the *New City: Ancient* festival,



inviting people living in wooden houses to apply for an open-call for a mural by telling a story of the house or its inhabitants. Of course, the implementation of such projects required compliance with the norms of the law, coordination with all residents of the house, as well as with the officials.

Fig. 10. Toy Team. (2014). *Carpenters Having Lunch.* [painting on the facade of a private house]. Nizhny Novgorod¹⁸

Today, in order to develop and support urban art in Nizhny Novgorod, a number of festivals are being held. Researchers A. Savitskaya and A. Filatov define the complexity and unusualness of the urban system, ornate structure, and diversity

¹⁸ See the image source: https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/ (09.03.2023).

of cultural layers as an integral part of Nizhny Novgorod street art (Savitskaya & Filatov, 2019, p. 180).

In **industrial cities**, represented in abundance in Russia, public art can be a natural continuation of people's need to reboot the industrial landscape, removing its alienation from humans. After the collapse of the USSR, the failed industry and empty production facilities throughout the country represent a significant problem for rethinking the “displaced” territories.

Curator Elena Shipitsyna notes that “the problem of alienation of man from the natural environment in the modern urbanized world is most acutely felt in those regions where humans are seen as a resource of industrial production” (Shipitsyna, 2022, p. 129).

In 2001, at the Nizhny Tagil Symposium *Ecology of Art in the Post-Industrial Landscape*, the artist Sergey Bryukhanov conducted an action-research titled *Teaching Ural Love*. Posters with the contact details of the artist were pasted up around the city, inviting citizens for a confidential talk. So, the artist performed as an amateur psychological support.



Fig. 11. Sergey Bryukhanov. (2001). *Teaching Ural Love* action-research. Nizhny Tagil¹⁰

¹⁰ See the image source: <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/D9571> (09.03.2023).

In 2005, Yekaterinburg artist Anatoly Vyatkin decided to make an outdoor sculpture featuring the keyboard as this object has become an integral part of our lives. With the fundraising and expert support of curator Naila Allakhverdieva, the project gained sponsoring from the leading local construction company, Atomstroykompleks, and was installed on the embankment of the Iset River in the city center.

The landmark depicts an IBM PC compatible Cyrillic computer keyboard at 30:1 scale (the area covered by the monument is 16×4 m), with 104 concrete keys. Each regular key weighs 80 kg. The sponsor's logo is reflected on the space bar.

Citizens fell in love with the installation, making it an occasion for urban folklore. It is believed that if you "type" your desire by jumping on the keys and press ENTER, it will certainly come true; and by pressing CTRL, ALT, DEL you can reboot your life. Thus, the object brought out from digital culture and the Internet to the real world became an occasion for personal interactions among city dwellers. Today the Keyboard is considered one of the city's top sights.



Fig. 12. Anatoly Vyatkin. (2005). *Keyboard Monument*. Yekaterinburg²⁰

In 2020, Atomstroykompleks company also launched a large festival CHO dedicated to urban sculpture. An exit to urban space is also being implemented at the *Ural Industrial Biennale of Contemporary Art*. In 2017, an installation by

²⁰ See the image source: <https://www.culture.ru/institutes/12293/pamyatnik-klaviature> (09.03.2023).

Timofey Radya *Who are we, where are we from, where are we going?* was installed on the building of the Ural Instrument-Making Plant and gained popularity on social networks. This street artist is known for his oppositional graffiti which he writes on empty city billboards that, in his own opinion, don't need a long time exposure, and also for durable public art objects like large orange lamp shades installed on Lenin Avenue in front of the Opera House, creating a cozy environment, which is especially important in the winter season.

Since 2010, the small town of Vyksa has been hosting the street culture festival *Art-Ovrag* (now *Vyksa*) as the initiative of the city-forming enterprise United Metallurgical Company to reduce the outflow of young people from the town. Despite the fact that the festival is implemented by business, the involvement of local people has become its important component. An interesting solution to involve an unprepared viewer was the raft competition, in which ordinary people could participate along with the professional artists. After the festival, the winners' rafts *Luna* (*The Moon*) by the famous Moscow artist Leonid Tishkov and the raft *Prishchepka* (*The Clothespin*) by local woman Ekaterina Kuleva were leased to small businesses, creating new opportunities for leisure and local tourism.



Fig. 13. Tima Radya. (2013). *Lampshades*. Yekaterinburg²¹

²¹ See the image source: <https://2lampshades.t-radya.com/> (09.03.2023).



Fig. 14. Ekaterina Kuleva. (2017). *Clothespin*. Vyksa²²

In the north of Russia, the demand for public art is dictated by the harsh climatic conditions. Dmitry Zamyatin (2020) draws attention to the depressiveness of the cities of the North, due to the anthropology of cold.

The central image of Marina Zvyagintseva's 2016 Norilsk project, symbolically titled *Eternal Warmth*, is the heating system installed on the facade of the city library, with bookshelves connected to "pipes" along which poetic lines "flow" like a running line. With the assistance of library staff, the artist asked the Norilsk people to suggest the names and lines of local authors. As a result, 85% are Norilsk poets, and only 15% are names notorious for Russian literature. The contents of the interactive ticker can be changed by the library management according to the situation, for example, on holidays. This approach, when people fill the meaning of the installation with content, is typical for most of Zvyagintseva's projects.

An important problem is noted by researchers from Yakutsk Ekaterina Romanova and Elena Vasilieva. Winter light decorations and ice sculptures are concentrated in the central areas or on the territories of institutions, ignoring courtyards and less affluent areas (Romanova & Vasilieva, 2022, p. 106).

²² See the image source: <https://artvyksa.ru/project/artplots> (09.03.2023).



Fig. 15. Marina Zvyagintseva. (2016). *Eternal Warmth*. Norilsk²³

The study of ethno-cultural characteristics and work with local specifics is an important strategy for the festival-biennale movement (Kartseva, 2020). At the 2018 Yakutsk Biennale of Contemporary Art, artists Sardaana Ivanova, Nikolai Chochasov, and Danil Chuchaytsev, with the participation of a team of students from the Arctic State Institute of Culture and Arts, created a public art object in the form of snow goggles—*The Arctic Cosmogony*. Referring to the traditions and customs of the peoples of the North, the project touched on the central idea of the northern culture—the mythical and poetic vision of the world.

In his land art installation, *The Sacred Herd of Mythical Horses*, Nikolay Polissky also addressed the world of images and ideas close to the culture and traditions of the local population. This large-scale land art installation made of twigs was constructed with the help of volunteers.

In the regions, the reason for going out into the streets is often not due to the internal desire to work with urban space, but due to the lack of contemporary art and gallery infrastructure for career development. Among typical, but not unique examples we can mention the street exhibitions *Poetics of Space*, initiated by young artists in Belgorod as an attempt to attract attention (Oreshkina & Savitskikh, 2022).

²³ See the image source: <https://artmarin.ru/public-art/vechnaya-teplota> (09.03.2023).



Fig. 16. Ksenia Logvinova. (2021). *Home* photo project. Belgorod²⁴

Fortunately, Belgorod artists managed to start a productive discussion with local authorities. At the end of 2022, a contemporary art center was opened at the premises of the former Soviet cinema theater Byl' in Stary Oskol. Many of those artists became its residents. The experience of Byl' Center can also become an interesting example of how the heritage of Soviet architecture can be updated with the contemporary art practices. But this is rather an exception. For instance, in October 2021, the city authorities tried to close up the soviet mosaic on the facade of the city college while it was being renovated. The mosaic suffered. Thanks to the efforts of citizens, at the last moment the mosaic was saved and included in the design project.²⁵ Here, we can see a hidden potential for including society in the preservation of objects of Soviet modernism and other heritage, while contemporary art practices can potentially connect with the present day.

²⁴ See the image source: <https://artandyou.ru/interview/artists/pust-eto-budet-odin-no-zritel-kak-hudozhniki-i-kuratory-prodvigayut-sovremennoe-iskusstvo-v-belgorodskoj-oblasti/> (09.03.2023).

²⁵ Bel.ru. (2021, September 14). *A mosaic was nearly destroyed during the overhaul of a building of the technical school in Stary Oskol*. Retrieved March 22, 2023, from <https://bel.ru/news/2021-09-14/nazdanii-tehnikuma-v-starom-oskole-vo-vremya-kapremonta-edva-ne-unichtozhili-mozaiku-370103>



Fig. 17. DZHART artistic union. (2021). *Psychological Portrait of a Municipal Resident*. Belgorod²⁶

According to Pavel Shugurov, a researcher of **Far Eastern street art**, “these contemporary manifestations of art in public spaces, having objective historical preconditions, show active growth and are based on the social demand to discover and present new forms in art through their various forms of expression and synthesis—urban art, accessible and open to people, both physically and spiritually” (Shugurov, 2017, p. 27).

Since the 2010s, the number of regional festivals involving public art has been steadily increasing with a growing demand for territory branding and the development of creative industries on the behalf of city managers.

Since 2016, in **Samara**, with the support of the regional government,²⁷ the *VolgaFest* Interregional Festival of Embankments has been held. Its goal is the re-interpreting of the Volga River, making it a center of social and creative interaction. The winning projects are installed on the city embankment. In 2021, the festival went far beyond Samara—to Tolyatti, Syzran, Oktyabrsk, Privolzhye, Zhigulevsk.

²⁶ See the image source: <https://artandyou.ru/interview/artists/pust-eto-budet-odin-no-zritel-kak-hudozhniki-i-kurator-prodvigayut-sovremennoe-iskusstvo-v-belgorodskoj-oblasti/> (09.03.2023).

²⁷ Volgafest.com. (2022). Volgafest 2022 is over! Retrieved March 22, 2023, from https://volgafest.com/vf_final_22

Other large cities on the Volga were also invited to participate: Nizhny Novgorod, Kazan, Ulyanovsk, Saratov.

In 2018, at the initiative of **Krasnodar's** Mayor Evgeny Pervyshov, it was decided to turn the city streets into an open-air contemporary art exhibition. The Krasnodar Center for Contemporary Art *Typography* was invited to curate an open contest. The city administration believes that contemporary art will help to "produce sights and photo zones of Krasnodar, places that you need to see."²⁸ The winning installation, *Pillars*, by local artist Viktor Linsky consisted of 21 metal pillars about 4 meters high, stylized as birch trees with images of balalaikas, nesting dolls, bottles, rockets, and airplanes on them.



Fig. 18. Viktor Linsky. (2019). *Pillars*. Krasnodar²⁹

Public art project *Geolocation* (aka *Inverted Drop*, aka *Checkmark Pin*) by the Krasnodar-based art group Recycle, which has already gained worldwide recognition, was installed in the city's Galitsky Park. The stainless steel object, 5 m high and 4 m wide, might seem resembling Anish Kapoor's sculpture in Chicago, which has become the hallmark of the city. Meanwhile, the sculptures of Valery

²⁸ Administration and City Duma of Krasnodar. (2018, October 27). *The first contemporary art sculpture was opened in Krasnodar*. Retrieved March 22, 2023, from https://krd.ru/novosti/glavnye-novosti/news_27102018_103024/

²⁹ See the image source: <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/F3569> (09.03.2023).

Kazas installed on the Kuban embankment didn't gain understanding from the locals and had been removed.

Digital culture is also guiding curators and artists to reimagine public art as a purely offline model. Since 2021, Rosbank has been supporting the *Rosbank Future Cities* digital public art festival. In 2021, Yekaterinburg, Krasnodar, Krasnoyarsk, Nizhny Novgorod, Moscow, and Saint Petersburg took part in it. In 2023, the event will take place in Kazan, Moscow, Nizhny Novgorod, Saint Petersburg, and Sochi. The festival offers a new perspective on familiar urban spaces through augmented reality, which is understood by the curators as “one of the layers in a multi-level system of input and output, control and dissemination of data in the cityscape at different scales” (*Digital Public Art Festival*, <https://rosbank.futurecities.art>).



Fig. 19. *Rosbank Future Cities*. (2021). Krasnodar³⁰

The potential of digital art can also actualize local heritage. The project of Voronezh artist Yan Posadsky, *Stoll's Key*, was a glass wrench the size of a 5-storey building, which passers-by could see pointing their smartphones at the QR code. The project told the story of the creation of a local factory by Wilhelm Stoll in the 19th century.

³⁰ See the image source: https://typography-online.ru/2021/06/30/public_program_future_cities/ (09.03.2023).



Fig. 20. Yan Posadsky. (2020). *Stoll's Key*. Voronezh³¹

Researchers Bogomyakov and Chistyakova rightly point out that art in public spaces is “a part of not only the aesthetic, but also the social sphere: it reveals and actualizes problems of society and suggests ways to solve them” (Bogomyakov & Chistyakova, 2014, p. 186). But public art as a work with society is developing less intensively in our country.

One of the most notable phenomena of large-scale community art in modern Russian history is theatrical processions parodying the May Day demonstrations—*Monstrations*. When in 2004 Artem Loskutov and the creative youth of Novosibirsk held the first *Monstration*, it brought together 80 people. Later, the project spread to other cities of Russia (Moscow, Saint Petersburg, Yekaterinburg, Perm, Petrozavodsk, Krasnoyarsk, Tomsk, Omsk, Khabarovsk, Yaroslavl, Tyumen, Kandalaksha, Nizhny Novgorod, Orel, Penza, Kursk, etc.) and even abroad (Riga, Krivoy Rog, Chisinau,

³¹ See the image source: <https://vestivrn.ru/news/2020/05/25/khudozhniki-sozdali-v-centre-voronezha-steklyanniy-klyuch-stollya-vysotoi-s-dom/> (09.03.2023).

Beijing, Pattaya), and the number of participants joining the procession with banners and posters of absurd or conceptual content reached several thousand.

In 2010, the project won an Innovation State Award for contemporary art. According to the project's page on the National Center for Contemporary Arts website, "*Monstration* as a form of public art is somewhere in between art practice, social activism, and political gesture. By questioning and mocking at "serious" political demonstrations, *Monstration* clearly protests against the absence of public politics in the country. It does not simply mark the borders of civil rights, but pushes them far beyond the limits, becoming a school of solidarity, creative activity, and civil freedom" (National Center for Contemporary Art, 2010). Although monstration slogans declaratively avoided political meaning, it attracted the attention of the authorities, who regularly detained and fined participants.

Despite the aggravation of the political situation in the country, public art can still be a way to establish two-way communication through participatory practices. As an example of a project that not only conducts a dialogue with the place in a certain way, but also provokes social communication that meets the needs of local communities, we can mention the project *What is there?* by Ivan Simonov, realized during the City Says residence at the Arkhangelsk Center for Contemporary Art ARKA in 2021.

By using peepholes, the artist made the inscription, "What is there?" on a wooden fence. The fence was built to renovate the beach and so blocked the passage to the local leisure spot. Despite the construction not beginning, the fence remained. Through the peepholes one at least can have a look at the sea. Ivan Simonov hopes that his work will draw attention of the authorities to the speedy resolution of this situation.

The fence, as the medium chosen by the contemporary artist, is in itself a conventional space for public expression. Such a work is both understandable to an unprepared viewer, and at the same time expresses a social problem, a public interest. It does not just draw into the process of peeping, but can become an impulse for refocusing one's thinking. An important feature of such projects is that they do not require big budgets, while social processes launched in this way can have a greater effect.



Fig. 21. Ivan Simonov. (2021). *What is There?* Arkhangelsk³²

CONCLUSIONS

Public art in Russia is dynamically developing, transforming, expanding, growing into the urban environment, migrating from the central regions to the suburbs, from objective reality to virtual space, and leading to their convergence. Interest in public art is growing along with the demand for the development of an ecosystem of creative industries from the state and businesses. For artists, this is an opportunity to make themselves heard. As can be seen from the presented review, at a distance from conventional centers, artists may be more determined to express themselves creatively in the urban environment through various kinds of actions, artistic interventions or exhibiting in public spaces not intended for art, but this often happens due to the lack of a developed infrastructure of contemporary art galleries.

Grassroots initiatives in contemporary Russia can be held back by fear of unauthorized public actions and possible punishment for them. However, the modernization of the cultural sphere, the development of a network of art residences and the festival movement observed in recent years provokes a demand for the implementation of projects in contemporary art through more active interaction not only with space, but also with communities.

Public art today is particularly relevant to territories having a rich cultural and creative heritage, but going through some sort of depopulation. They are

³² See the image source: <https://ivansimonov.com/chtotam> (09.03.2023).

particularly in need of “bringing out of oblivion” their resources and finding harmonious interactions between artistic practices and social activity that generate new images of the urban environment.

Studying public art through local cultural codes and practices seems a perspective trend. As it turns out, “living culture” that is traditionally associated with local residents often becomes lost. Collaboration with artists can launch a mechanism for identifying, positioning, and promoting the unique cultural features of Russian cities, towns, and villages, shaping the identity of the territory through practices of not only material but also intangible culture.

Folk art as the collective anonymous production of cultural values is a puzzling category that is of scholarly interest for researchers. In this sense, if we define public art as art produced by the community, we can talk about the emergence of a kind of social mechanism and aesthetics of its relationships through visual art, dance, poetry, music, and the circulation of creative and innovative ideas.

The use of art practices of contemporary art can also become a mechanism of updating the heritage, making it connected with the present day. Public art can help citizens and especially creative youth to express themselves and become cultural volunteers, including filling the old with new meanings that are relevant and interesting to the younger generation.

The strength of public art as a social practice is to change both the production and perception of art with the possibility of the artist and the viewer interchanging their roles. Within the framework of such a paradigm, an artist can assume the functions of a cultural worker whose aim is not just decoration and recreation, but a kind of procedural practice that involves residents and passers-by in the creation of art. Social transformations launched in this way can bring about a greater impact.

Developed and active communities in the long run can significantly influence the future of cities. It is necessary to continue developing creative industries in our country through the study of the possibilities of social participation, interaction, and dialogue between different actors of urban communication. Contemporary art should not only be understood as new images of the urban environment strengthening its image and providing branding of the place; above all, it should form its identity and a sense of cohesion among people who come into contact with this art. In professionalizing public art and establishing a productive dialogue, it is important to develop horizontal connections, for example, by creating and supporting professional associations, and involving experts in community management and art mediation to work with communities from within.

**** By the decision of the Ministry of Justice of the Russian Federation dated December 30, 2021, he was recognized as a person performing the functions of a foreign agent.***

ВВЕДЕНИЕ

Научной проблемой, которая находится в центре данного исследования, является отсутствие в российской науке целостного знания про «паблик-арт». Актуальность исследования подтверждается растущей популярностью паблик-арта в качестве инструмента социокультурного проектирования, «плейс-мэйкинга» со стороны областных, муниципальных властей в рамках перехода к креативной экономике. При этом художественное сообщество и горожане оказываются в меньшинстве с точки зрения влияния на эстетику места, в котором проживают. Осмысление паблик-арта, его профессионализация необходимы для поиска консенсуса между различными социальными группами и создания условий, способствующих продуктивной дискуссии по формированию эстетически заряженной среды, аккумулирующей смыслы места и сообществ. Изучение локальных особенностей паблик-арта в разных уголках мира, в том числе на удалении от его генеалогической родины США, становится востребованной темой международных научных исследований последнего времени (Mattews & Gadaloff, 2022), (McEwan et al., 2022).

Цель статьи — выявление историко-культурных особенностей и стратегий паблик-арта в визуальном облике российских городов.

Задачи исследования:

1. сформулировать теоретико-методологические подходы к определению паблик-арта;
2. рассмотреть кейсы появления объектов современного искусства на улицах российских городов;
3. выявить индивидуальные, присущие российскому паблик-арту особенности и возможные траектории развития.

Объектом исследования является паблик-арт как форма существования современного искусства за пределами выставочных залов в городском пространстве.

Предмет исследования: российский паблик-арт.

ПАБЛИК-АРТ: ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ТЕРМИНА

Происхождение термина «паблик-арт» во многом связано с американскими государственными программами развития искусства в общественных пространствах, таких как *Art in Public Places* или *Art in Architecture*, инициированных в 1960-е, хотя были и более ранние аналоги, которые можно считать альтернативой распространенной в Советском Союзе концепции монумент-

тально-декоративного искусства. Необходимо отметить наличие в США специализированных профессиональных ассоциаций, занимающихся поддержкой и развитием публич-арта как на федеральном (*Americans for the Arts*), так и на муниципальном уровнях (*Public Art Fund New-York*, *Chicago Public Art Group* и другие). Национальным фондом поддержки искусств (*National Endowment for the Arts*) издается специализированный вестник (*NEA Arts! Community Art: A Look at Public Art in America*). Истории, целям и инструментам публич-арта в США посвящены многочисленные исследования таких авторов, как Сюзанна Лэйси (Lacy, 1994), Мивон Квон (Kwon, 2002), Шэр Краузе Найт (Knight, 2008), Том Финкерпол (Finkelpearl, 2000) и др. В них публич-арт рассматривается в широком ракурсе от монументов американских президентов в горе Рашмор до таких проектов, как *Quilt*. (Проект *Quilt*, инициированный Кливом Джонсом в 1987 г. и продолжающийся до сих пор, представляет собой лоскутные одеяла, каждый кусочек которых — память по погибшему от СПИДа.)

В Советском Союзе была альтернативная модель, включавшая создание образцов станковой живописи и скульптуры для общественных пространств, и городское монументально-декоративное искусство, существовавшее в синтезе с архитектурным ансамблем в виде барельефов, фресок, мозаик, росписей. Осмыслению искусствоведческих проблем городского искусства посвящались статьи в специализированных журналах «Декоративно-прикладное искусство», «Советское монументальное искусство», «Искусство» и других.

С интересом относятся к советскому наследию и отдельным его художественным формам современные зарубежные исследователи (Herwig, 2015). При этом, несмотря на то, что необходимость реабилитации памятников советского модернизма поднимается в рамках многих профессиональных дискуссий, примеры интеграции советских мозаик и панно в современную архитектуру (как реставрация мозаики «Времена года» в вестибюле музея «Гараж») пока уступают случаям их разрушения и забвения, несмотря на то, что советская архитектура, особенно на периферии, продолжает составлять каркас современных городов, образуя причудливые палимпсесты с постиндустриальной и постмодернистской эстетикой.

Сегодня городское искусство выходит далеко за рамки традиционных форм монументального искусства, включая множественные арт-практики. Для их объединения стал применяться заимствованный из английского языка термин «публич-арт», одна из первых дефиниций которого была предложена на дискуссии в Государственном центре современного искусства «Арсенал» в Нижнем Новгороде в 2009 году: «Публич-арт — это форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры, в общественном пространстве, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов как самого

современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено» (Вейц, 2012). Можно встретить и русскоязычное употребление: «городское» или «публичное» искусство, частью которого является уличное искусство.

Руководитель музея современного искусства ПЕРММ Наиль Аллахвердиев описывает паблик-арт как «институциональную альтернативу» (Аллахвердиев, 2012). Исследователь города Е. Трубина предлагает рассматривать его вместе с урбанистическим контекстом, формулируя ряд важных и для нашего исследования вопросов: «Какой вызов бросает современный город искусству? Что ему от искусства нужно? Какие возможности он открывает для современных художников? Какие художественные формы и стратегии может породить современная социальная ткань города? Может ли искусство найти себя в создании публичной сферы художественными средствами, воспроизводить творческий и культурный капитал? Город в контексте развития паблик-арта становится “холстом” для художника или пространством диалога?»¹.

В декабре 2017 года Институт исследования стрит-арта организует симпозиум «Тезаурус», чтобы прояснить терминологию, связанную с уличным искусством. Эксперты уличного искусства сошлись в том, что мозаики, рельефы и сграффито, созданные в советское время, следует отнести к монументальному искусству. В качестве категории для размежевания паблик-арта и уличного искусства были выдвинуты критерии санкционированности. В среде российского стрит-арт комьюнити часто можно встретить негативное отношение к паблик-арту как сугубо выполняющему госзаказ явлению: «В России большинство попыток сотрудничества художников с государством потерпели фиаско» (Пиликин, Удовыденко, 2018). Несмотря на это, уличные художники в последние годы активно включаются в корпоративные и госзаказы. Например, в 2019 году по заказу корпорации ОАО «РЖД» к 10-летию запуска скоростного сообщения между Москвой и Санкт-Петербургом в фойе Ленинградского вокзала появилось «неосупрематистское» панно «Счастливый билет» стрит-артиста Димы Aske.

Более справедливой видится позиция А.В. Кораблевой в сборнике по результатам этого симпозиума. Исследователь указывает, что стрит-арт также может носить заказной характер, на фоне чего «работы некоторых паблик-артистов представляются более “честными”, основанными на принципе стойкости предпочтений самого художника» (Кораблева, 2018, с. 15).

По нашему мнению, паблик-арт нуждается в более разносторонней интерпретации как зонтичный термин, который вбирает в себя многообразные стратегии творческого самовыражения в уличных и общественных простран-

¹ Трубина, Е., Мизиано, В. (2013). Город: стратегии и тактики. *Московский книжный журнал*. URL: <https://morebook.ru/interv/item/1381437817754> (02.09.2022).

ствах, среди значимых художественных критериев которых можно выделить: «Сайт-специфичность; Наличие неподготовленного зрителя; Партиципаторность; Социальная ангажированность; Процессуальность; Нацеленность на изменение аутентичности места» (Карцева, Звягинцева, 2020, с. 64).

Паблик-арт, в отличие от уличного искусства, существует не столько на фасадах домов, сколько на открытых пространствах и внутри общественных зданий. Убедительны в этом смысле доводы авторов, отмечающих, что одним из главных достоинств паблик-арта является его статус доступного, «тактильного» (Литовко, 2019, с. 13) культурного явления.

Попыткой комплексного теоретического осмысления паблик-арта стала вышедшая в 2022 г. коллективная монография по материалам одноименной конференции «Public art vs Город: диалог или противостояние?» в Государственном институте искусствознания, где подчеркивается, что даже «расширенное хрестоматийное определение паблик-арта как “искусства в общественном пространстве, ориентированного на неподготовленного зрителя подразумевающей коммуникацию с городским пространством” содержит в себе значительный потенциал для обсуждения» (Пуликова, 2022, с. 7).

Старший научный сотрудник музея Москвы Алиса Савицкая отмечает условность и зыбкость границ паблик-арта, «включающих практически любые формы художественного высказывания — от городской скульптуры и монументальных настенных росписей до перформансов, действий и событий» (Савицкая, 2022, с. 112).

Директор музея стрит-арта Татьяна Пинчук подтверждает, что «все чаще мы сталкиваемся с искусством в “расширенном поле”, когда художественная практика выходит за границы выставочных и галерейных пространств, становясь полноценной частью нашей городской повседневности» (Пинчук, 2022, с. 65).

Шипицына Е.А. предлагает рассматривать паблик-арт в значении «независимого художественного жеста, вынесенного в публичное или общественное пространство и ориентированного на диалог с публикой» (Шипицына, 2022, с. 129).

Осложняет осмысление паблик-арта то, что как социокультурная практика он выходит за рамки искусствоведческого осмысления и нуждается в привлечении к дискуссии культурологов, архитекторов, урбанистов, городских менеджеров. Междисциплинарный подход к рассмотрению паблик-арта позволяет акцентировать внимание на том, что, с одной стороны, это искусство, выходящее из стен выставочных залов навстречу неподготовленному зрителю, с другой — «умный город», вовлекающий жителей в культурные коммуникации современными средствами, интерактивными технологиями, которые меняют людей и их отношение к месту, в котором они живут, и благодаря созидательной включенности людей делают публичные пространства общественно значимыми, творчески насыщенными и памятными.

СУБЪЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ГОРОДСКОЙ ОБРАЗНОСТИ РОССИЙСКИХ ГОРODOV

После распада СССР модель государственного патронажа искусства и советского монументально-декоративного искусства утрачивает идеологические основания. Городская визуальная среда 1990-х характеризовалась активным «раскультированием» пространств в противовес эстетической и идеологической нагруженности, существовавшей в советское время. Ткань городов заполнилась безликой офисной застройкой, агрессивной наружной рекламой.

В современном искусстве 90-е стали всплеском акционизма, радикальных перформансов и несогласованных художественных акций на улицах и площадях российских городов. Отчасти это было связано с институциональной неразвитостью арт-рынка но прежде всего долгожданно высвобожденной возможностью свободы самовыражения, когда современное искусство из запрещенного, подпольного, катакомбного завоевывает публичные, общественные пространства. Хрестоматийными стали кураторские проекты Иосифа Бакштейна в Бутырской тюрьме и Сандуновских банях. В 90-е формируется и так называемая «уличная волна», субкультура граффити и стрит-арта, отличительной особенностью которых становится спонтанный, нелегальный, поэтому кратковременный характер: «Говорят, что только в ночь, когда работа сделана, ее можно считать своей. С наступлением рассвета она становится общей» (Радя, 2018, с. 4).

В 2000-е, с установлением большей экономической стабильности и развитием креативной экономики визуальный облик российских городов становится упорядоченнее, регламентируется наружная реклама, принимаются попытки введения дизайн-кода. На улицах и парках начинают появляться малые архитектурные формы, иллюминация и арт-объекты, призванные «украсить» городскую среду. В 2020 году в рамках программы благоустройства общественных пространств в 40 городах России из федерального бюджета было выделено 42 млрд. рублей². В 2021 году утверждена «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года»³.

Частный капитал также проявляет заинтересованность в декоре и оформлении принадлежащих им территорий как в рамках джентрификации

² (2021, 12 июля). Доклад о лучших муниципальных практиках участия в реализации региональных проектов, обеспечивающих достижение целей, показателей национальных проектов и результатов их реализации. *Министерство экономического развития РФ: официальный сайт*. URL: <https://www.economy.gov.ru/material/file/cef4c87efa4337b5778a0b0f1c7d77cf/doklad.pdf> (09.08.2022).

³ (2021, 27 сентября). Правительство утвердило Концепцию развития творческих индустрий

бывших промышленных территории, так и при строительстве новых жилых комплексов. В ноябре 2022 года тема девелопмента и реставрации памятников культурного наследия поднималась на конференции «Импортозамещение в реставрационных материалах и технологиях. Сохранение объектов культурного наследия», которая проходила в ЦСИ «Винзавод»⁴.

Для художников создание городских арт-проектов может стать поводом для взаимодействия с широкой аудиторией и накопления символического капитала. В то же время в определении эстетических представлений об общественных пространствах современные художники и экспертное сообщество оказываются подчас в неравном соотношении сил. Власти и собственники зданий заходят на территорию эстетического оформления города, реализуя проекты в городской среде, руководствуясь собственными представлениями о прекрасном.

О праве на визуальный облик города заявляют и обычные граждане, предпринимающие как частные, так коллективные усилия по облагораживанию близлежащих к дому территорий. Хрестоматийными стали лебеди и другие фигуры из автомобильных покрышек, которые принято объединять понятием «ЖКХ-арт» или «ЖЭК-арт». Этому специфическому феномену посвящено исследование студентки НИУ «Высшая школа экономики» Полины Соколовой (Соколова, 2019).

Многогранная картина социальной коммуникации средствами паблик-арта отражается и в возрастающей роли зрителя, подчас недовольного произведениями, созданными как художниками, так и властями. При этом, если негативная реакция на современное искусство может выражаться в формах вандализма, способом реагирования на «ЖЭК-арт» и городское благоустройство часто становится равнодушие, когда граждане перестают эти объекты замечать и как-либо на них реагировать.

Другим направлением общественных дебатов на тему городской образности остается наследие советской эпохи. В последние годы в социальных сетях появляется множество специализированных сообществ, где энтузиасты делятся фотографиями советских мозаик и панно, указывая на необходимость их сохранения, что часто недооценивается и не понимается «ресурсо-содержателями» (чиновниками или собственниками зданий).

Таким образом, борьба за визуальный облик города осуществляется в неравных пропорциях, но паблик-арт, безусловно, становится одной из тер-

стрий до 2030 года. *Правительство России: официальный сайт*. URL: <https://government.ru/news/43350/> (09.08.2022).

⁴ (2022, 21 ноября). Выставка «Импортозамещение в реставрационных материалах и технологиях. Сохранение объектов культурного наследия». *Центр современного искусства Винзавод*. URL: <https://winzavod.ru/news/vystavka-importozameshchenie-v-restavratsionnykh-materialakh-i-tekhnologiyakh-sokhranenie-obektov-ku/> (09.12.2022).

риторий, коммуникативным пространством, поводом и триггером этих дискуссий.

СПЕЦИФИКА РОССИЙСКОГО ПАБЛИК-АРТА В УСЛОВНЫХ «ЦЕНТРАХ» (МОСКВА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Опыт и облик Москвы последних лет является негласным примером для остальных российских городов. Заказчиками публичного искусства в Москве часто выступают парки или управы районов, которым они подведомственны. В Москве уличные инсталляции и арт-объекты можно увидеть как в центральных парках «Зарядье», ЦПКиО им. Горького, «Аптекарский огород», так и в парках спальных районов — в Кузьминках, Отрадном, музее-заповеднике «Царицыно».

Потенциал искусства в снятии депрессивности и безликости городской среды активно используется в спальных районах. В 2005 году «Лихоборские ворота» Николая Полисского были установлены неподалеку от станции метро «Владыкино» в районе Алтуфьево г. Москвы. В 2011-м его пригласили создать на месте заросших оврагов парк, в котором могли бы проводить время жители района Отрадное. Художник применил экологически чистые и восполняемые в природе материалы, чтобы приблизить городских жителей к природе, представив художественное решение, которое «чем-то напоминает верши — рыболовные снасти из ивовых прутьев на каркасе, которыми пользовались на

Руси» (Полисский, 2014)



Рис. 1. Николай Полисский. Ленд-арт-скульптура в парке «Чермянка». Москва, 2011⁵

⁵ Источник изображения см.: URL: <https://polissky.ru/artworks/chermyanka-2/> (09.03.2022).

С 2019 при поддержке Президентских грантов проводится международный мурал-арт фестиваль *UrbanMorphoGenesis*, среди задач которого разработка новой айдентики для моногородов «советского образца» и современных многоэтажных «миллионников». Монументальные росписи в рамках фестиваля были созданы в подмосковных Одинцово, Балашихе, а после в Солнечнодольске, Челябинске, Казани, Нижнем Новгороде. Аналогичный фестиваль «Культурный код» превратил в холст для художественного высказывания глухую многоэтажную застройку подмосковной Балашихи. Росписи появились на 37 фасадах новостроек (в 10–15 этажей) и на 14 спецобъектах, среди которых электроподстанции, постройки моста и стена стадиона.

В конце декабря 2020 года в подмосковном Одинцово открылся Парк Малевича. Эта территория тесно связана с именем известного русского авангардиста Казимира Малевича, что предопределило образ пространства парка, отсылающий к традициям русского супрематизма. Парк Малевича позиционирует себя как арт-парк, где несколько паблик-арт-объектов, ранее экспонировавшихся в разных локациях, обрели новый дом.

Захватывает паблик-арт и центр. Летом 2021 выставка паблик-арта «Красный сад» открылась на Красной площади в рамках фестиваля Гум-Red-Line, что говорит о включении паблик-арта в мейнстрим современной городской культуры.

Музеи, как государственные (Третьяковская галерея, Музей Москвы), так и частные (Музей современного искусства «Гараж»), все чаще задействуют фасады и прилегающие к музею дворники, следуя концепции «открытого музея». В августе 2021 года на обновленной Болотной набережной открылся новый арт-центр фонда современного искусства V-A-C. К открытию была приурочена инсталляция работы швейцарского художника Урса Фишера «Большая глина №4», которая вызвала дебаты среди москвичей как онлайн, так и офлайн. Хотя, как вскоре выяснилось, среди профессионального сообщества установка скульптуры получила многих сторонников.

Интерес к паблик-арт проектам проявляют и частные галереи. Например, *JART Gallery* заявила о себе серией поп-ап проектов «ЧА ЩА. Выставка в лесах» на территории курорта Пирогово в 2020 году и «Белый лес» в Парке Малевича в 2021.

Одним из центров согласованного стрит-арта в Москве является район Курского вокзала. Фасады расположенного там ТЦ «Атриум» стали масштабным полотном для художественной выразительности. В 2019 году при поддержке Департамента культуры г. Москвы состоялся Международный фестиваль *Artrium*, в рамках которого муралы на стенах ТЦ воплотили ведущие мировые уличные художники.



Рис. 2. Фестиваль Artrium. Москва, 2019⁶

Продвижение граффити-культуры является одной из стратегии творческих кластеров («Винзавод», «Фабрика», «Флакон», «Хлебозавод» и другие), для которых уличная эстетика является своеобразным инструментом маркирования территории, придания ей креативной атмосферы. Проект «Стена» Центра современного искусства «Винзавод» выполняет навигационную функцию, помогая горожанам ощутить близость расположения творческого пространства, сопровождая их от выхода из метро «Курская» до самого «Винзавода». Подобные проекты также выводят уличных художников из анонимного пространства в пространство публичное, например, горожане могут увидеть процесс создания работы, пообщаться с художниками.

Проект «Карта памяти» на асфальте ЦТИ «Фабрика» не только берет на себя уже упомянутые функции навигации в сложном, многослойном постиндустриальном пространстве, но и призван сделать зримым культурный слой территории, рассказывая ее историю через слова, предложенные коллективом сотрудников ЦТИ. Особое значение приобретает потенциал городского искусства средствами современных арт-практик в высвечивании памяти и ценностей места в городском палимпсесте смыслов. Например, паблик-арт программа в инновационном центре «Сколково» концентрируется на арт-объектах и сайт-специфик инсталляциях, нацеленных на вовлечение резидентов центра к нестандартной коммуникации средствами искусства, провоцируя активизацию у них творческого мышления как важного условия инноваций⁷.

⁶ Источник изображения см.: URL: <https://www.artriummoscow.com/> (09.03.2023).

⁷ Паблик-арт проекты. Фонд Сколково. URL: www.epa.gov/outdoor-air-quality-data/air-data-basic-information (10.10.2022)

По мере включения искусства в зоны влияния различных общественных институтов их реализация практически безапелляционно подразумевает вертикальную модель, когда заказчиком выступает или собственник здания, или органы власти. Большая часть согласованных росписей в столице России носит патриотический характер с ярко выраженной провластной повесткой. Горожане время от времени пытаются отстоять полюбившиеся росписи, как это было с муралом Дмитрию Пригову в Беляево или, наоборот, собирают подписи с требованием закрасить муралы, как в случае с антиамериканскими муралами на проспекте Сахарова.

В рамках внеполитических, антикоммерческих художественных инициатив художнику крайне сложно воплотить свою идею в городе, потому что необходимо проходить сквозь череду сложных согласований. Среди примеров низовых инициатив можно отметить проект «Спальный район» Марины Звягинцевой, запущенный в конце 2009 г. с целью привнести культурные события в отдаленные от центра локации. Проекты реализовывались при поддержке управ районов, но художник со своей командой принимала на себя подчас не свойственные творцу функции по их согласованию. Длительный цикл производства таких проектов в последние годы побудили ее переключиться на кратковременные выставки-акции. Например, «Доставка эмоций», когда принты ее картин демонстрировались с помощью дронов в окна жителей многоэтажного панельного дома подмосковных Люберец. Идея акции возникла как реакция на новые социокультурные обстоятельства, вызванные локдауном и повсеместным распространением служб доставки товаров и продуктов питания.



Рис. 3. Марина Звягинцева. «Доставка эмоций». Москва, 2022⁸

⁸ Источник изображения см.: URL: <https://artmarin.ru/exhibition-hall/dostavka-emotsiy> (09.03.2023).

Несанкционированные интервенции в городскую среду на стыке уличного искусства и общественной деятельности осуществляли московские художники Игорь Поносов и Антон Польский, основатели сообщества «Партизанинг». Например, Антон Польский под видом несанкционированной торговли читал лекции о современном искусстве в пригородных электричках.

Примером городских интервенций и социального стрит-арта являлась деятельность московского художника Паши 183 (1983–2013) в районе метро «Преображенская площадь». Незадолго до своей смерти, в инсталляции «Город детства» 2013 г. художник разместил на улицах архивные фотографии, призывая обратить внимание на моменты своего детства: «Этот проект посвящается всем, в ком живет ребенок. Остановитесь на мгновение, ваша суета никуда не денется, а вот драгоценные минуты счастья порой уже не повторить. Помните...» (Паша 183, 2013). Проекты художника часто были недолговечными, могли создаваться из листьев или снега. Он также был одним из идеологов *underground light art* (проецирование световых изображений в городской среде).



Рис. 4. Паша 183. «Город детства». Москва, 2013⁹

Сложность согласования и реализации паблик-арт идей в последнее время частично снимается развитием цифровых технологий. В 2019 году московский художник Роман Ермаков на выставке «Танцующая ось пятого измерения» в галерее «Здесь на Таганке» представил 3D визуализации разных районов Москвы с размещенными в них цифровыми скульптурами. Проект

⁹ Источник изображения см.: URL: <https://www.183art.ru/gd/gde.htm> (09.03.2023).

был направлен на поиск необычных локаций для городской скульптуры и направлений обогащения визуального имиджа Москвы.

В 2021 году при поддержке Международного фонда *Public Digital Art Fund* состоялся «Час искусств». На медиа-фасадах, экранах и прочих цифровых уличных носителях в течение часа демонстрировались работы видеохудожников. Данные примеры позволяют оценить возможности развития паблик-арта с учетом световой, звуковой, цветовой палитры арт-объекта, достигая «идеала визуальной семиотики» (Манович, 2017, с. 6).

В Санкт-Петербурге легальные произведения располагаются на территории пространств, таких как «Малая Голландия», «Севкабель порт» или Музей стрит-арта на действующем Заводе слоистых пластиков. В 2013 году аэропорт Пулково города Санкт-Петербурга запустил программу выставок в аэропорту скульптур и картин современных петербургских авторов¹⁰.

В 2015 властями учрежден конкурс «Честное граффити»¹¹, победители которого соревнуются за звание «Чья девятиэтажка ярче», а также программа «100 адресов» с проектом «Стена Свободного творчества»¹².

Несмотря на это, ситуация с уличным искусством в Санкт-Петербурге усугубляется высоким охранным статусом центра города. Нелегальные работы моментально закрашиваются, что некоторые художники даже обыгрывают в своих высказываниях. Например, проект *Outingprojectspb* Ульяны Полоз — это распечатанные репродукции музейных шедевров, перенесенные на стены специальным экологичным составом. Проект не только выводит искусство из музеев к широкой аудитории, но и пытается обратить внимание на здания, нуждающиеся в капитальном ремонте. Коммунальщики из раза в раз закрашивают репродукции, не дав возможности ощутить взгляды горожан, в то время как очередной слой краски моментально расплывается под действием плесени и трещин нуждающегося в ремонте здания.

В результате уличные художники создают произведения, которые сложнее обнаружить, а, следовательно, уничтожить. Например, Владимир Абих размещал на фасадах исторических зданий автопортреты в форме маскаронов с его лица, пытаясь слиться с архитектурой здания. Он также стал автором первой в мире граффити-игры в дополненной реальности Tag wars. Если

¹⁰ Аэропорт Пулково. Архитектура и искусство. URL: https://pulkovoirport.ru/about/about_pulkovo/art/ (22.02.2023).

¹¹ (2015, 22 сентября). Стены двух детских садов в Невском районе украсили победительницы конкурса «Честное граффити». Администрация Санкт-Петербурга: официальный сайт. URL: <https://www.gov.spb.ru/gov/terr/nevsky/news/73228/> (22.02.2023).

¹² (2014, 24 сентября). Школа № 617. Стена свободного творчества. Навигатор по государственным сайтам Санкт-Петербурга. URL: <https://school617.spb.ru/vospitanie/ja-peterburzhec/61113/> (22.02.2023).

навести смартфон на стену, можно сыграть в крестики-нолики с другими пользователями или с программой.



Рис. 5. Ульяна Полоз. *Outingsprojectspsb*. Санкт-Петербург, 2019¹³

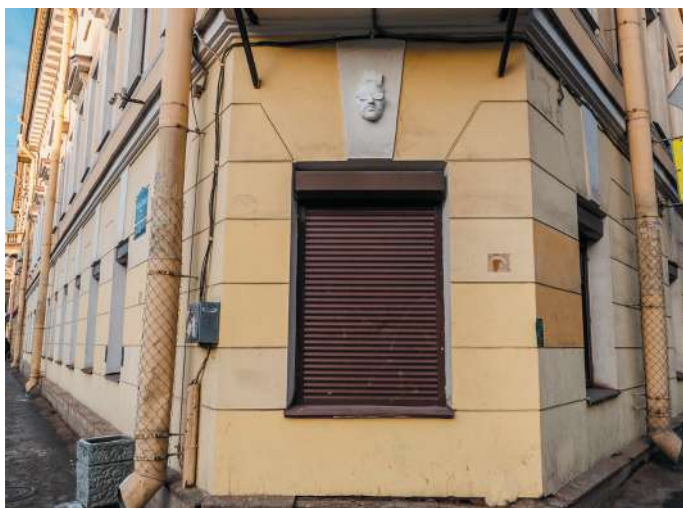


Рис. 6. Владимир Абих. Автопортрет. Санкт-Петербург, 2017¹⁴

¹³ Источник изображения см.: URL: <https://artandyou.ru/articles/strit-art-sankt-peterburga/> (09.03.2023).

¹⁴ Источник изображения см.: URL: <https://abikh.art/projects/outdoors/antigrffiti> (09.03.2023).

Значимый вклад в развитие российского паблик-арта как партиципаторной практики внес фестиваль «Арт-проспект», который проводился на территориях Центрального, Петроградского, Выборгского, Адмиралтейского и Кировского районов Санкт-Петербурга. В силу ограниченных бюджетов производство дорогостоящих инсталляций изначально не входило в планы организаторов. Вместо этого фокус был смещен на социальную партиципацию. Часто площадкой фестиваля становились дворы Санкт-Петербурга, то есть непосредственно общественные пространства, где люди живут. Например, в 2017 году художник Александр Морозов создал гербарий дворов Литейного проспекта. Жители сами собирали листья и приносили их художнику.



Рис. 7. Александр Морозов. «Листья». Санкт-Петербург, 2017¹⁵

В последние годы проведение фестиваля на дворовых территориях стало наталкиваться на сложности, потому что со временем дворы стали закрываться от прохожих. В 2020 году, во время локдауна художник Федор Хиросиге реализовал проект на балконе собственной квартиры. «Деревянное караоке» — это брусья с выжженными фрагментами текстов сакраментальных для автора песен. В заявленное время сам художник появлялся на балконе в образе гиперчувствительного человека-гриба, проводя сеансы молчаливого пения.

¹⁵ Источник изображения см.: URL: <https://artandyou.ru/interview/art-professionals/syuzen-kacz-pablik-art-kotorym-mne-interesno-zanimatsya-ponyatie-bolee-uzkoe-chem-iskusstvo-v-obshhestvennom-prostranstve/> (09.03.2023).



Рис. 8. Федор Хиросиге. «Деревянное караоке». Санкт-Петербург, 2020¹⁶

СПЕЦИФИКА ПАБЛИК-АРТА В РОССИЙСКИХ ГОРОДАХ

Карта российского паблик-арта усложняется тем, что в каждом из регионов ситуация с паблик-артом сугубо индивидуальная, во многом зависящая от самого города, его культурных, исторических и даже климатических предпосылок. В некоторых регионах паблик-арт — это единственная возможность присутствия современного искусства, в то время как другие были пионерами паблик-арта, чей опыт впоследствии переняли условные «центры». Где-то паблик-арт был инициирован сверху-вниз по разнарядке властей, а где-то в рамках низовых художественных инициатив.

Одним из наиболее амбициозных примеров сотрудничества городских менеджеров и современного искусства стал культурный эксперимент в Перми, инициированный политтехнологом и галеристом из Москвы Маратом Гельманом* при протекции губернатора Пермского края Олега Чиркунова во второй половине 2000-х. Целью эксперимента было сделать город «культурной столицей Европы», сократить отток жителей из региона и привлечь туристов. В начале 2010-х глава Департамента культуры Москвы, директор Парка Горького Сергей Капков переложил опыт Перми на Москву, таким образом региональный кейс стал первопроходцем.

¹⁶Источники изображения см.: URL: <https://ss.metronews.ru/userfiles/materials/162/1620632/858x540.jpg> (09.03.2023).

«Красные человечки» Андрея Люблинского в Перми стали поводом общественных дискуссий и даже актов вандализма. В то время как объект Бориса Матросова «Счастье не за горами», установленный в 2009 на набережной реки Камы, задумывался как временный, но работа полюбилась горожанам, став визитной карточкой города и частью городской повседневности — к инсталляции приезжают фотографироваться молодожены. Принятие горожанами объекта подтверждается тем, что его реставрация в течение многих лет осуществлялась волонтерами и инициативными группами. Объект Матросова также поднял проблему авторских прав. Несмотря на выпуск сувенирной продукции и использование образа инсталляции в кино и сериалах, художнику пришлось отстаивать авторство в судебном порядке.



Рис. 9. Борис Матросов. «Счастье не за горами». Пермь, 2009¹⁷

Несмотря на то что к реализации пермского проекта была привлечена экспертная поддержка московского продюсера и галериста, игнорирование локального контекста и мнения горожан спровоцировало конфликт. В то время как объект Бориса Матросова наглядно показал, что паблик-арт должен не просто вторгаться на территорию города, но заполнять городской вакуум там, где общество в этом нуждается, конструируя смыслы, способные вызвать отклик местных сообществ.

В противоположность пермскому сценарию, в Нижнем Новгороде паблик-арт развивался снизу-вверх. Городская ситуация, связанная с обили-

¹⁷ Источник изображения см.: URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5637/> (09.03.2023).

ем ветхой деревянной архитектуры, определили специфику работы уличных художников, которые часто расписывали дома, планируемые к сносу. Жители не препятствовали делать росписи в надежде, что искусство на стенах поможет сохранить дом, обратит внимание городской администрации. В результате, художники работали не ночью и наспех, а в дневное время. Жители могли предложить им обед или помочь с хранением материалов. Содержательную составляющую росписей можно определить как современное бытописание, так как на стенах часто изображены портреты жителей домов или их профессии.



Рис. 10. Команда Той. «Обед плотников». Роспись на фасаде частного дома. Нижний Новгород, 2014¹⁸

В 2014 г. художником Артемом Филатовым был запущен фестиваль «Новый город: древний», где горожанам, живущим в деревянных домах, предлагалось подать заявку на роспись, рассказав историю дома или его жителей. Безусловно, реализация подобных проектов требовала соблюдения норм законодательства, согласования как со всеми жильцами дома, так и с чиновниками.

¹⁸ Источник изображения см.: URL: https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/ (09.03.2023).

Сегодня в Нижнем Новгороде проводится ряд фестивалей в целях развития и поддержки городского искусства. Исследователи А. Савицких и А. Филатов определяют сложность и необычность городского устройства, витиеватую структуру и разнообразие культурных наслоений как неотъемлемую часть нижегородского уличного искусства (Савицкая, Филатов, 2019, с. 180).

В промышленных городах, коих немало на территории страны, паблик-арт может быть закономерным продолжением потребности людей в перезагрузке индустриального ландшафта, снятии его отчужденности от человека. После распада СССР вышедшая из строя промышленность, опустевшие производственные помещения по всей стране представляют значимую проблему для переосмысления «вытесненных» территорий сегодня.

Куратор Елена Шипицына отмечает, что «проблема отчуждения человека от естественной природной среды в современном урбанизированном мире острее всего ощущается в тех регионах, где человек рассматривается как ресурс промышленного производства» (Шипицына, 2022, с. 129). В 2001 году в Нижнем Тагиле в рамках Симпозиума «Экология искусства в постиндустриальном ландшафте» художник Сергей Брюханов проводил акцию-исследование «Учу уральской любви». По городу были расклеены афиши с контактными данными художника, который предложил землякам в доверительной обстановке пообщаться на волнующие их темы, осуществляя также функции самостоятельной психологической поддержки.



Рис. 11. Сергей Брюханов. «Учу уральской любви», акция-исследование. Нижний Тагил, 2001¹⁹

¹⁹ Источник изображения см.: URL: <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/D9571> (09.03.2023).

В 2005 г. в Екатеринбурге художник Анатолий Вяткин задумал возвести памятник клавиатуре как предмету, ставшему неотъемлемой частью быта человека. При фандрайзинговой и экспертной поддержке куратора Наили Аллахвердиевой проект получил финансовую поддержку ведущей местной строительной компании «Атомстройкомплекс» и был установлен на набережной реки Исеть в центре города. На памятнике изображена кириллическая компьютерная клавиатура, совместимая с IBM PC, в масштабе 30:1 (площадь памятника 16 м × 4 м) со 104 бетонными клавишами, каждая из которых весит 80 кг. Логотип спонсора отображается на пробеле. Горожанам понравилась инсталляция, ставшая даже источником для городского фольклора. Считается, что если пропрыгать свое желание и затем нажать клавишу «ENTER», то оно обязательно сбудется, а если «CTRL, ALT, DEL» можно сделать так, чтобы жизнь «перезагрузилась». Таким образом, объект, вынесенный из цифровой культуры и Интернета, стал поводом для личного общения горожан. Клавиатура сегодня считается одной из главных городских достопримечательностей.



Рис. 12. Анатолий Вяткин. Памятник клавиатуре. Екатеринбург, 2005²⁰

В 2020 году компания «Атомстройкомплекс» дала старт фестивалю городской скульптуры «ЧО». Выход в городское пространство реализуется и в рамках Уральской Индустриальной биеннале современного искусства. В 2017 году на здании Уральского приборостроительного завода была уста-

²⁰ Источник изображения см.: URL: <https://www.culture.ru/institutes/12293/pamyatnik-klaviature> (09.03.2023).

новлена инсталляция Тимофея Ради «Кто мы, откуда, куда мы идем?», ставшая популярной в социальных сетях. Этот уличный художник известен как благодаря своим оппозиционным граффити, которые выполнялись им на пустующих билбордах города и, по его собственному мнению, не нуждаются в длительном экспонировании, так и долговечным паблик-арт объектам, например, полюбившимся горожанам большим оранжевым абажурам, создающим уютную домашнюю обстановку на проспекте Ленина перед Оперным театром, что особенно важно в зимнее время года.



Рис. 13. Тима Ради. «Абажуры». Екатеринбург, 2013²¹

В городе Выкса Нижегородской области в 2010 г. градообразующим предприятием «Объединенная металлургическая компания» был запущен фестиваль городской культуры и уличного искусства «Арт-овраг» (сейчас Vyksa), призванный снизить отток молодежи из города. Несмотря на то что фестиваль реализуется бизнесом, его важной составляющей стало вовлечение местных жителей. Интересным решением по вовлечению горожан стал открытый конкурс на дизайн плотов. После фестиваля плоты-победители «Луна» художника Леонида Тишкова и «Прищепка» местной жительницы Екатерины Кулевой были предоставлены в аренду малому бизнесу, создав новые возможности для досуга и локального туризма.

²¹ Источник изображения см.: URL: <https://2lampshades.t-radya.com/> (09.03.2023).



Рис. 14. Екатерина Кулева. «Прищепка». Выкса, 2017²²

На севере страны потребность в паблик-арте обуславливается суровыми климатическими условиями. Д.Н. Замятин (Замятин, 2020) обращает внимание на депрессивность городов Севера, обусловленную антропологией холода. Центральным образом проекта Марины Звягинцевой с символическим названием «Вечная теплота» в Норильске в 2016 г. стали системы отопления, вынесенные на фасад городской библиотеки, только вместо батарей здесь книжные полки, подключенные к «трубам», по которым бегущей строкой «текут» поэтические строки. С помощью работников библиотеки художница обратилась к норильчанам с просьбой предложить имена и строки местных авторов. В результате 85% — это норильчане, и лишь 15% знаковые



Рис. 15. Марина Звягинцева. «Вечная теплота». Норильск, 2016²³

²² Источник изображения см.: URL: <https://artvyksa.ru/project/artplots> (09.03.2023).

²³ Источник изображения см.: URL: <https://artmarin.ru/public-art/vechnaya-teplota> (09.03.2023).

для российской литературы имена. Наполнение интерактивной бегущей строки руководство библиотеки может менять по ситуации, например, к праздникам. Такой подход, когда люди наполняют смысл инсталляции, формируя ее контент, характерен для большинства проектов Звягинцевой.

Важную проблему отмечают исследователи из Якутска Е. Романова и Е. Васильева. Зимнее оформление в виде световых украшений и ледяной скульптуры концентрируется в центральных районах города или на территориях учреждений, но игнорирует дворовые территории и районы с более некомфортной ситуацией (Романова, Васильева, 2022, с. 106).

Исследование этнокультурных особенностей и работа с локальной спецификой является важной стратегией фестивально-биеннального движения (Kartseva, 2020). Так, в рамках Якутской биеннале современного искусства 2018 г. Сардана Иванова, Николай Чочасов и Данил Чучайцев при участии коллектива студентов Арктического государственного института культуры и искусств создали паблик-арт объект в виде снеговых очков «Арктическая космогония». Проект затрагивал центральную тему северных народов — мифопоэтическое видение мира. Николай Полисский в лэнд-арт инсталляции «Священный табун мифических лошадей» также обращается к образам, близким якутской культуре и традициям. Эта масштабная ленд-арт инсталляция из прутьев возводилась с помощью волонтеров из городских жителей.



Рис. 16. Ксения Логвинова. Фото-проект «Дом». Белгород, 2021²⁴

В регионах поводом для выхода на улицу часто становится не глубинное стремление художников к работе с городским пространством, а отсутствие инфраструктуры выставочных залов для развития карьеры. Характерным,

но не уникальным примером можно назвать уличные выставки «Поэтика пространства», инициированные молодыми художниками в Белгороде в качестве попытки обратить на себя внимание (Орешкина, Савицких, 2022).

²⁴ Источник изображения см.: URL: <https://artandyou.ru/interview/artists/pust-eto-budet-odin-no-zritel-kak-hudozhniki-i-kuratory-prodvigayut-sovremennoe-iskusstvo-v-belgorodskoj-oblasti/> (22.03.2023).

Белгородским художникам повезло выйти на более продуктивную дискуссию с местными властями. В конце 2022 года в Старом Осколе в помещении бывшего советского кинотеатра «Быль» открылся центр современного искусства, резидентами которого стали многие из них. Опыт центра «Быль» интересен тем, что современное искусство оказалось также действенным механизмом актуализации советского наследия. Но так происходит не всегда, к примеру, в том же Старом Осколе в октябре 2021 года, во время капремонта власти города попытались закрыть мозаику на фасаде городского училища для реновации архитектурного облика. В результате мозаика пострадала. Лишь благодаря усилиям равнодушных граждан мозаику удалось спасти и убедить включить в новый дизайн-проект²⁵. Здесь может быть скрыт потенциал по включению общества к сохранению объектов советского модернизма и другого наследия, а инструментом осуществления его связи с сегодняшним днем потенциально могут стать современные арт-практики.



Рис. 17. Творческое объединение DZHART.
«Психологический портрет муниципального жителя». Белгород, 2021²⁶

Как отмечает исследователь дальневосточного искусства в публичном пространстве Павел Шугуров, «эти современные проявления искусства в общественном пространстве, имеющие объективные исторические пред-

²⁵ Бел.ру. (2021, 14 сентября). На здании техникума в Старом Осколе во время капремонта едва не уничтожили мозаику. Информационное агентство «Бел.Ру». URL: <https://bel.ru/news/2021-09-14/na-zdanii-tehnikuma-v-starom-oskole-vo-vremya-kapremonta-edva-ne-unichtozhili-mozaiku-370103> (22.03.2023).

²⁶ Источник изображения см.: URL: <https://artandyou.ru/interview/artists/pust-eto-budet-odin-no-zritel-kak-hudozhniki-i-kuratory-prodvigayut-sovremennoe-iskusstvo-v-belgorodskoj-oblasti/> (22.03.2023).

посылки, демонстрируют активный рост и основываются на запросе социума на открытие и представление новых форм в искусстве путем их различных вариантов выражения и синтеза — городское искусство, доступное и открытое людям, как физически, так и духовно» (Шугуров, 2017, с. 27).

Начиная с 2010-х гг. в регионах появляются арт-кластеры, арт-резиденции, а также фестивали, инициированные властью при поддержке частных спонсоров, как следствие интереса к городскому благоустройству и развитию бренда территории в рамках концепции креативных индустрий.

В Самаре с 2016 года проходит Межрегиональный «Фестиваль набережных ВолгаФест», цель которого по-новому интерпретировать реку Волгу, сделать ее центром социального и творческого взаимодействия. Организатор фестиваля — Правительство Самарской области²⁷. Проекты-победители устанавливаются на городской набережной. В 2021 г. по инициативе губернатора Самарской области Д.И. Азарова фестиваль вышел за пределы Самары в Тольятти, Сызрань, Октябрьск, Приволжье, Жигулевск. К участию были приглашены и другие крупные города на Волге: Нижний Новгород, Казань, Ульяновск, Саратов.

В Краснодаре с 2018 года по инициативе мэра Евгения Первышова город также было решено превратить в выставку современного искусства под открытым небом. Был объявлен открытый конкурс арт-объектов, курировать который пригласили Краснодарский Центр современного искусства «Типография». В администрации города считают, что современное искусство станет достопримечательностями и фотозонами Краснодара, местами, которые нужно увидеть²⁸. Победителем стала конструкция «Столпы» местного автора Виктора Линского, состоящая из 21 металлического столба, высотой около 4 м, стилизованных под березы с изображением балалаек, матрешек, бутылок, ракет и самолетов.

²⁷ ВолгаФест. (2022). *ВолгаФест 2022 завершился*. http://volgafest.com/vf_final_22 (22.03.2023).

²⁸ Администрация МО город Краснодар и городская дума Краснодара. (2018, 27 октября). *Первую скульптуру современного искусства открыли в Краснодаре*. URL: https://krd.ru/novosti/glavnye-novosti/news_27102018_103024/ (22.03.2023).



Рис. 18. Виктор Линский. «Столпы». Краснодар, 2019²⁹

В парке Галицкого также установили арт-объект «Геолокация» (он же «Перевернутая капля» или «Галочка Pin») художников из Краснодара *Recycle Art Group*, которые уже получили мировую известности. Объект из нержавеющей стали, высотой 5 м и шириной 4 м, напоминает скульптуру Аниша Капура в Чикаго, которая стала визитной карточкой американского города. А вот установленные на Кубанской набережной скульптуры Валерия Казаса из серии «Папье-маше» не понравились краснодарцам, и было принято решение их убрать.

Цифровая культура направляет кураторов и художников на путь переосмысления традиционного паблик-арта как исключительно оффлайн модели. С 2021 года при поддержке Росбанка проходит фестиваль цифрового паблик-арта «Будущее городов» (*ROSBANK Future Cities*). В 2021 г. в нем приняли участие Екатеринбург, Краснодар, Красноярск, Нижний Новгород, Москва и Санкт-Петербург. В 2023 году Фестиваль пройдет в Казани, Москве, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге, Сочи. Фестиваль предлагает по-новому взглянуть на привычные городские пространства через дополненную реальность, которая понимается кураторами «одним из слоев в многоуровневой системе ввода и вывода, контроля и распространения данных в городском пейзаже на разных масштабах» (Фестиваль цифрового паблик-арта, <https://rosbank.futurecities.art>).

²⁹ Источник изображения см.: URL: <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/F3569> (09.03.2023).



Рис. 19. Rosbank Future Cities. Краснодар, 2021³⁰



Потенциал цифрового искусства может быть использован и в актуализации локального наследия. Проект воронежского художника Яна Посадского «Ключ Столля» представлял собой стеклянный гаечный ключ величиной с 5-этажный дом, который горожане могли увидеть при наведении смартфона на QR-код. Проект рассказывал историю создания Вильгельмом Столлем в XIX веке фабрики в Воронеже, выполняя краеведческую функцию.

Рис. 20. Ян Посадский.
«Ключ Столля». Воронеж, 2020³¹

Как справедливо отмечают в своей статье Богомякови Чистякова, искусство в публичных пространствах — это «часть не только эстетической, но и социальной сферы: это искусство выявляет и ак-

³⁰ Источник изображения см.: URL: https://typography-online.ru/2021/06/30/public_program_future_cities/ (09.03.2023).

³¹ Источник изображения см.: URL: <https://vestivn.ru/news/2020/05/25/khudozhniki-sozdali-v-centre-voronezha-steklyanniy-klyuch-stollya-vysotoi-s-dom/> (09.03.2023).

туализирует проблемы общества и предлагает пути их решения» (Богомяков, Чистякова, 2014, с. 186). Но паблик-арт как работа с социальным организмом развивается пока в нашей стране менее интенсивно.

Одним из наиболее заметных явлений масштабного комьюнити-арта в современной российской истории стали театрализованные шествия, пародирующие первомайские демонстрации — «Монстрации». В 2004 г. художник Артем Лоскутов и творческая молодежь Новосибирска провели первую «Монстрацию», которая собрала 80 человек. В дальнейшем проект распространился на другие города России (Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Пермь, Петрозаводск, Красноярск, Томск, Омск, Хабаровск, Ярославль, Тюмень, Кандакша, Нижний Новгород, Орел, Пенза, Курск и др.) и даже зарубежья (Рига, Кривой Рог, Кишинев, Пекин, Паттайя), а количество участников, присоединяющихся к шествию с транспарантами и плакатами абсурдного или концептуального содержания доходило до нескольких тысяч.

«Монстрация-2010» стала лауреатом Государственной премии «Инновация». Как значится на странице проекта на сайте Государственного центра современного искусства, «Монстрация как форма паблик-арта располагается в пространстве между художественной деятельностью, социальной активностью и политическим жестом. Подвергая сомнению и травестируя “серьезные” политические демонстрации, Монстрация является отчетливым протестом против отсутствия публичной политики в стране, она не просто маркирует границы гражданских свобод, но и раздвигает эти границы, становясь школой солидарности, творческой активности и гражданской свободы» (Государственный центр современного искусства, 2010). Хотя монстрация начиналась с лозунгов, декларативно лишенных любого, в том числе и политического смысла, с самого начала существования акция привлекала внимание властей, которые регулярно задерживали и штрафовали участников акции или вовсе пытались запретить ее проведение.

Несмотря на видеоизменения общественных процессов в контексте определенной интенсификации некоторых из них, паблик-арт по-прежнему может быть способом налаживания двусторонней коммуникации через participatory практики. В качестве примера проекта, который не только определенным образом ведет диалог с местом, но провоцирует социальную коммуникацию, отвечающую на нужды местных сообществ, можно, на наш взгляд, привести проект «Что там?» Ивана Симонова, осуществленный в рамках резиденции *City Says* ЦСИ АРКА, г. Архангельск, в 2021 году.

Художник выполнил надпись с помощью дверных глазков на деревянном заборе, который построили, чтобы благоустроить пляж, оградив горожан от излюбленного места отдыха. Стройка остановилась, а забор остался. Через глазки горожанам открывается возможность хотя бы взглянуть на море.

Художник надеется, что работа привлечет внимание властей к скорейшему решению этой ситуации. Забор как медиа, выбранное современным художником, само по себе конвенциональное пространство для общественного высказывания. Такое произведение одновременно понятно неподготовленному зрителю и в то же время выражает общественную проблему, общественный интерес. Не просто втягивает в процесс подсматривания, но может стать импульсом для перефокусировки мышления. Немаловажной особенностью таких объектов является то, что они не требуют больших бюджетов, в то время как социальные процессы, запущенные таким образом, могут давать больший эффект.



Рис. 21. Иван Симонов. «Что там?». Архангельск, 2021³²

ВЫВОДЫ

Искусство паблик-арта в России динамически развивается, трансформируется, расширяется, прорастая в городскую среду, мигрируя из центральных районов в спальные, из объективной реальности в виртуальное пространство, осуществляя их конвергенцию. Интерес к паблик-арту растет в рамках запроса на развитие формирования экосистемы креативных индустрий со стороны власти и бизнеса. Для художников же это возможность заявить о себе. Как видно из представленного обзора, на удалении от условных

³² Источник изображения см.: URL: <https://ivansimonov.com/chtotam> (09.03.2023).

центров художники могут быть более решимы творчески реализовываться в пространстве города, с помощью разного рода акций, художественных интервенций или в непредназначенных для искусства общественных пространствах, но происходит это зачастую по причине отсутствия развитой инфраструктуры галерей современного искусства.

Низовые инициативы в современной России могут быть сдержаны опасением публичных несанкционированных действий и возможного наказания за них. Однако модернизация сферы культуры, наблюдающееся в последние годы развитие сети арт-резиденций и фестивального движения провоцируют запрос на осуществление проектов в области современного искусства через более активное взаимодействие не только с пространством, но и сообществами.

Тема паблик-арта сегодня особенно актуальна для территорий, которые порой обладая богатым культурным и творческим наследием, но при этом испытывая некую депопуляцию, особенно нуждаются «в выводе из забвения» своих ресурсов и поиске органичного взаимодействия художественных практик и социальной активности, продуцирующих новые образы городской среды.

Перспективным направлением видится изучение паблик-арта через раскрытие культурных кодов и практик, локализованных на местном уровне. «Живая культура», воплощенная в деятельности местных жителей, часто утрачивается. Сотрудничество с художниками может запустить механизм выявления, позиционирования и продвижения уникальных культурных особенностей российских городов, поселков и сел, формируя идентичность территории через практики не только материальной, но и нематериальной культуры. В народном искусстве научный интерес представляет потенциал коллективного анонимного производства культурных ценностей; в этом ключе, если понимать паблик-арт как искусство, создаваемое обществом, можно говорить о возникновении некоего социального механизма и особой эстетики взаимоотношений, когда социальные связи становятся предметом изучения художника, особым образом активизированные через изобразительное искусство, танец, поэзию, музыку, циркуляцию творческих идей.

Использование арт-практик современного искусства также может стать механизмом актуализации наследия, осуществления его связи с сегодняшним днем. Паблик-арт может помочь горожанам и особенно творческой молодежи проявить себя, стать культурными волонтерами, в том числе наполнить старое новыми смыслами, актуальными и интересными нынешнему поколению.

Сильной стороной паблик-арта как социальной практики становится изменение формы производства и рецепции искусства, где художник и зри-

тель могут перевоплощаться. В рамках такой парадигмы художник может принимать на себя функции культурного работника, чей функционал не просто оформление и рекреация, а разновидность процессуальной практики, вовлекающей жителей, прохожих в создание искусства. Социальные процессы, запущенные таким образом, могут давать больший эффект.

Развитые и активные сообщества в долгосрочной перспективе могут значительно влиять на будущее городов. Необходимо продолжать развивать креативные индустрии в нашей стране через исследование возможностей социальной партиципации, взаимодействия и диалога между разными субъектами городской коммуникации, т.е. когда современное искусство в городе понимается не только как новые образы городской среды, укрепляющие ее имидж и обеспечивающие брендинг места, но прежде всего формирование идентичности и чувства сплоченности у людей, которые с этим искусством соприкасаются. Важным на пути профессионализации публич-арта и установления продуктивного диалога должно стать развитие горизонтальных связей, например, через создание и поддержку профессиональных ассоциаций, привлечения экспертов по комьюнити-менеджменту, арт-медиации к работе с сообществами изнутри.

*** Решением Министерства юстиции Российской Федерации от 30 декабря 2021 года признан лицом, выполняющим функции иностранного агента.**

REFERENCES

1. Allakhverdieva, N. (2012). Pablik-art—eto pereplanirovka real'nosti [Public art is a remodeling of reality]. *Iskusstvo*, (3). (In Russ.)
2. Bogomyakov, V.G., & Chistyakova M.G. (2014). Pablik-art v kontekste identichnosti [Public art in the context of identity]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, (10), 183–190.
3. Finkelpearl, T. (2000). *Dialogues in public art*. Cambridge: MIT Press.
4. Herwig, C. (2015). *Soviet bus stops*. FUEL Publishing.
5. Kartseva, E. (2020). Biennial movement in Russian regions and its “glocalization.” In G.R. Konson (Ed.), *Art history in the context of other sciences in modern world: Parallels and interactions* (pp. 472–482). Moscow: The Russian State Library; Printed by the Information and Publishing House <Filin>.
6. Kartseva, E.A., & Zvyagintseva, M.L. (2020). Pablik-art: Terminologicheskie podkhody i kriterii identifikatsii [Public art: Terminological approaches and identification criteria]. *Artikul't*, (1), 58–73. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2020-1-58-73>
7. Knight, C.K. (2008). *Public art: Theory, practice, and populism*. Wiley-Blackwell.

8. Korableva, A.V. (2018). Strit-art, pablik-art, ulichnoe iskusstvo: Differentsiatsiya ponyatiy [Street art, public art, street art: Differentiation of concepts]. In K. A. Kuxo (Ed.), *Eстетика стрит-арта* [Street art aesthetics] (pp. 10–18). Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.
9. Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. The MIT Press.
10. Litovko, A.V. (2019). Kontseptsiya napolnyaemosti gorodskogo prostranstva elementami pablik-arta [The concept of fullability of urban space with the elements of public-art]. In G. Gulyaev (Ed.), *Fundamental'nye i prikladnye nauchnye issledovaniya: Aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovatsii* [Basic and applied scientific research: Current issues, achievements, and innovations] (pp. 311–314). Penza: Southern Federal University. <https://elibrary.ru/xbrtg>
11. Manovich, L. (2017). *Teorii soft-kul'tury* [Theories of software cultures]. Nizhny Novgorod: Krasnaya lastochka.
12. Matthews, T., & Gadalooff, S. (2022, August). Public art for placemaking and urban renewal: Insights from three regional Australian cities. *Cities*, 127. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2022.103747>
13. McEwan, C., Szablewska, L., Lewis, K., & Nabulime, L. (2022, October). Public-making in a pandemic: The role of street art in East African countries. *Political Geography*, 98. <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2022.102692>
14. National Center for Contemporary Art. (2010). *Monstratsiya-2010* [Monstration-2010]. (In Russ.) Retrieved September 2, 2022, from <https://www.ncca.ru/innovation/shortlistitem.jsp?slid=69&contest=6&nom=4>
15. Oreshkina, S., & Savitskikh, A. (2022). Pust' eto budet odin, no zritel' [Let there be one but an actual spectator]. *Artandyou.ru*. (In Russ.) Retrieved September 2, 2022, from <https://artandyou.ru/interview/artists/pust-eto-budet-odin-no-zritel-kak-hudozhniki-i-kuratory-prodvigayut-sovremennoe-iskusstvo-v-belgorodskoj-oblasti/>
16. Pasha 183. (2013). Gorod detstva [Childhood city]. *183art.ru*. Retrieved September 2, 2022, from <http://www.183art.ru/gd/gde.htm>
17. Pilikin, D., & Udovydchenko, M. (2018, January 10). Mural ili propal: Slovar' strit-arta [Mural or fall: A dictionary of street art]. *Artguide.ru*. (In Russ.) Retrieved September 16, 2022, from <https://artguide.com/posts/1402>
18. Pinchuk, T.A. (2022). Muзей strit-art v Sankt-Peterburge: Kul'turnaya institutsiya na deystvuyushchem zavode i ee mezhdunarodnye proekty [Museum of street art in Saint Petersburg: Cultural institution at the operating plant and its international projects]. In I.V. Pulikova (Ed.), *Public-Art VS Gorod: dialog ili protivostoyanie?* [Public-Art VS City: Dialogue or confrontation?]. Moscow: State Institute for Art Studies.
19. Polissky, N. (2014). Chermlyanka [Chermyanka]. *polissky.ru*. (In Russ.) Retrieved September 16, 2022, from <https://polissky.ru/artworks/chermlyanka-2/>
20. Pulikova, I.V. (2022). Public Art VS gorod: transformatsiya konflikta? [Public Art VS city: Conflict transformation?]. In I.V. Pulikova (Ed.), *Public-Art VS Gorod: dialog*

ili protivostoyanie? [Public-Art VS City: Dialogue or confrontation?]. Moscow: State Institute for Art Studies.

21. Radya, T. (2018). Vse, chto ya znayu ob ulichnom iskusstve [Everything I know about street art]. In I. Ponosov (Ed.), *Muзей strit-arta: Katalog postoyannoy ekspozitsii No. 1, 2013–2018* [Street Art Museum: Main exhibition catalogue No. 1, 2013–2018]. Saint Petersburg.

22. Romanova, E.N., & Vasilieva, E.I. (2022). Kholod i tuman: Public Art kak sposob raboty s psikhologicheski nekomfortnoy sredoy (na primere Yakutii) [Cold and fog: Public art as a way of working with a psychologically uncomfortable environment (on the example of Yakutia)]. In I.V. Pulikova (Ed.), *Public-Art VS Gorod: dialog ili protivostoyanie?* [Public-Art VS City: Dialogue or confrontation?]. Moscow: State Institute for Art Studies.

23. Savitskaya, A. (2022). Nepublichnyy pablik-art: Khudozhestvennye strategii raboty s obshchestvennymi prostranstvami v Nizhnem Novgorode v 2010-kh godakh [Non-public public art: Artistic strategies for working with public spaces in Nizhny Novgorod in the 2010s]. In I.V. Pulikova (Ed.), *Public-Art VS Gorod: dialog ili protivostoyanie?* [Public-Art VS City: Dialogue or confrontation?]. Moscow: State Institute for Art Studies.

24. Savitskaya, A., & Filatov, A. (2019). *Kratkaya istoriya nizhegorodskogo ulichnogo iskusstva* [A Brief history of street art in Nizhny Novgorod]. Moscow: Garage Museum of Contemporary Art.

25. Shipitsyna, E.A. (2022). Pablik-art kak sposob gumanizatsii gorodskogo i industrial'nogo prostranstva [Public art as a way to humanize urban and industrial space]. In I.V. Pulikova (Ed.), *Public-Art VS Gorod: dialog ili protivostoyanie?* [Public-Art VS City: Dialogue or confrontation?]. Moscow: The Russian State Library; Printed by the Information and Publishing House <Filin>.

26. Shugurov, P.E. (2019). *Sotsiokul'turnaya dinamika gorodskogo iskusstva v Rossii na primere g. Vladivostoka* [Socio-cultural dynamics of urban art in Russia on the example of Vladivostok] [PhD thesis, Far Eastern Federal University].

27. Sokolova, P. (2019). *Kak vosprinimat' ZhKKh-art* [How to perceive ZhKKh-art]. Moscow: HSE University Art and Design School.

28. Veits, M.E. (2012). Proekty pablik-arta kak dialog mezhdru khudozhnikami i gorozhanami (na primere proekta Kriticheskaya massa) [Public art projects as a dialogue between artists and citizens (by the example of Critical Mass project)]. *Zhurnal Issledovaniy Sotsial'noi Politiki*, 10, (1), 95–108.

29. Zamyatin, D.N. (2020). Posturbanizm i Kholod: Geokul'turnye obrazy i reprezentatsii kul'turnykh landshaftov severnykh i arkticheskikh gorodov [Post-urbanism and Cold: Geo-cultural images and representations of cultural landscapes of the northern and arctic cities]. *Vestnik Archeologii, Antropologii i Etnografii*, (4), 218–227.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аллахвердиева, Н. (2012). Паблик-арт — это перепланировка реальности. *Искусство*, (3).
2. Богомяков, В.Г., Чистякова, М.Г. (2014). Паблик-арт в контексте идентичности. *Вестник Тюменского государственного университета*, (10), 183–190. URL: <https://www.elibrary.ru/TBQKPD>
3. Вейц, М.Е. (2012). Проекты паблик-арта как диалог между художниками и горожанами (на примере проекта «Критическая масса»). *Журнал исследований социальной политики*, 10, (1), 95–108. URL: <https://www.elibrary.ru/PAMOI2>
4. Государственный центр современного искусства. (2010). *Монстрация-2010*. URL: <https://www.ncca.ru/innovation/shortlistitem.jsp?slid=69&contest=6&nom=4> (02.09.2022).
5. Замятин, Д.Н. (2020). Постурбанизм и Холод: Геокультурные образы и репрезентации культурных ландшафтов северных и арктических городов. *Вестник археологии, антропологии и этнографии*, (4), 218–227. URL: <https://doi.org/10.20874/2071-0437-2020-51-4-19>, URL: <https://www.elibrary.ru/AZEIVK>
6. Карцева, Е.А., Звягинцева, М.Л. (2020). Паблик-арт: терминологические подходы и критерии идентификации. *Артикульт*, (1), 58–73. URL: <https://www.elibrary.ru/VYFPWR>, URL: <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2020-1-58-73>
7. Кораблева, А.В. (2018). Стрит-арт, паблик-арт, уличное искусство: дифференциация понятий. К.А. Куксо (ред.), *Эстетика стрит-арта* (с. 10–17). Санкт-Петербург: СПбГУПТД. URL: <https://www.elibrary.ru/XVPZIT>
8. Литовко, А.В. (2019). Концепция наполняемости городского пространства элементами паблик-арта. Г.Ю. Гуляев (отв. ред.), *Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации* (Ч. 1, с. 311–314). Пенза: Наука и Просвещение. EDN: XBRTGV
9. Манович, Л. (2017). *Теории софт-культуры* (А. Бадоян, Н. Лебедева, пер.). Нижний Новгород: Красная ласточка.
10. Орешкина, С., Савицких, А. (2022, 19 мая). «Пусть это будет один, но зритель»: как художники и кураторы продвигают современное искусство в Белгороде. *Artandyou*. URL: <https://artandyou.ru/interview/artists/pust-eto-budet-odin-no-zritel-kak-hudozhniki-i-kuratory-prodvigayut-sovremennoe-iskusstvo-v-belgorodskoj-oblasti/> (02.09.2022).
11. Паша 183. (2013). *Город детства*. URL: <https://www.183art.ru/gd/gde.htm> (02.09.2022).
12. Пиликин, Д., Удовыденко, М. (2018, 10 января). Мурал или пропал: словарь стрит-арта. *Artguide*. URL: <https://artguide.com/posts/1402> (16.09.2022).
13. Пинчук, Т.А. (2022). Музей стрит-арт в Санкт-Петербурге. Культурная институция на действующем заводе и ее международные проекты. И.В. Пуликова (отв. ред.), *Public art vs Город: диалог или противостояние?* (с. 64–80). Москва: Государственный институт искусствознания.

14. Полисский, Н. (2014). Чермянка. *Персональный сайт Николая Полисского*. URL: <https://polissky.ru/artworks/chermyanka-2/> (16.09.2022).
15. Пуликова, И.В. (2022). Public Art VS город: трансформация конфликта?. И.В. Пуликова (отв. ред.), *Public art vs Город: диалог или противостояние?* (с. 5–15). Москва: Государственный институт искусствознания.
16. Радя, Т. (2018). Все, что я знаю об уличном искусстве. И. Поносов (сост.), *Музей стрит-арта: каталог постоянной экспозиции № 1 2013–2018*. Санкт-Петербург.
17. Романова, Е.Н., Васильева, Е.И. (2022). Холод и туман: Public Art как способ работы с психологически некомфортной средой (на примере Якутии). И.В. Пуликова (отв. ред.), *Public art vs Город: диалог или противостояние?* (с. 95–110). Москва: Государственный институт искусствознания.
18. Савицкая, А.В. (2022). Непубличный паблик-арт. Художественные стратегии работы с общественными пространствами в Нижнем Новгороде в 2010-х годах. И.В. Пуликова (отв. ред.), *Public art vs Город: диалог или противостояние?* (с. 111–118). Москва: Государственный институт искусствознания.
19. Савицкая, А.В., Филатов, А. (2019). *Краткая история нижегородского уличного искусства*. Москва: Музей современного искусства Гараж.
20. Соколова, П. (2019). *Как воспринимать ЖКХ-арт*. Москва: Школа дизайна НИУ ВШЭ.
21. Шипицына, Е.А. (2022). Паблик-арт как способ гуманизации городского и индустриального пространства. И.В. Пуликова (отв. ред.), *Public art vs Город: диалог или противостояние?* (с. 128–145). Москва: Государственный институт искусствознания.
22. Шугуров, П.Е. (2017). Современное городское искусство в России. *Международный научно-исследовательский журнал*, 6 (60), 26–29. URL: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2017.60.053>
23. Finkelpearl, T. (2000). *Dialogues in Public Art*. Cambridge: MIT Press.
24. Herwig, C. (2015). *Soviet bus stops*. FUEL Publishing.
25. Kartseva, E. (2020). Biennial movement in Russian regions and its “glocalization.” In G.R. Konson (Ed.), *Art history in the context of other sciences in modern world: Parallels and interactions* (pp. 472–482). Moscow: The Russian State Library; Printed by the Information and Publishing House <Filin>.
26. Knight, C.K. (2008). *Public Art: Theory, Practice, and Populism*. Wiley-Blackwell.
27. Kwon, M. (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press.
28. Matthews, T., Gadaloff, S. (2022). Public art for placemaking and urban renewal: Insights from three regional Australian cities. *Cities*, 127, Article 103747. URL: <https://doi.org/10.1016/j.cities.2022.103747>
29. McEwan, C., Szablewskaa, L., Lewis, K.V., Nabulime, L.M. (2022). Public-making in a pandemic: The role of street art in East African countries. *Political Geography*, 98, Article 102692. URL: <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2022.102692>

ABOUT THE AUTHOR

EKATERINA A. KARTSEVA

Cand.Sci. (Culture Studies),

Assistant Professor at the Department of Cinema and Contemporary Arts,

Russian State University for the Humanities,

6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: ABA-5626-2020

ORCID ID: 0000-0002-3517-5551

e-mail: katyakartseva@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА КАРЦЕВА

кандидат культурологии,

доцент кафедры кино и современного искусства,

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6,

ResearcherID: ABA-5626-2020

ORCID ID: 0000-0002-3517-55451

e-mail: katyakartseva@gmail.com

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА
СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ**

**IMAGE
OF A CONTEMPORARY
HERO
ON THE SCREEN**

BELLA A. BULGAROVA

RUDN University

10, Miklukho-Maklaya, 117198, Moscow, Russia.

ResearcherID: G-3631-2016

ORCID: 0000-0001-6005-2505

e-mail: bulgarova-ba@rudn.ru

ALEXEY YU. OVCHARENKO

RUDN University

10, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: Z-3696-2019

ORCID: 0000-0002-8544-5812

e-mail: ovcharenko_ayu@pfur.ru

VICTOR V. BARABASH*

RUDN University

10, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: P-6349-2017

ORCID: 0000-0002-8909-2145

e-mail: barabash-vv@rudn.ru

YULIA A. VOROPAeva

RUDN University

10, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

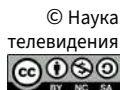
ResearcherID: AAN-5202-2020

ORCID: 0000-0002-5425-3359

e-mail: voropaeva_yua@pfur.ru

For citation

Bulgarova, B.A., Ovcharenko, A.Yu., Barabash V.V., & Voropaeva, Yu.A. (2023). Higher Justice in the Screen Images of Sherlock Holmes and Father Brown. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 81–120. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-81-120>, <https://elibrary.ru/RMBLOF>



*Corresponding author.

Higher Justice in the Screen Images of Sherlock Holmes and Father Brown**

Abstract. The article covers various aspects of how the idea of higher justice is embodied in the screen images of classic amateur detectives Father Brown and Sherlock Holmes. The first part of the article presents a semantic systematization of scientific and popular science works on screen incarnations of the image of Sherlock Holmes. There are no similar works on Father Brown, which, among other aspects, determines the scientific novelty of our article. The article also provides a comparative analysis of the idea of justice and its later on-screen representations in the Russian and European socio-cultural traditions. The second part focuses on the results of the empirical research that gives an insight into psychological perception of Father Brown and Sherlock Holmes screen images in the film adaptation of *The Adventures of Sherlock Holmes*, a British detective series (1984–1993); and in *Father Brown*—a detective series on BBC One (2013–present).

As a result of the conducted research it was concluded that the image of Sherlock Holmes is a more popular and timeless embodiment of the idea of higher justice due to the lack of semiotic bindings to personal identity factors, including confessional ones. On the other hand, the idea of higher justice, embodied in the image of Father Brown, correlates not so much with reason as with the inner moral law of I. Kant, represented in human conscience. However, the Catholic pathos of this idea (extremely important for G.K. Chesterton) in the image of Father Brown does not make the image purely confessional, limited only by the framework of one religious doctrine.

The practical significance of the research presented in the article lies in the fact that its results can be used not only in the curriculum of students of directing and film-making departments in terms of how exactly the genre of the classic English detective story should be interpreted in modern film adaptations, but also for developers of multimedia environment in their unique creative work with various types of texts of modern culture (physical, verbal, visual, digital).

Keywords: cinematography, English literature, world culture, concept of “justice,” Sherlock Holmes, Father Brown

Acknowledgments. Authors are deeply grateful to the translator: Diana S. Solobuto, Senior Lecturer at the Maurice Thorez Institute of Foreign Languages, Member of the Union of Writers of Russia, Winner of the Golden Pen of Russia Award–2007, Dostoevsky Award–2022, (Moscow, Russia).

** Translated by Diana S. Solobuto.

УДК 791.4 + 008

Статья получена 11.05.22, отредактирована 20.03.2023, принята 30.03.2023

БЕЛЛА АХМЕДОВНА БУЛГАРОВА

РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10 к.2

ResearcherID: G-3631-2016

ORCID: 0000-0001-6005-2505

e-mail: bulgarova-ba@rudn.ru

АЛЕКСЕЙ ЮРЬЕВИЧ ОВЧАРЕНКО

РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

ResearcherID: Z-3696-2019

ORCID: 0000-0002-8544-5812

e-mail: ovcharenko_ayu@pfur.ru

ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ БАРАБАШ*

РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10 к.2

ResearcherID: P-6349-2017

ORCID: 0000-0002-8909-2145

e-mail: barabash-vv@rudn.ru

ЮЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ВОРОПАЕВА

РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

ResearcherID: AAN-5202-2020

ORCID: 0000-0002-5425-3359

e-mail: voropaeva_yua@pfur.ru

Для цитирования

Булгарова Б.А., Овчаренко А.Ю., Барабаш В.В., Воропаева Ю.А. Воплощение идеи высшей справедливости в экранных образах Шерлока Холмса и отца Брауна // Наука телевидения 2023. 19 (1). С. 81–120. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-81-120>. EDN: RMBLOF

* Автор, ответственный за переписку.

Воплощение идеи высшей справедливости в экранных образах Шерлока Холмса и отца Брауна

Аннотация. В статье анализируются различные аспекты кинематографического воплощения идеи высшей справедливости в экранных образах классических сыщиков-любителей — отца Брауна и Шерлока Холмса.

В первой части статьи представлена смысловая систематизация научных и научно-популярных работ об экранных воплощениях образа Шерлока Холмса. Аналогичных работ об отце Брауне нет, что, в том числе, определяет научную новизну нашей статьи. Также дан сравнительный анализ идеи справедливости и ее позднейшего экранного воплощения в российской и европейской социо-культурной традиции. Во второй части приведены и проанализированы результаты эмпирических исследований психологии восприятия экранных образов отца Брауна и Шерлока Холмса в экранизации «Приключения Шерлока Холмса» — британский детективный сериал производства (1984–1993); и «Отец Браун» — детективный сериал телеканала BBC One (2013 – по настоящее время).

В итоге проведенного исследования сделаны выводы о том, образ Шерлока Холмса является более популярным и вневременным воплощением идеи Высшей справедливости из-за отсутствия семиотических связей с личной идентичностью, в том числе конфессиональной. С другой стороны, идея Высшей справедливости, воплощенная в образе отца Брауна, соотносится не столько с разумом, сколько с внутренним нравственным законом И. Канта, выраженным в человеческой совести. Католический пафос этой идеи, чрезвычайно важной для Г. К. Честертона, в образе отца Брауна не делает его при этом узко конфессиональным, ограниченным рамками одной религиозной доктрины.

Практическая значимость представленных в статье исследований заключается в том, что их результаты могут быть использованы не только в учебной программе студентов режиссерских и киноведческих факультетов с точки зрения того, как именно следует трактовать жанр классического английского детектива в современных экранизациях, но и для создателей мультимедийной среды в их творческой конкретной работе с различными видами текстов современной культуры (вещественных, вербальных, визуальных, цифровых).

Ключевые слова: кинематография, английская литература, мировая культура, концепция «справедливость», Шерлок Холмс, Честертон, отец Браун

INTRODUCTION

The relevance of the topic of this research, which consists in analyzing the screen embodiment of the idea of higher justice in the already archetypal images of Sherlock Holmes and Father Brown, lies in the fact that in the modern world the concept of justice is of particular importance for the whole mankind. The current context of global political confrontations and their negative socio-economic consequences in various societies have triggered the search for justice and its embodiment in various arts in the most acceptable understanding (BLM as an extreme representation). This understanding is related to national historical-political ideas and archetypes: Justice Society of America and Marvel Cinematic Universe heroes in the United States, the revival of the Bogatyr storyline in Russia—11 films of *The Three Bogatyrs* franchise (*Tri bogatyrya*, 2004–2022), *The Last Knight trilogy* (*Posledniy bogatyr*’, 2017–2021), etc. (Breeva, 2013; Valchak, Nikolsky, 2020).

To conduct a comprehensive study, we have chosen the screen characters of Sherlock Holmes and Father Brown, who, in our opinion, with a high degree of image concentration demonstrate the embodiment of the concept of higher justice. Higher justice is represented in the chosen characters differently—while investigating criminal incidents, crimes, murders, robberies, the characters carry the ideas of the supremacy of reason through all the events, requiring retribution and inevitability of punishment by virtue of the very logic and fair world order (in the case of Holmes) or by the rule of Providence, demanding a fair trial and, most importantly, the remorse of the criminal and his sincere recognition of his crime in the eyes of God’s universal justice and mercy (in the case of Father Brown).

In Russia, up to the second half of the 1920s, the detective genre was perceived as a low genre due to the influence of the narodniks’ ideology, which saw literature not as an entertainment but as education: K. Chukovsky’s article on Nate Pinkerton, the critical assessment of “entertaining” Western literature in M. Gorky’s speech at the First Congress of the Union of Soviet Writers in 1934, etc. Conan Doyle, though his books were translated in Russia during his lifetime, had not yet become a classic at that time, while G.K. Chesterton was perceived primarily as a religious writer, and only later the selected stories about Father Brown were translated and published. However, the topic “Chesterton and Russia” awaits further research.



Fig. 1. The portrait of G. K. Chesterton¹

DISCUSSION/HISTORIOGRAPHY OF THE ISSUE

It is possible with a certain degree of accuracy to identify the semantic groups in the sources used in our article, since the whole huge corpus of texts about Holmes and Father Brown requires not an article but a monograph. Generally speaking, we can claim that our results correlate with the works of such authors as N.V. Vareshein and M.A. Kozyreva.

N.V. Vareshein draws rather controversial, in our opinion, parallels between the philosophical adventure novel *The Man Who Was Thursday* by G.K. Chesterton (1908) and Harry Potter series by J.K. Rowling (1997–2007). It is known that Chesterton himself was creating a tradition of English religious novel hidden under a detective plot, while Rowling, in our opinion, mainly relies on the tradition of high fantasy set

¹ See the image source: <https://www.chesterton.org/archives> (16.03.2023).

by J.R.R. Tolkien. Here we should also broaden the historical and literary context, the general discourse of cultural and political perception of Russia in Britain in the late nineteenth and in the twentieth centuries (Russia in Britain, 2010), and compare the novel by G.K. Chesterton, the series of short stories about Father Brown, as well as one of the “Russian novels” by J. Conrad, *The Secret Agent* (1907), with the stories about Sherlock Holmes. The analysis of the correlation between the text of the novel and its several film adaptations, including the film *Sabotage* (1936) by A. Hitchcock, from our point of view, will allow us to demonstrate the ways of achieving higher justice, differently understood by the characters of G.K. Chesterton, J. Conrad and Sherlock Holmes (Vareshin, 2019, pp. 33–39; Vareshin, 2020, pp. 87–94).

M.A. Kozyreva, the author of the articles on the works of H. Wells and G.K. Chesterton, examines both Father Brown and Sherlock Holmes in the conceptual field of a typical English eccentric, and views them both as violators of common sense, the basis of public moral during the Victorian era (Kozyreva, 2016). It is worth mentioning that G.K. Chesterton himself is considered the guardian of these moral values, the “Apostle of Common Sense” (Dale Ahlquist). Traditional views on the images that have already become canonical are getting the traits of an “unconventional guardian of the norm” (as defined by Natalia Kirilenko).

S.N. Roman analyzes various aspects of how the images of Sherlock Holmes and Father Brown were built in the silent cinema of the early twentieth century, showing how the roman-feuilleton (serial in literature) becomes the prototype for the future genre of the television series (Roman, 2020, pp. 117–124).

Other works, in particular by Anne Buchmann (2020, pp. 326–336), have considered not only the main features of the characters, taking into account the specifics of their creation and the central literary intention, but also the development of the geography in the media space of the character, when the Reichenbach Falls in Switzerland or the museum in London in Baker Street, 221B have become a place of tourist pilgrimage and a part of this media culture, as well as a series of popular quest computer games developed by Frogwares (2002–2021). Timothy Burns’s justified assertion is also important. It states that in modern media environment detective stories take the place of a classic novel from the pre-TV era, where the protagonist is an unremarkable English priest in old-fashioned clothes, who takes no interest in modern technical devices and modern art, who is contemplative and active at the same time (Burns, 2019, pp. 47–64).

Particular attention should be paid to the works by Ashley Polasek, a recognized expert on Sherlock Holmes and a popularizer of his image, the author of the thesis *The Evolution of Sherlock Holmes: Adapting the Character Across Time and Text* (2014) and a kind of an encyclopedia *Being Sherlock*, which covers the most important aspects of what she considers to be the best adaptations of Holmes stories (Polasek, 2019).

Intertextual works devoted to the dialogic interaction between literary and film texts, their perception in the dynamics of the historical and cultural process are also significant. Yuri Lotman once wrote about the emergence of pseudo-biographies that live following their own laws of mythologized film biographies of literary characters, about their tendency to “cyclize, glue themselves together into quasi-biographies and turn into a biographical reality for the audience.” It is known with what persistence the reader’s (in our case the viewer’s) consciousness attributes to figures like Sherlock Holmes such “biographies” separated from the text (Lotman, 1997, p. 807).

It is worth mentioning that the creation of Holmes’s image was interactive—Conan Doyle, quite in the spirit of the Internet era, actively used the suggestions of his readers in his texts, constructing a kind of hypertext, which can be traced in the evolution of the character from his first appearance in the story *A Study in Scarlet* to the final stories of *Holmesiana*, with the protagonist “brought to life” by the will of readers.

Equally important is to analyze the perception and the influence of recap culture on this perception (Hills, 2018), which is particularly interesting for the Sherlock Holmes series, each of which—especially the most recent, *Sherlock* by M. Gattis and S. Moffat (2010–2017)—is saturated with cultural allusions and reminiscences. This feature is characteristic of many *Holmesiana* screen versions, adapted to the socio-cultural contexts of their time. However, based on the results of our survey, the cultural background of the series is more clearly understood by English viewers than by Russian viewers of today, which can obviously be explained by the existing stereotypes of perception, and insufficient, especially for the younger generation, knowledge of the original texts by Conan Doyle. Conan Doyle’s stories themselves are also full not only of the features of the era, but also rich in cultural and political allusions clear for their first readers, as K. Kobrin writes in his book analyzing the cult of Sherlock Holmes in the English cultural and historical space (Kobrin, 2015). For the Russian audience it is important that the media image is formed based on a foreign language linguoculture, becoming a significant didactic object, both for the study of linguocultural stereotypes and for the study of different languages of mass communication.

Nevertheless, despite a huge historiography—including the history and evolution of the detective genre as a literary and a film form, the development of images of Father Brown and Sherlock Holmes in various arts—the research of the topic should be continued not only theoretically, but also empirically.

CONCEPTUALIZING THE IDEA OF JUSTICE

The idea of justice occupies a central place in both ethics and philosophy of the law and political philosophy, being one of the most important categories. Researchers apply the concept to individual actions and to laws and public policy, as well as to higher values than those described by laws. In the modern world justice is understood in the context of law enforcement, but in a broader sense it has been used by humans to define what can be done and what cannot be done within the dichotomies of good and evil, act and retribution.

In classical philosophy of new and modern times, from the social contract theory by T. Hobbes, J. Locke and J.-J. Rousseau to the concept of “justice as honesty” by J. Rawls, justice is considered one of the main virtues, and sometimes the most important one.

In the European socio-philosophical tradition, justice is primarily understood as honesty: J. Rawls, the founder of modern justice theory, wrote: “Justice is the first virtue of social institutions as truth is of systems of thought” (Rawls, 2017, p. 20). Obviously, besides a broad philosophical and cross-cultural interpretation, ideas of justice also have an individual character, forming a certain set of ideas and related social and behavioral strategies in the mind of everyone.

In the Russian philosophical renaissance and Russian social doctrines, the idea of justice, associated with the dialectical interaction of the concepts of “truth” and “righteousness,” is also one of the central ones, acquiring the status of the basis of being in the famous bitter dispute on justice between V. Solovyov and V.V. Rozanov in 1894. The concepts of “truth” and “justice” in the Russian philosophical discourse and their transformation in the Russian language world picture have already been covered in a sufficient number of different studies (Plotnikov, 2011); the genesis of these concepts is presented in an informative article by N. Pecherskaya (2011).

Further comparisons between patriarchal ideas of justice in Russia on the one hand (the active role of the state, the traditional notion of the heroic redeemer/savior)—and the Catholic social activity of the subject in society on the other—appear to be very interesting.

For example, the plot basis for the Russian detective film from its start in the 1930s was formed by the class confrontation between “us” (Soviet people) and “outsiders” (enemy spies and saboteurs) (Margolit, 2012). In the eras before and during the Thaw a special emphasis was put on the images of fair policemen—*The Rumyantsev Case* (1955), *Case No. 306* (1956), *Night Patrol* (1957), *The Variegateds Case* (1958), where the iconic actors of those years Mark Bernes, Lev Sverdlin, Andrey Abrikosov, Sergey Lukyanov, who by that time had already acquired the reputation of positive characters, did not execute justice as individuals (like Holmes and Father Brown), but as representatives of the state.

Cinematography, as one of today's powerful means used not only to demonstrate different values and social models and orientations of an individual, but also to educate an individual in a certain way, plays the most noticeable role in the formation of a person's idea of justice at an intercultural, global level. In the era of TV-series, many of them not only create their entire universal subcultures (in the USSR, the novels by G. Martynov *Callisto* and *Callistians* triggered the appearance of clubs, museums and amateur sequels) and continue to live in multi-media "afterlives"—fanfics, fandom and fan theory (graphic examples are the *Game of Thrones* fanfiction site and Marvel Universe movies), but also broadcast norms of behaviour structured in a certain way, that contribute, especially in teenage audiences, to learning and adopting male and female role models. Thus, the characters of TV series often become a kind of family members for the viewer. Moreover, some of the characters in TV series pass from the screen directly into folklore, surviving the era of their appearance, creating a kind of archetype—"not-our our" Stierlitz (according to Mark Lipovetsky). The corpus of anecdotes about him is larger than the "Rzhevsky" and "Chapayev" cycles, and Stierlitz himself was a confident first place among movie characters—presidential candidates in 2019.

In contemporary humanities television series have become an object of not only textual but also intertextual analysis, as texts from the cultural past (by A. Conan Doyle and G.K. Chesterton, in this case) are revived and reconsidered in different ways—screen adaptations and series about Sherlock Holmes, in the first place (Arkhipova & Neklyudova, 2020).

Of all the literary characters that have become archetypal images and whose conceptualization on the screen relates to the category of "justice" the characters of amateur detectives are the most popular (Sherlock Holmes, Miss Marple, Father Brown, Hercule Poirot, Niro Woolf and others). It is the connection with the idea of higher justice that explains the timeless popularity of these characters and the incessant film adaptations of works featuring them. We should also point out that for numerous amateur detectives in books and movies of the golden age of detective (1920s–1930s) the image of Sherlock Holmes, though canonical, aroused both a dialogue and a striving to create his alternative version: "Alle Meister detective der grossen Tradition sind unweigerlich Varianten und gleichzeitig Gegenentwürfe zu Sherlock Holmes..."²—wrote the translator Werner von Koppenfels in the preface to his story collection *The Man Who Knew Too Much* (von Koppenfels, 2011).

We examined the peculiarities of the viewer's perception of the idea of higher justice on the example of two classic film adaptations of the literary works about Sherlock Holmes and Father Brown.

² All the master detectives of the great tradition are inevitably variants and at the same time alternative constructs of Sherlock Holmes.

MATERIALS AND METHODS

The research materials were:

1) *The Adventures of Sherlock Holmes*, a British detective series produced by Granada Television starring Jeremy Brett (1984–1993, 4 seasons, 41 episodes); *Father Brown*, a BBC One detective series (2013–present, 9 seasons, 100 episodes) starring Mark Williams (Fig 2, 3). The main criterion for the selection of the screen adaptations was their high appreciation by the audience (J. Brett is considered the

best performer of the role of the famous detective of his time), proximity to the original texts of the works, and a striving to build the images of the main characters in accordance with the authentic literary characters.



Fig. 2. Jeremy Brett as Sherlock Holmes³



Fig. 3. Mark Williams as Father Brown⁴

³ See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/43749/foto/i3/726394/> (16.03.2023).

⁴ See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/117224/foto/864507/> (16.03.2023).

2) The results of the mini-survey conducted in two groups of first-year students of the Gerasimov Institute of Cinematography, on the topic “The Peculiarities of Film Adaptations of the English Detective Classics”. The study involved 50 students (two groups of 25 people each). A representative sample was obtained by mechanical sampling (every 10th first-year student).

The mini-questionnaire consisted of the following questions, formulated in accordance with the criteria for data analysis (Table 1):

Table 1

Mini-questionnaire questions (rate on a 10-point scale)		Data Analysis Criteria
1	The character's activity in critical situations	Higher justice as inevitability of punishment for a crime
2	Persistence in achieving the goal	
3	The character's empathy for the victim	Empathy as a component of higher justice
4	The character's empathy for the criminal	
5	Use of logic by the character to solve the crime	Higher justice as a set of methods to analyze the situation
6	The use of psychology by the character to solve the crime	
7	External features	Correspondence of the character's behaviour to the image of a fighter for higher justice
8	Internal features	

The methodology of the research is based on art history approach and includes methods of general scientific group (analysis, synthesis, deduction, induction), as well as a number of special methods: structural-semiotic method, comparative analysis, statistical analysis of the obtained results. To process the results of the mini-survey among students we used a statistical analysis software NeuralDesigner, a tool for advanced prescriptive analytics. The program allowed us to convert qualitative data of the survey into a quantitative format and to build a trend according to the average points: 1–3 points—low level of criterion evaluation; 4–6 points—average level and 7–10 points—high level of criterion evaluation. Students rated each of the 4 criteria for the two selected film adaptations. The study was conducted between February 20 and March 6, 2022.

RESULTS

In the first group of the respondents we obtained the following results:

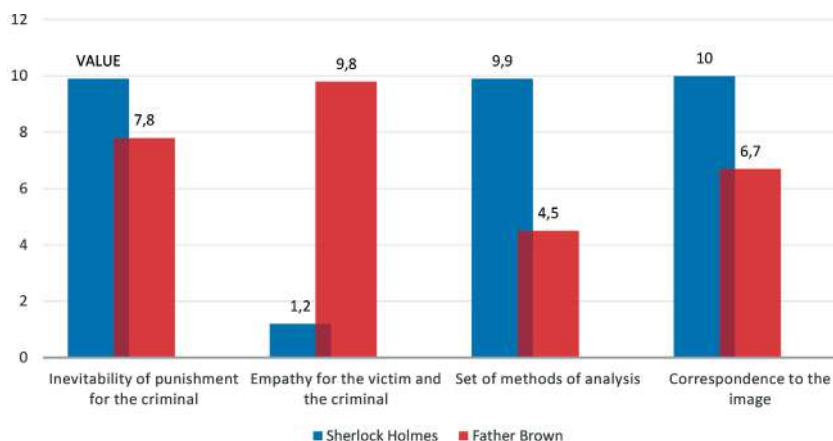


Fig. 4. How students from group 1 evaluated the embodiment of the idea of higher justice in the characters of Sherlock Holmes and Father Brown (compiled by the authors with the help of NeuralDesigner software)

As can be seen from the data in Fig. 4, Sherlock Holmes was recognized by most students as the bearer of the idea of *ratio* as higher justice, while Father Brown represents justice more in its empathy—as individual human conscience and remorse. The students also made the following interesting suggestions: while Holmes does not care what the criminal thinks and feels about the crime, as in *A Study in Scarlet* (1887), for Father Brown it is important not only to expose the villain, but try to reach out to his soul and his conscience in the hope for moral transformation and repentance, because for Father Brown it is namely the conscience, that is the chief judge of man on his earthly way.

Similar results were obtained in the second group of the respondents (Fig. 5).

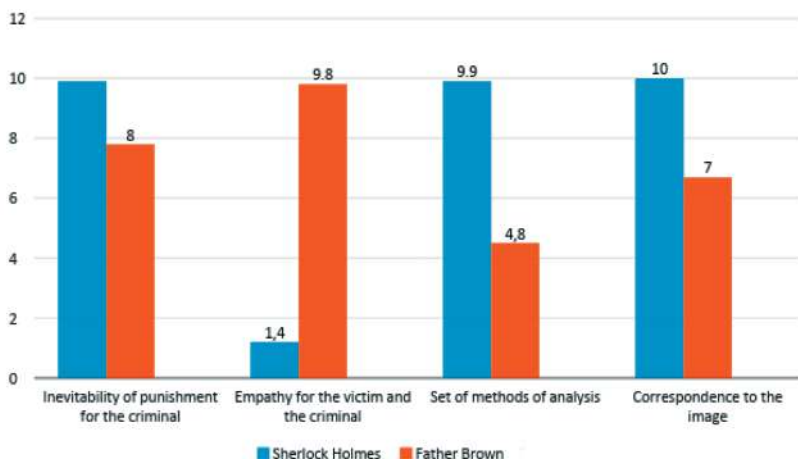


Fig. 5. How students from group 2 evaluated the embodiment of the idea of Higher Justice in the characters of Sherlock Holmes and Father Brown (compiled by the authors with the help of NeuralDesigner software)

As far as one can estimate from the data shown in Fig. 5, the students appreciated the quality of empathy in Father Brown, and Sherlock Holmes received a higher rating on the criterion of using logic (the element of *ratio* as a tool of higher justice). At the same time, the students pointed out that Sherlock is “a stronger character because he is not associated with an explicit confessional marker”.

Particularly interesting answers were received on the issues related to the criterion “Correspondence to the image of the fighter for higher justice”. The always lean Sherlock Holmes still received a larger percentage of students’ approval because he was, as the respondents observed, “masculine, elegant, athletic,” while Father Brown was perceived as “a sexless creature with glasses, puffy, fat, albeit clever.”

Of course, it was clear to most students that both G.K. Chesterton and the screenwriter and co-director of the *Father Brown* series, Tahsin Guner, used the image of a Catholic priest who had taken a vow of celibacy not by accident, but to eliminate women from the character’s life as an irritant and obstacle to his career as an amateur detective. The cassock of the clergyman, meanwhile, is used by the writer and, of course, by the director, as the character’s belonging to higher powers that bring justice in the context of a common Christian culture.

The cassock in the minds of viewers (at least, in Britain) is also associated with the robe of the judge, as the embodiment of the Supreme Court, not on Earth, but in heaven. Sherlock Holmes, though not deprived of gender traits, and even

demonstrating masculinity (boxing, pipe, cigars, confident handling of weapons), has neither family, nor any female presence in his life, nor love: "All emotions, and that one particularly, were abhorrent to his cold, precise but admirably balanced mind... Grit in a sensitive instrument, or a crack in one of his own high-power lenses, would not be more disturbing than a strong emotion in a nature such as his" (Conan Doyle, 1966, p. 261).

In both cases, the students from the Institute of Cinematography we interviewed noted that the directors of the classic film adaptations did not impose women and passions associated with them on either Holmes or Father Brown. Of course, such attempts were made regarding Sherlock Holmes in almost all the adaptations, but they only resulted in the actors immediately falling out of the character, not knowing whether to play Shakespearean passions or a rational detective storyline.

It is also interesting that, unlike Holmes, who is "an instrument of justice, showing little or no empathy for either victims or criminals," Father Brown is not only an instrument of higher justice, but also a peacemaker, with a high sense of empathy in the tradition of a true Christian doctrine. Let us note two important key circumstances that turn Chesterton's biography in this context into a fact of historical and cultural process: John O'Connor (1870–1952) was the prototype for Father Brown (Fig. 6, 7). He was a Catholic priest, who had a thirty-year friendship with Chesterton. It was John O'Connor who contributed to Chesterton's conversion from Anglicanism to Catholicism in 1922, having written a book about it on behalf of his literary character—*Father Brown on Chesterton* (1937). The members of the detective club, which was set up in the mid-1920s with Chesterton among its founders, followed the Ten Commandments of the Detective Novel written by Ronald Knox, a Catholic priest and, at the same time, an author of detective stories. Namely R. Knox wrote the epitaph and read it out at G.K. Chesterton's funeral in Westminster Abbey.

At the same time, some students from the second group expressed the following version of the characters' attractiveness as performers of higher justice: "Sherlock Holmes's mind is strong and he is never comical," and Father Brown "constantly gets into funny situations, he is a kind, warm-hearted person," "he is more human than Sherlock Holmes." At the same time, the students in both groups noted that "Sherlock Holmes is more popular because he represents pure, superhuman justice, he is the very idea," while "Father Brown is simply a man of high intellect and moral values."



Fig. 6. John O'Connor, Catholic parish priest, prototype of Father Brown⁵



Fig. 7. Mark Williams as Father Brown⁶

* * *

Considering the rapidly growing interest in the problems of gender in culture, it would be relevant and exciting to study the screen embodiment of the image of a female detective. It concerns not only amateurs like *Miss Marple*, alter ego and caricature of Agatha Christie (*Miss Marple*, BBC One, 1984–1992), Jessica Fletcher (*Murder She Wrote*, CBS, 1984–1996) or Sister Boniface (spin-off of the *Father*

⁵ See the image source: <https://foma.ru/legendarnyye-hristianskie-knigi-gilbert-kit-chesterton-rasskazyi-ob-ottse-braune.html> (16.03.2023).

⁶ See the image source: <https://pastoffences.wordpress.com/2012/10/18/father-brown-with-mark-williams-your-questions-answered-by-the-bbc-producer/> (16.03.2023).

Brown series—*Sister Boniface Mysteries*, BBC Studios, BritBox, 2022–present), but also professional police officers like Vera Stanhope (*Vera* ITV Studios series, 2011–present) and Raphaëlle Coste (*Astrid et Raphaëlle*, FT, JLA Production, Be-Film, 2019–present) and many others.

No less important, especially for the Russian historical-literary tradition, would be a study of the screen embodiment of the repentant sinner archetypal image—the repentant thief Flambeau and its connection to the parable of the lost sheep, as well as with the Russian myth of the great sinner, obvious to G.K. Chesterton and English readers and viewers, and less obvious to the Russian ones, especially nowadays.

CONCLUSIONS

Our empirical study leads us to the following conclusions:

1. The image of Sherlock Holmes for the Russian audience is a more popular and timeless embodiment of the idea of higher justice due to the lack of semiotic ties to the factors of personal identity—including confessional identity. It contributed to the popularity of three screen adaptations of stories by Conan Doyle in the USSR and Russia, while the only adaptation of Father Brown and Horne Fisher (*The Man Who Knew Too Much*, 1922) in the USSR was the TV mini-series *The Face in the Target* made in 1979 by A. Grikevicius, starring Povilas Gaidys as Father Brown and Regimantas Adomaitis as Horne Fisher.



Fig. 8. Povilas Gaidys as Father Brown⁷

⁷ See the image source: <https://www.kinomania.ru/film/451945/frames#filmMenu> (16.03.2023).

2. On the other hand, the idea of higher justice, embodied in the image of Father Brown, correlates not with reason, but with the concept of God, expressed in human conscience. For Father Brown the success of a solved crime does not lie in the fact that the criminal is convicted; for him mostly important is that the offender sincerely repents and confesses by his own free will, and not under the influence of “correctional” therapy, like in S. Kubrick’s *A Clockwork Orange*, which deprives an individual of the conscious choice between good and evil.

But it is important to show that the Catholic representation of this idea (not always obvious for today Russian audiences) in the character of Father Brown does not make him purely confessional and limited to one religious doctrine, though the character of Sherlock Holmes, not bound strictly to any moral and ethical doctrine, is in fact universal for all confessions, cultures and nationalities.

3. It is also important to break the stereotypes about G.K. Chesterton and Conan Doyle as the authors of the stories about Father Brown and Sherlock Holmes only, which is characteristic, first of all, for the Russian TV audience. It places both writers separately from the historical and literary context, only as creators of archetypal images of amateur detectives.

4. No less important is the comparative analysis of how gender stereotypes are changing when screen images of amateur detectives are constructed, from Miss Marple to the characters created by D. Dontsova and T. Ustinova, which will allow us to build a more comprehensive and objective inter-cultural image of the detective.

Cinema not only as a relatively new element in the general system of culture of the 20th–21st centuries, but also as a kind of museum of the general history of art in postmodern discourse like the Orhan Pamuk’s Museum of Innocence, combines texts, their screened incarnations, archetypes—Home, Motherland, Mother, Road, Supreme Justice, etc. Combining the possibilities of visual arts and literature, cinema as a synthetic genre of modern culture forms behavior patterns in the public mind.

Combining the possibilities of visual arts and literature, cinema as a synthetic genre of modern culture forms behavior patterns in the public mind. In the world of rhizome structures and horizontal connections, in the 21st century, the individual activity of the individual is becoming increasingly important, and it is cinema that focuses on its ability to embody the idea of Higher Justice, thereby asserting not only a reference model of behavior, but also creating a “new romantic mythology.”

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования — анализ экранного воплощения идеи высшей справедливости в ставших уже архетипическими образах Шерлока Холмса и отца Брауна — заключается в том, что в современном мире концепция справедливости приобретает особую значимость для всего человечества. В условиях глобальных политических противостояний и их негативных социально-экономических последствий в различных социумах активизируются поиски справедливости и их воплощение в различных искусствах в наиболее приемлемом понимании (BLM как крайнее выражение), связанным с национальными историко-политическими идеями и архетипами: герои Justice Society of America и Marvel Cinematic Universe в США, возрождение богатырского сюжета в России — 11 фильмов франшизы «Три богатыря» (2004–2022), трилогия «Последний богатырь» (2017–2021) и др. (Бреева, 2013; Вальчак, Никольский, 2020).

Для комплексного анализа нами выбраны экранные персонажи Шерлока Холмса и отца Брауна, которые, как нам представляется, с высокой степенью концентрации образа демонстрируют воплощение концепции Высшей справедливости. Высшая справедливость воплощается в образах героев Шерлока Холмса и отца Брауна по-разному — расследуя криминальные происшествия, преступления, убийства, грабежи, персонажи проносят через все события идеи господства Разума, требующие возмездия и неотвратимости наказания в силу именно логики, справедливого миропорядка (Холмс) и — господства Божьего промысла, требующее справедливого суда, но, главное, раскаяния преступником и сердечного осознания им своего преступления в силу Всеобщей справедливости и милосердия Господа (отец Браун).

В России детективный жанр до второй половины 1920-х годов воспринимался как низкий под влиянием народнической идеологии, видевшей в литературе не развлечение, а воспитание: статья К. Чуковского о Нате Пинкертоне, критическая оценка «развлекательной» западной литературы в речи М. Горького на I съезде Союза писателей СССР в 1934 г. и т.д. Конан Дойл, хотя и был переведен в России при жизни, еще не стал классикой, в то время как Г. К. Честертон воспринимался, в первую очередь, как религиозный писатель, и лишь позднее были переведены и изданы избранные рассказы об отце Брауне, но тема «Честертон и Россия» ждет дальнейшего исследования.



Рис. 1. Портрет Г. К. Честертон¹

ОБСУЖДЕНИЕ / ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА

Можно с некоторой долей условности выделить смысловые группы в использованных в статье источниках, поскольку весь огромный корпус текстов о Холмсе и отце Брауне требует не статьи, а монографии. В общем плане можно утверждать, что полученные нами результаты коррелируют с работами таких авторов, как Н.В. Варёшин, М.А. Козырева.

Н.В. Варёшин проводит довольно спорные, на наш взгляд, параллели между авантюрно-философским романом Честертон «Человек, который был Четвергом» (1908) и серией романов о Гарри Поттере Дж. К. Роулинг (1997–2007). Известно, что Честертон сам создавал традицию английского ре-

¹ См. источник изображения: URL: <https://www.chesterton.org/archives> (16.03.2023).

лигиозного романа, скрытого под фабулой детектива, а Роулинг же, на наш взгляд, опирается больше на традицию «высокого фэнтези» (high fantasy) Дж. Толкиена. Здесь следовало бы также расширить историко-литературный контекст, общий дискурс культурно-политического восприятия России в Британии в конце XIX–XX в. (Russia in Britain, 2010) и сравнить роман Честертона, цикл об отце Брауне, один из «русских романов» Дж. Конрада «Тайный агент» (1907) с рассказами о Шерлоке Холмсе. Анализ соотношения текста романа и его нескольких экранизаций, включая фильм А. Хичкока «Саботаж» (1936), на наш взгляд, позволит продемонстрировать представление о путях достижения высшей справедливости, по-разному понимаемой героями Честертона, Дж. Конрада и Шерлоком Холмсом (Варёшин, 2019, с. 33–39; Варёшин, 2020, с. 87–94).

М.А. Козырева, автор статей о творчестве Г. Уэллса и Честертона, в своей статье рассматривает и отца Брауна, и Шерлока Холмса в понятийном поле типичного английского эксцентрика, как нарушителей common sense, основы общественной морали викторианской эпохи (Козырева, 2016). Примечательно, что сам Честертон считается хранителем этой морали — «Апостолом здравого смысла» (Дейл Алквист). Традиционные представления о ставших уже каноническими образах наделяются чертами «неправильного блюстителя нормы» (Н. Кириленко).

С.Н. Роман анализирует различные аспекты создания образов Шерлока Холмса и отца Брауна в немом кинематографе начала XX века, показывая, как роман-фельетон становится прообразом будущего жанра телесериала (Роман, 2020, с. 117–124).

В других работах, в частности Анне Бухманн (Buchmann, 2020, pp. 326–336), рассмотрены не только основные характеристики персонажей с учетом специфики их создания и центрального литературного замысла, но и расширение географии медийного пространства героя, когда Райхенбахский водопад в Швейцарии, как и музей-квартира в Лондоне на Бейкер-стрит, 221B, стали местом туристического паломничества и частью этой медиакультуры, как и серия популярных компьютерных игр в жанре квеста, разработанных компанией Frogwares (2002–2021). Важным является и справедливое утверждение Тимоти Бернса о том, что детективные истории занимают в современной медиасреде место классического романа дотелевизионной эпохи, главный герой которого — ничем не знаменитый английский священник в старомодной одежде, не интересующийся современными техническими приспособлениями и современным искусством, созерцательный и активный одновременно (Burns, 2019, pp. 47–64).

Особое внимание следует уделить работам Эшли Полашек — признанному эксперту по Шерлоку Холмсу и популяризатору его образа, автора дис-

сертации «The Evolution of Sherlock Holmes: Adapting Character Across Time and Text» (2014) и своеобразной энциклопедии «Быть Шерлоком», в которой рассмотрены наиболее важные аспекты лучших, по ее мнению, экранизаций рассказов о Холмсе (Polasek, 2019).

Важны и интертекстуальные работы, посвященные диалогическому взаимодействию литературных и кинотекстов, их восприятию в динамике историко-культурного процесса. Юрий Лотман в свое время писал о появлении псевдобιοграфий, живущих по своим законам мифологизированных кинобиографий литературных героев, об их склонности «циклизоваться, склеиваться в квазибιοграфии и превращаться для аудитории в биографическую реальность». Известно, с какой настойчивостью читательское (в нашем случае — зрительское) сознание наделяет героев типа Шерлока Холмса оторванными от текста «биографиями» (Лотман, 1997, с. 807).

Характерно, что создание образа Холмса носило интерактивный характер — Конан Дойл, вполне в духе эпохи Интернета, активно использовал предложения своих читателей в своих текстах, создавая своеобразный гипертекст, что заметно по эволюции героя от первого появления в повести «Этюд в багровых тонах» до заключительных рассказов «холмсианы», с «ожившим» по воле читателей заглавным героем.

Не менее важен анализ восприятия и влияния на это восприятие культуры рекап (Hills, 2018), что особенно интересно для сериалов о Шерлоке Холмсе, каждый из которых, особенно последний по времени — «Шерлок» М. Гэттиса и С. Моффата (2010–2017), насыщен культурными аллюзиями и реминисценциями, что свойственно многим экранизациям «холмсианы», адаптированными к социокультурным контекстам своего времени. Но, исходя из результатов проведенного нами опроса, культурный фон сериала более понятен английскому, нежели современному российскому зрителю, что, очевидно, объясняется и существующими стереотипами восприятия, и недостаточным, особенно для молодого поколения, знанием тестов Конан Дойля. И сами рассказы Конан Дойля также полны не только чертами эпохи, но и понятными первым читателям культурными и политическими аллюзиями, о чем интересно пишет К. Кобрин в своей книге, анализируя культ Шерлока Холмса в английском культурно-историческом пространстве (Кобрин, 2015). Для российской аудитории важно, что медийный образ формируется на основе иноязычной лингвокультуры, превращаясь в значимый дидактический объект, одновременно как для исследования лингвокультурных стереотипов, так и для изучения различных языков массовой коммуникации.

Тем не менее, несмотря на огромную историографию изучения детектива, включая его историю и эволюцию как литературного и киножанра, и историографию анализа воплощения образов отца Брауна и Шерлока

Холмса в различных искусствах, исследование темы должно продолжаться не только в теоретическом, но и в эмпирическом ключе.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ СПРАВЕДЛИВОСТИ

Идея справедливости занимает центральное место как в этике, так и в философии права и политической философии, являясь одной из важнейших категорий. Исследователи применяют понятие как к индивидуальным действиям, так и к законам и государственной политике, а также и к более высоким ценностям, нежели тем, что трактуются в законах. В современном мире справедливость понимается в контексте исполнения закона, однако в более широком смысле данное понятие использовалось человечеством для определения того, что можно делать, а что — нельзя, в рамках дихотомии «добро — зло», «деяние — воздаяние».

В классической философии нового и новейшего времени от теории общественного договора Т. Гоббса, Дж. Локка и Ж.-Ж. Руссо до концепции «справедливость как честность» Дж. Ролза справедливость считается одной из основных добродетелей, а иногда и самой важной.

В европейской социо-философской традиции справедливость понимается, прежде всего, как честность: Дж. Ролз, основоположник современной теории справедливости, писал: «Справедливость — это первая добродетель общественных институтов, точно так же как истина — первая добродетель систем мысли» (Ролз, 2017, с. 20). Очевидно, что кроме широкой философской и межкультурной трактовки, идеи справедливости имеют также индивидуальный характер, формируя в сознании каждого отдельного человека определенный набор идей и связанных с ними социально-поведенческих стратегий.

В русском философском ренессансе и русских социальных доктринах идея справедливости, связанная с диалектическим взаимодействием понятий «правда» и «истина», также является одной из центральных, приобретая статус основы бытия в известном ожесточенном споре о справедливости В.С. Соловьева и В.В. Розанова в 1894 г. Понятиям «правда» и «справедливость» в русском философском дискурсе и их трансформации в русской языковой картине мира посвящено уже достаточное количество различных исследований (Правда, 2011); генезис этих понятий представлен в содержательной статье Н. Печерской (Печерская, 2011).

Интересным представляется дальнейшее сопоставление патриархальных понятий о справедливости в России — активная роль государства, тра-

диционное представление о герое-избавителе/спасителе — и католической социальной активности субъекта в обществе.

Так, например, сюжетную же основу российского детективного фильма от зарождения в 1930-х составляло классовое противостояние «наших» (советских людей) и «чужих» (вражеских шпионов и диверсантов) (Марголит, 2012). В предоттепельную и оттепельную эпоху особый акцент был сделан на образах справедливых милиционеров — «Дело Румянцева» (1955), «Дело №306» (1956), «Ночной патруль» (1957), «Дело пестрых» (1958), где культовые актеры тех лет — Марк Бернес, Лев Свердлин, Андрей Абрикосов, Сергей Лукьянов, за которыми к тому времени закрепилось амплу положительных героев, вершили справедливость не как частные граждане (Холмс и отец Браун), а как представители государства.

Кинематограф, как одно из современных мощных средств не только демонстрации различных ценностных установок, социальных моделей и ориентаций личности, но и определенной индоктринации, играет наиболее заметную роль в формировании представлений человека о Высшей справедливости на межкультурном, глобальном уровне.

В эпоху сериалов многие из них не только создают целые универсальные субкультуры (в СССР романы Г. Мартынова «Каллисто» и «Каллистане» вызвали появление клубов, музеев и самостоятельных продолжений) и продолжают жить в Multi-media Afterlives — фанфики, фэндоммы и fan theory (яркий пример сайта фанфиков — «Игра престолов» и фильмы Вселенной “Marvel”), но и транслируют определенным образом структурированные нормы поведения, способствующие, особенно в подростковой аудитории, обучению и изучению мужских и женских образцов для подражания, а герои сериалов становятся своеобразными членами семьи телезрителя. Более того, некоторые герои сериалов переходят с экрана непосредственно в фольклор, пережив эпоху своего появления, создавая своеобразные архетипы — «ненаш наш» Штирлиц (М. Липовецкий). Огромен, больше, чем «ржевский» и «чапаевский» циклы, корпус анекдотов о нем, и сам Штирлиц занимал уверенное первое место среди киногероев-кандидатов в президенты в 2019 г.

В современной гуманитаристике телевизионные сериалы стали объектом не только текстологического, но и интертекстуального анализа, поскольку тексты из культурного прошлого (А. Конан Дойля и Честертона в данном случае) по-разному возрождаются и переосмысливаются — экранизации и сериалы о Шерлоке Холмсе, в первую очередь (Архипова, Неклюдова, 2020).

Из всех литературных героев, ставших архетипическими образами, чья концептуализация на экране связана с категорией «справедливость», наиболее популярными являются персонажи детективов-любителей (Шерлок Холмс, мисс Марпл, отец Браун, Эркюль Пуаро, Ниро Вульф и др.). Именно свя-

зью с идеей Высшей справедливости объясняется вневременная популярность этих персонажей и непрекращающиеся экранизации произведений с их участием. Отметим также, что для многочисленных детективов-любителей в книгах и кино золотого века детектива (1920–1930 гг.) образ Шерлока Холмса хотя и был каноническим, но вызывал и диалог, и стремление создать его альтернативную версию: “Alle Meisterdetektive der grossen Tradition sind unweigerlich Varianten und gleichzeitig Gegenentwürfe zu Sherlock Holmes...”², — писал в предисловии к сборнику рассказов «Человек, который слишком много знал» филолог и переводчик Вернер фон Коппенфелс (Koppenfels von, 2011).

Нами были рассмотрены особенности зрительского восприятия идеи Высшей справедливости на примере двух классических экранизаций произведений о Шерлоке Холмсе и отце Брауне.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Материалами исследования послужили:

- 1) экранизация «Приключения Шерлока Холмса» (англ. The Adventures of Sherlock Holmes) — британский детективный сериал производства Granada Television с Джереми Бреттом в главной роли (1984–1993, 4 сезона, 41 эпизод); «Отец Браун» — детективный сериал телеканала BBC One (2013 — по настоящее время, 9 сезонов, 100 эпизодов) с Марком Уильямсом в главной роли (Рис. 2, 3). Главным критерием отбора экранизаций явилась их высокая оценка зрителями (Дж. Бретт считается лучшим исполнителем роли знаменитого сыщика своего времени), близость к классическим текстам произведений, стремление выстроить образы заглавных героев в соответствии с аутентичными литературными персонажами;
- 2) результаты мини-опроса, проведенного среди двух групп студентов 1 курса Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, на тему «Особенности экранизации классики английского детектива». В исследовании приняли участие 50 студентов (две группы по 25 человек). Репрезентативная выборка была получена методом механической выборки (каждый 10 студент 1 курса).

² Все мастера-детективы великой традиции неизбежно являются вариантами и в то же время альтернативными конструкциями Шерлока Холмса — пер. авторов.

Анкета мини-опроса состояла из следующих вопросов, сформулированных в соответствии с критериями анализа данных (таблица 1):



Рис. 2. Джереми Братт в роли Шерлока Холмса³



Рис. 3. Марк Уильямс в роли отца Брауна⁴

³ См. источник изображения: URL: [https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/43749/foto/i3/726394/\(10.08.2022\)](https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/43749/foto/i3/726394/(10.08.2022)).

⁴ См. источник изображения: URL: [https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/117224/foto/864507/\(10.08.2022\)](https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/117224/foto/864507/(10.08.2022)).

Таблица 1

Вопросы для мини-опроса (оцените по 10-балльной шкале)		Критерии анализа данных
1	Активность персонажа в критических ситуациях	Высшая справедливость как неотвратимость наказания за преступление
2	Настойчивость в достижении цели	
3	Сочувствие персонажа к жертве	Эмпатия как компонент высшей справедливости
4	Сочувствие персонажа к преступнику	
5	Использование персонажем логики для раскрытия преступления	Высшая справедливость как набор методов анализа ситуации
6	Использование персонажем психологии для раскрытия преступления	
7	Внешние качества	Соответствие поведения персонажа образу борца за Высшую справедливость
8	Внутренние качества	

Методология исследования основана на искусствоведческом подходе и включает в себя методы общенаучной группы (анализ, синтез, дедукция, индукция), а также ряд специальных методов: структурно-семиотический метод, сопоставительный анализ, статистический анализ полученных результатов. Для обработки результатов мини-опроса среди студентов нами была использована программа статистического анализа Neural Designer — инструмент для расширенной предписывающей аналитики. Программа позволила перевести качественные данные опроса в количественный формат и выстроить тренд по среднему баллу: 1–3 балла — низкий уровень оценки критерия; 4–6 баллов — средний уровень и 7–10 баллов — высокий уровень оценки критерия. Студенты провели оценку каждого из 4 критериев для двух анализируемых экранизаций. Исследование было проведено в период с 20 февраля по 6 марта 2022 года.

РЕЗУЛЬТАТЫ

В первой группе респондентов были получены следующие результаты:

Как можно видеть по данным, представленным на рисунке 4, Шерлок Холмс был признан большинством студентов носителем идеи Рацио как Высшей справедливости, в то время как отец Браун в большей степени представляет справедливость в ее эмпатии — как индивидуальную человеческую совесть и раскаяние. Студенты также высказали следующие интересные соображения: если Холмсу не важно, что вообще думает и чувствует преступник по поводу совершенного преступления, как в повести «Этюд в багровых тонах» («A Study in Scarlet», 1887), то отцу Брауну важно не просто разоблачить злодея, но попытаться достучаться до его души, до его совести в надежде на нравственное преобразование и покаяние. Потому что именно совесть для отца Брауна есть главный судья человека в течение всего его земного пути.

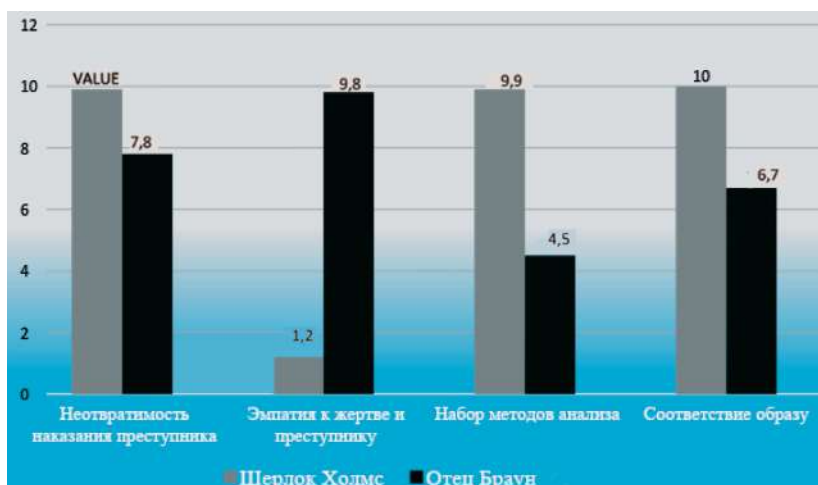


Рис. 4. Оценка студентами группы 1 воплощения идеи Высшей справедливости в персонажах Шерлок Холмс и отец Браун (составлено авторами с помощью программы Neural Designer)

Аналогичные результаты были получены во второй группе респондентов (рисунок 5).

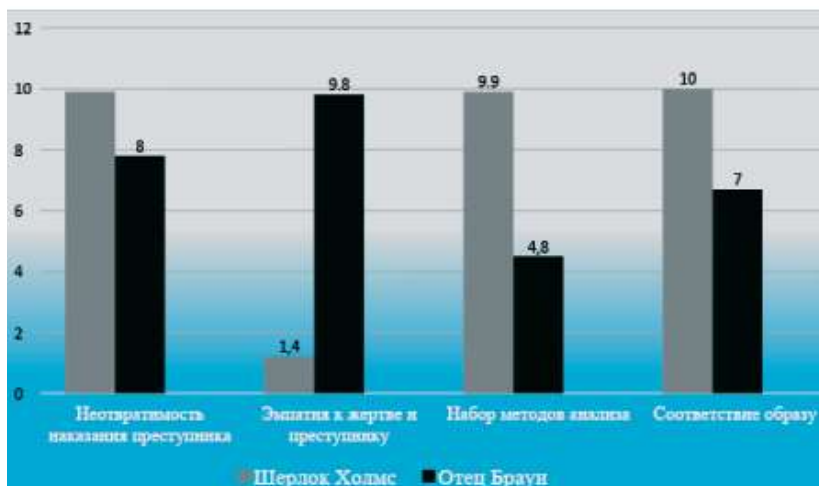


Рис. 5. Оценка студентами группы 2 воплощения идеи Высшей справедливости в персонажах Шерлок Холмс и отец Браун (составлено авторами с помощью программы Neural Designer)

Насколько можно судить по данным, приведенным на рисунке 5, студенты высоко оценили качество эмпатии у отца Брауна, а Шерлок Холмс получил более высокую оценку по критерию использования логики (элемент Рацио как инструмента Высшей справедливости). При этом студенты отметили, что Шерлок — «более сильный персонаж, потому что он не связан с ярко выраженным конфессиональным маркером».

Особенно интересные ответы были получены по вопросам, относящимся к критерию «Соответствие образу борца за Высшую справедливость». Всегда подтянутый Шерлок Холмс все же получил большую долю студенческих симпатий, поскольку он, как отмечали респонденты, «мужественный, элегантный, спортивного сложения», в то время как отец Браун был воспринят как «бесполое существо в очках, одутловатый, полный, хотя и умный».

Разумеется, большинству студентов было понятно, что и Честертон, и сценарист и сорежиссер сериала об отце Брауне Тахсин Гунер (Tahsin Guner), использовали образ католического священника, давшего обет безбрачия, не случайно, а чтобы исключить совсем из жизни персонажа женщин как раздражитель и препятствие в карьере детектива-любителя. Сутана священнослужителя, между тем, использована писателем и, разумеется, режиссером, как принадлежность персонажа к высшим силам, творящим справедливость в контексте общехристианской культуры.

Сутана также в сознании зрителей, по крайней мере британских, ассоциируется и с мантией судьи как воплощением Высшего суда не на земле, а на небе. У Шерлока Холмса, хотя и не лишённого гендерных признаков и даже демонстрирующего маскулинность (бокс, трубка, сигары, уверенное владение оружием), нет ни семьи, ни женского присутствия в жизни, ни любви: «Всякие чувства, а тем более это, были ненавистны его холодному, точному и поразительно уравновешенному уму (...). Песчинка, попавшая в чувствительнейший прибор, или трещина в мощной линзе причинила бы меньше неприятностей такому человеку, как Холмс, нежели страсть» (Конан Дойль, 1966, с. 261).

В обоих случаях опрошенные нами студенты кинематографического вуза отметили, что режиссеры классических экранизаций не навязывали ни Холмсу, ни отцу Брауну женщин и связанные с ними страсти. Такие попытки, разумеется, предпринимались в отношении Шерлока Холмса практически во всех экранизациях, но приводили только к тому, что актеры сразу же «выпадали из образа», не зная, что же им играть — шекспировские страсти или рациональный детектив.

Интересно также, что в отличие от Холмса, который представляет собой «орудие Правосудия, практически не проявляющее никакой эмпатии ни к жертвам, ни к преступникам», отец Браун не только орудие Высшей справедливости, но еще и миротворец, с высоким чувством эмпатии в духе истинной христианской доктрины. Обратим внимание на два важных, знаковых обстоятельства, превращающих в этом контексте биографию Честертона в факт историко-культурного процесса: прототипом отца Брауна послужил католический священник Джон О'Коннор (1870–1952), которого связывала с Честертоном тридцатилетняя дружба (Рис. 6, 7). Именно Джон О'Коннор в 1922 г. способствовал переходу Честертонизма из англиканства в католицизм, написав об этом книгу от лица своего литературного персонажа — «Father Brown on Chesterton» (1932). Члены детективного клуба, среди создателей которого в середине 1920-х был и Честертон, следовали Десяти заповедям создания детективного романа, написанным Рональдом Ноксом, католическим священником и одновременно автором детективов. Именно Р. Ноксу принадлежит эпитафия, прочитанная им на отпевании Честертонизма в Вестминстерском аббатстве.



Рис. 6. Джон О'Коннор, католический приходской священник, прототип отца Брауна⁵



Рис. 7. Марк Уильямс в роли отца Брауна⁶

При этом некоторые студенты второй группы высказали следующую версию привлекательности персонажей как исполнителей Высшей справедливости: «Шерлок Холм силен разумом и никогда не комичен», а отец Браун «постоянно попадает в смешные ситуации, он добрый, теплый человек», «он

⁵ См. источник изображения: URL: <https://foma.ru/legendarnye-hristianskie-knigi-gilbert-kit-chesterton-rasskazyi-ob-ottse-braune.html> (16.03.2023).

⁶ См. источник изображения: URL: <https://pastoffences.wordpress.com/2012/10/18/father-brown-with-mark-williams-your-questions-answered-by-the-bbc-producer/> (16.03.2023).

более человечен, чем Шерлок Холмс». При этом студенты обеих групп отметили, что «Шерлок Холмс потому более популярен, что он — чистая, вне-человеческая справедливость, он и есть сама идея», в то время как «отец Браун — просто человек с высоким интеллектом и моральными качествами».

* * *

Интересным и актуальным, учитывая стремительно возросший интерес к проблемам гендера в культуре, представляется исследование экранного воплощения образа женщины-детектива, и не только любителей — мисс Марпл, alter ego и автокарикуры Агаты Кристи («Мисс Марпл», BBC One, 1984–1992), Джессики Флэтчер («Она написала убийство» CBS, 1984–1996) или же сестры Бонифации (спин-офф сериала «Отец Браун» — «Тайны сестры Бонифации», BBC Studios, BritBox, 2022 – наст. вр.), но и профессиональных полицейских — Веры Стэнхоуп (сериал «Вера» ITV Studios, 2011 – наст. вр.) и Рафаэллы Кост («Астрид и Рафаэлла», FT, JLA Production, Be-Film, 2019 – наст. вр.) и мн. др.

Не менее важным, особенно для русской историко-литературной традиции, станет исследование экранного воплощения архетипического образа раскаявшегося грешника — раскаявшегося вора Фламбо и очевидная для Г.К. Честертона и английских, и менее очевидная для российских, особенно современных, читателей и зрителей связь с притчей о заблудшей овце и русским мифом о великом грешнике.

ВЫВОДЫ

Проведенное нами эмпирическое исследование позволяет сделать следующие выводы.

1. Образ Шерлока Холмса для российской аудитории является более популярным и вневременным воплощением идеи Высшей справедливости в силу отсутствия семиотических привязок к факторам личной идентичности — в том числе конфессиональной. Это способствовало популярности 3-х экранизаций рассказов Конан Дойля в СССР и России, в то время как единственная экранизация рассказов об отце Брауне и Хорне Фишере («Человек, который знал слишком много», 1922) в СССР — телевизионный фильм «Лицо на мишени», снятый в 1979 г. А. Грикявичюсом, в роли отца Брауна — Повилас Гайдис, Хорна Фишера — Регимантас Адомайтис.



Рис. 8. Повилас Гайдис в роли отца Брауна⁷

2. С другой стороны, идея Высшей справедливости, воплощенная в образе отца Брауна, соотносится не с разумом, но с концепцией Бога, выраженной в человеческой совести. Для отца Брауна успех раскрытого преступления не в том, чтобы преступник был осужден, но в первую очередь в том, чтобы он искренне раскаялся и исповедался по своей воле, а не под влиянием «коррекционной» терапии, как в «Заводном апельсине» С. Кубрика, лишаящей человека сознательного выбора между добром и злом.

Тем не менее важно показать, что католическое направление этой идеи (далеко не всегда очевидное для современной российской аудитории) в образе отца Брауна не делает его узко конфессиональным, ограниченным рамками одной религиозной доктрины, хотя персонаж Шерлока Холмса, не привязанный жестко к каким-либо морально-этическим доктринам, фактически универсален для всех конфессий, культур и национальностей.

3. Важно также разрушить все еще существующие стереотипы рецепции Г. К. Честертона и Конан Дойля лишь как авторов рассказов об отце Брауне и Шерлоке Холмсе, что характерно прежде всего для российской телеаудитории, воспринимающей обоих писателей вне историко-литературного контекста, только как создателей архетипичных образов детективов-любителей.

⁷ См. источник изображения: URL: <https://www.kinomania.ru/film/451945/frames#filmMenu> (16.03.2023).

4. Не менее важным представляется сравнительный анализ смены гендерного стереотипа в создании экранных образов сыщиков-любителей — от мисс Марпл до героинь Д. Донцовой и Т. Устиновой, что позволит создать более полный и объективный межкультурный образ детектива.

Таким образом, кинематограф не только как относительно новый элемент в общей системе культуры XX–XXI вв., но и как своеобразный музей общей истории искусств в постмодернистском дискурсе, схожий с музеем невинности Орхана Памука, объединяет тексты, их экранизированные воплощения, архетипы — Дом, Родина, Мать, Дорога, Высшая справедливость и т.д. Соединяя возможности визуальных искусств и литературы, кинематограф как синтетический жанр современной культуры формирует в общественном сознании модели поведения. В мире ризомных структур и горизонтальных связей в XXI в. приобретает все большее значение индивидуальная активность личности, и именно кинематограф акцентирует внимание на ее способности воплощать идею Высшей справедливости, утверждая тем самым не только эталонную модель поведения, но и создавая «новую романтическую мифологию».

REFERENCES

1. Arkhipova, A., & Neklyudova, E. (2020). *Epokha serialov: Kak shedevry malogo ekrana izmenili nash mir* [The era of TV series: How the masterpieces of the small screen changed our world]. Moscow: RIPOL Classic. (In Russ.)
2. Beasley, R., & Bullock, P. (Eds.). (2010). *Russia in Britain, 1880—1940: From melodrama to Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
3. Breeva, T.N. (2013). Strategii reprezentatsii i spetsifika funktsionirovaniya bogatyrskoy syuzhetiki v russkoy kul'ture rubezha XX–XXI vv. [Representation strategies and the specifics of the functioning of the heroic plot in Russian culture at the turn of the 20th–21st centuries]. *Detskie Chtenia*, 4 (2), 83–105. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/UMZCRN>
4. Buchmann, A. (2020). The mediatization of Sherlock Holmes. In M. Månsson, A. Buchmann, C. Cassinger & L. Eskilsson (Eds.), *The Routledge companion to media and tourism* (pp. 326–336). London: Milton Park. <https://doi.org/10.4324/9780429430398-38>
5. Burns, T.W. (2005). The rationalism of Father Brown. *Perspectives on Political Science*, 34 (1), 37–45. <https://doi.org/10.3200/PPSC.34.1.37-45>

6. Chukovsky, K.I. (2012). Nat Pinkerton [Nat Pinkerton]. In E. Chukovskaya & P. Kryuchkov (Eds.), *Korney Chukovskiy: Sobranie sochineniy* [Korney Chukovsky: Collected works] (Vol. 7, pp. 25–65). Moscow: FTM Agency, Ltd.
7. Conan Doyle, A. (1966). Skandal v Bogemii [A scandal in Bohemia]. In A. Conan Doyle, *Sobranie sochineniy* [Collected works] (Vol. 1, pp. 267–290). Moscow: Pravda. (In Russ.)
8. Gorky, A.M. (1934). Doklad o sovetskoj literature [Report on Soviet literature]. In I.K. Luppol, M.M. Rozental' & S.M. Tret'yakov (Eds.), *Pervyy s'ezd sovetskikh pisateley* [The First Congress of Soviet Writers] (pp. 8–9). Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
9. Hills, M. (2018). TV revival: Generational seriality, recap culture, and the “brand gap” of Twin Peaks: The Return. *Television and New Media*, 19 (4), 310–327. <https://doi.org/10.1177/1527476417742976>
10. Kobrin, K.R. (2015). *Sherlok Kholms i rozhdenie sovremennosti: Den'gi, devushki, dendi Viktorianskoy epokhi* [Sherlock Holmes and the birth of modernity: Money, girls, dandies of the Victorian age]. Saint Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House. (In Russ.)
11. Kozyreva, M.A. (2016). Ekstsentriki i ekstsentrika v klassicheskom angliyskom detective [Eccentrics and eccentricity in English classical detective stories]. *Filologiya i Kul'tura*, (4), 217–221. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/XELVEB>
12. Lotman, Yu.M. (1997). Literaturnaya biografiya v istoriko-kul'turnom kontekste [Literary biography in the historical and cultural context]. In Yu.M. Lotman, *O russkoy literature* [On Russian literature] (pp. 804–817). Saint Petersburg: Iskustvo-SPB. (In Russ.)
13. Margolit, E.Ya. (2012). *Zhivye i mertvoe: zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov* [The living and the dead: Notes on the history of Soviet cinema of the 1920s–1960s]. Saint Petersburg: Seance. (In Russ.)
14. Pecherskaya, N.V. (2011). Spravedlivost': Mezhdru pravdoy i istinoy: Istoriya formirovaniya kontsepta v russkoy kul'ture [Justice: Between truth and verity: The history of the concept of Russian culture]. In N.S. Plotnikov (Ed.), *“Pravda”: Diskursy spravedlivosti v russkoy intellektual'noy istorii* [Pravda: The Discourse of Justice in Russian Intellectual History] (pp. 15–48). Moscow: Kluch-S. (In Russ.)
15. Plotnikov, N.S. (Ed.). (2011). “Pravda”: *Diskursy spravedlivosti v russkoy intellektual'noy istorii* [“Pravda”: The discourse of justice in Russian intellectual history]. Moscow: Kluch-S. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/QXAYWJ>
16. Polasek, A.D. (2019). *Being Sherlock: A Sherlockian's stroll through the best Sherlock Holmes stories*. Lyons Press.
17. Rawls, J. (2017). *Teoriya spravedlivosti* [A theory of justice]. Moscow: URSS. (In Russ.)
18. Roman, S.N. (2020). Fil'my o Sherloke Kholmse 1900–1920 godov v kontekste istorii razvitiya mirovogo kinoiskusstva [Films about Sherlock Holmes from 1900 to 1920 in the context of the history of the development of cinematic art]. *Artikul't*, (3), 117–123. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2020-3-117-123>, <https://www.elibrary.ru/FXSSAO>

19. Vareshein, N.V. (2019). Transformatsiya detektivnogo zhanra v romanakh G.K. Chestertona i Dzh.K. Rouling [Transformation of detective genre in novels by G.K. Chesterton and J.K. Rowling]. *Filologicheskie Nauki: Voprosy Teorii i Praktiki*, 12 (12), 90–96. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.12.19>, <https://www.elibrary.ru/HNLDXI>
20. Vareshein, N.V. (2020). Evolyutsiya obraza chastnogo detektiva v proze A. Konan Doyle [Evolution of private detective's image in A.C. Doyle's prose]. *Filologicheskie Nauki: Voprosy Teorii i Praktiki*, 13 (5), 87–93. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.5.17>, <https://www.elibrary.ru/MFIKWJ>
21. von Koppenfels, W. (2011, September 17). Jäger im Zwielicht. *Neue Zürcher Zeitung*. Retrieved December 17, 2022, from https://www.nzz.ch/jaeger_im_zwielicht-ld.666666?reduced=tru
22. Walczak, D., & Nikolsky, E.V. (2020). Bylinnyy bogatyr' v epokhu postmoderna. Postmodernistskie elementy ikonografii Il'i Muromtsa ["Bogatyr" in the epoch of Postmodernism: Post-modern elements of Ilya Muromets' iconography]. *Studia Humanitatis*, (2), 1–15. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/VBGRJS>

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипова, А., Неклюдова, Е. (2020). *Эпоха сериалов: как шедевры малого экрана изменили наш мир*. Москва: РИПОЛ классик.
2. Бреева, Т.Н. (2013). Стратегии репрезентации и специфика функционирования богатырской сюжетики в русской культуре рубежа XX–XXI вв. *Детские чтения*, 4 (2), 83–105. <https://www.elibrary.ru/UMZCRN>
3. Вальчак, Д., Никольский, Е.В. (2020). Былинный богатырь в эпоху постмодерна. Постмодернистские элементы иконографии Ильи Муромца. *Studia Humanitatis*, (2), 1–15. <https://www.elibrary.ru/VBGRJS>
4. Варёшин, Н.В. (2019). Трансформация детективного жанра в романах Г. К. Честертон и Дж. К. Роулинг. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 12 (12), 90–96. <https://www.elibrary.ru/HNLDXI>, <https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.12.19>
5. Варёшин, Н.В. (2020). Эволюция образа частного детектива в прозе А. Конан Дойла. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 13 (5), 87–93. <https://www.elibrary.ru/MFIKWJ>, <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.5.17>
6. Горький, А.М. (1934). Доклад о советской литературе. *Первый съезд советских писателей*. Москва: Художественная литература. С. 8–9
7. Кобрин, К.Р. (2015). *Шерлок Холмс и рождение современности: деньги, девушки, денди Викторианской эпохи*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха.

8. Козырева, М.А. (2016). Эксцентрики и эксцентрика в классическом английском детективе. *Филология и культура*, (4), 217–221. <https://www.elibrary.ru/XELVEB>
9. Конан Дойль, А. (1966). Скандал в Богемии. А. Конан Дойль, *Собрание сочинений: в 8 т.* (Т. 1, с. 267–290). Москва: Правда.
10. Лотман, Ю.М. (1997). Литературная биография в историко-культурном контексте. Ю.М. Лотман, *О русской литературе* (с. 804–817). Санкт-Петербург: Искусство-СПБ.
11. Марголит, Е.Я. (2012). *Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов*. Санкт-Петербург: Сеанс.
12. Печерская, Н.В. (2011). Справедливость: между правдой и истиной. (История формирования концепта в русской культуре). Н.С. Плотников (ред.), *«Правда»: дискурсы справедливости в русской интеллектуальной истории* (с. 15–48). Москва: Ключ-С.
13. Плотников, Н.С. (ред.). (2011). *«Правда». Дискурсы справедливости в русской интеллектуальной истории*. Москва: Ключ-С. <https://www.elibrary.ru/QXAYWJ>
14. Ролз, Дж. (2017). *Теория справедливости*. Москва: URSS.
15. Роман, С.Н. (2020). Фильмы о Шерлоке Холмсе 1900–1920 годов в контексте истории развития мирового киноискусства. *Артикульт*, (3), 117–123. <https://www.elibrary.ru/FXSSAO>, <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2020-3-117-123>
16. Чуковский, К.И. (2012). Нат Пинкертон. К.И. Чуковский, *Собр.соч. в 15 тт.* Москва: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. Т. 7. С. 25–65.
17. Buchmann, A. (2020). The mediatization of Sherlock Holmes. In M. Månsson, A. Buchmann, C. Cassinger, L. Eskilsson (Eds.), *The Routledge Companion to Media and Tourism* (Part IV, Ch. 34., 11 p.). London: Milton Park. <https://doi.org/10.4324/9780429430398-38>
18. Burns, T.W. (2005). The Rationalism of Father Brown. *Perspectives on Political Science*, 34 (1), 37–45. <https://doi.org/10.3200/PPSC.34.1.37-45>
19. Polasek, A.D. (2019). *Being Sherlock: A Sherlockian's Stroll Through the Best Sherlock Holmes Stories*. Lyons Press.
20. Hills, M. (2018). TV Revival: Generational Seriality, Recap Culture, and the “Brand Gap” of Twin Peaks: The Return. *Television and New Media*, 19 (4), 310–327. <https://doi.org/10.1177/1527476417742976>
21. Koppenfels von, W. (2011, September 17). Jäger im Zwieliicht. *Neue Zürcher Zeitung*. Retrieved December 17, 2022, from https://www.nzz.ch/jaeger_im_zwieliicht-ld.666666?reduced=true
22. Beasley, R. & Bullock, P. (Eds.). (2010). *Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*. Oxford: Oxford University Press.

Authors' contributions

Victor Barabash designed the research aspects and supervised the project;
Bella Bulgarova collected and analyzed data on perceptions of screen

incarnations of Father Brown and Sherlock Holmes in relation to the research topic;

Yulia Voropaeva analyzed academic sources;

Alexey Ovcharenko wrote the text and edited it according to the reviewers' comments.

All authors discussed the final version of the manuscript.

Авторский вклад

В.В. Барабаш — разработка проблемы исследования и общее руководство;

Б.А. Булгарова — сбор и анализ данных по восприятию экранных воплощений отца Брауна и Шерлока Холмса в связи с темой исследования;

Ю.А. Воропаева — анализ академических источников;

А.Ю. Овчаренко — написание текста, редактирование по замечания рецензентов.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта текста.

ABOUT THE AUTHORS

BELLA A. BULGAROVA

Cand.Sci. (Philology),

Assistant Professor at the Department of Mass Communication,

Faculty of Philology,

RUDN University,

10, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: G-3631-2016

ORCID: 0000-0001-6005-2505

e-mail: bulgarova-ba@rudn.ru

ALEXEY YU. OVCHARENKO

Dr.Sci. (Philology),

Assistant Professor at the Department

of Russian Language

the Institute of Russian Language,

RUDN University,

10, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: Z-3696-2019

ORCID: 0000-0002-8544-5812

e-mail: ovcharenko_ayu@pfur.ru

VICTOR V. BARABASH

Dr.Sci. (Philology),
Professor at the Department of Mass Communication,
Dean of the Faculty of Philology
RUDN University,
10, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: P-6349-2017

ORCID: 0000-0002-8909-2145

e-mail: barabash-vv@rudn.ru

YULIA A. VOROPAEVA

Cand.Sci. (Pedagogy),
Assistant Professor at the Department
of Russian Language
the Institute of Russian Language,
RUDN University,
10, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: AAN-5202-2020

ORCID: 0000-0002-5425-3359

e-mail: voropaeva_yua@pfur.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**БЕЛЛА АХМЕДОВНА БУЛГАРОВА**

кандидат филологических наук, доцент кафедры
массовых коммуникаций филологического факультета,
РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10 к.2

ResearcherID: G-3631-2016

ORCID: 0000-0001-6005-2505

e-mail: bulgarova-ba@rudn.ru

АЛЕКСЕЙ ЮРЬЕВИЧ ОВЧАРЕНКО

доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка
и лингвокультурологии, Институт русского языка РУДН им. П. Лумумбы.
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

ResearcherID: Z-3696-2019

ORCID: 0000-0002-8544-5812

e-mail: ovcharenko_ayu@pfur.ru

ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ БАРАБАШ

доктор филологических наук,
профессор кафедры массовых коммуникаций,
декан филологического факультета,
РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10 к.2

ResearcherID: P-6349-2017

ORCID: 0000-0002-8909-2145

e-mail: barabash-vv@rudn.ru

ЮЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ВОРОПАЕВА

кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка
Институт русского языка РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

ResearcherID: AAN-5202-2020

ORCID: 0000-0002-5425-3359

e-mail: voropaeva_yua@pfur.ru

ТАТИАНА ВЯЧЕСЛАВОВНА КРУВКО

Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, 125047, Москва, Миусская площадь, 6

ResearcherID: НТО-3721-2023

ORCID: 0009-0007-8491-588X

e-mail: seinklugscheisser@gmail.com

Для цитирования

Крувко Т.В. «Женщина-другой» как основание для постгуманистического субъекта в современном фантастическом кино // Наука телевидения. 2023. 19 (1). С. 121–146. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-121-146>. EDN: QZNARS

«Женщина-другой» как основание для постгуманистического субъекта в современном фантастическом кино

Аннотация. Сегодня, в эпоху необратимого влияния цифровых технологий и Интернета на человека, растет потребность в поиске подходов, описывающих принципы конструирования современного субъекта. Особое внимание разработке этих подходов уделяет постгуманизм. Популярное кино с его развернутыми репрезентациями сюжетов и чуткой реакцией на культурные тенденции успешно осуществляет такое конструирование, все чаще предлагая женщину в качестве главного героя. В статье проанализировано, на каких основаниях главные женские героини современных фантастических фильмов, встроенные в условия новых типов коммуникации, выступают в качестве актуального постгуманистического субъекта.

Под термином «женщина-другой» подразумевается «женщина» как структурный «другой» субъект патриархальной культуры, инаковость и вынужденная маргинальная позиция которой определяется принадлежностью к женскому полу. Фокус в исследовании на этой фигуре объясняется тем, что философия постгуманизма признает влияние постфеминистской теории на понимание принципов конструирования постгуманистического субъекта. Реартикуляция функции женщины как «другого» в концепции «киборга»

Донны Харауэй позволяет решить вопросы, недоступные более раннему постструктуралистскому феминизму и критическому марксизму, в силу своей специфики упускающих из виду проблематику сохранения субъекта. Более ранний постгуманизм с его акцентом на растущей роли информации преодолевается переносом внимания на конструирование внутри различных отношений коммуникации.

Ключевая идея статьи заключается в том, что философский феминизм конца XX – начала XXI века с его традиционной критикой субъекта в контексте постструктуралистских оснований оказывается необходимым для конструирования актуального постгуманистического субъекта в фантастическом фильме.

Ключевые слова: субъект, кинематограф, фантастика, технология, постгуманизм, киборг, Харауэй, феминизм

UDC 791.4 + 008

Received 20.06.2022, revised 16.03.2023, accepted 30.03.2023

TATIANA V. KRUVKO

Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: HTO-3721-2023

ORCID: 0009-0007-8491-588X

e-mail: seinklugscheisser@gmail.com

For citation

KrUVko, T.V. (2023). Woman Other as a Ground for Posthuman Subjectivity in Contemporary Science Fiction Cinema. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 121–146. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-121-146>, <https://elibrary.ru/QZNARS>

Woman Other as a Ground for Posthuman Subjectivity in Contemporary Science Fiction Cinema

Abstract. Today, in the era of the irreversible influence of digital technology and the Internet on people, there is a growing need to find approaches that describe the principles of constructing the new subjectivity. Posthumanism pays special attention to the development of these approaches. Popular cinema, with its deployed represen-

tations of plots and sensitive reaction to cultural trends, successfully constructs such subjectivity by making women the main characters more and more often. The study analyzes on what grounds a female protagonist of contemporary fantastic films, integrated in the new types of communication, acts as an actual posthumanist subject. The term *woman Other* refers to a woman as a structural *Other* subject of patriarchal culture, whose otherness and forced marginal position is defined by her belonging to the female gender. The focus on this figure in the study is explained by the fact that posthumanism acknowledges the influence of post-feminist theory on the understanding of the principles of constructing a new subject in modern culture. By rearticulating the function of a woman as *Other* in Donna Haraway's concept of a *cyborg*, we can solve issues inaccessible to earlier poststructuralist feminism and critical Marxism, which, due to their specificity, overlook the problems of preserving subjectivity itself. Earlier posthumanism is overcome by a shift of attention from the growing role of information to the construction of subjectivity within various communication relationships.

Philosophical feminism of the late 20th and early 21st century, with its traditional criticism of the subject in the context of poststructuralist foundations, proves necessary for the construction of an actual posthumanistic subject in science fiction films.

Keywords: subjectivity, cinema, fiction, technology, posthumanism, cyborg, Haraway, feminism

ВВЕДЕНИЕ

Тема поиска оснований постгуманистического субъекта в кино необычайно широка. Постгуманизм описывает изменения в понимании отношений природы и культуры как проблематику человеческого и внечеловеческого и переопределяет границу между технологией и человеком. Под термином «постгуманизм» подразумевается направление в философской мысли, основной задачей которого является небинарный подход (без противопоставления гуманизма и антигуманизма) к отказу от гуманистической традиции, основанной на обобщенном и универсализированном подходе к человеку (Брайдотти, 2021, Ferrando, 2019).

По этой причине опыт феминизма с его утверждением о сконструированной женственности оказывается необходимым для понимания принципов организации постгуманистического субъекта. Идея о том, что «женщиной не рождаются, а становятся» была разработана С. де Бовуар в работе 1949 года «Второй пол». Исследовательница проанализировала факты культурного моделирования женской идентичности: доказала, что они являются основными предпосылками социального, политического и экономического

неравенства между мужчинами и женщинами, и поэтому оказала определяющее влияние на все последующие направления феминизма, целью которых стало выявление скрытых причин неравенства в диалоге с уже обозначенными предпосылками, а также уравнивание прав между полами и в обществе в целом (Chebaro, 2019). Феминистская рефлексия о женщине как структурном «другом» субъекте патриархального общества предоставляет оригинальные интерпретации отношений человеческого/внечеловеческого, которые можно применять как модели для анализа массовой культуры, фильмов и сериалов. Исследования такого рода обращаются к различным аспектам постгуманистического субъекта.

В работе Э. Эзры «Кинематограф вещей» смещение границы между человеческим и нечеловеческим анализируется как отношения живого и неживого на примере людей и продуктов потребления (Ezra, 2018). Процесс перехода от «человека» к «вещам» рассматривается с учетом нового материализма Р. Брайдотти. Отметим, что отдельная глава в исследовании полностью посвящена проблеме объективации женщины в кинематографе — в ней женщина понимается как постгуманистический объект (Ezra, 2018, pp. 129–130). Такой анализ попадает в традицию феминистского киноведения, которая будет обозначена чуть ниже. Проблема же места женщины и ее роли в структуре постгуманистического субъекта здесь не поднимается.

В труде М. Чен исследуются репрезентации опыта такой виртуальной реальности, которая позволяет преодолевать ограничения физического тела и смещать границу человеческого и внечеловеческого (Chan, 2014). Подход Р. Брайдотти упоминается здесь в связи с анализом таких аспектов постгуманистического субъекта, как материальная воплощенность и встроенность в процессы производства (*embedded and embodied*) (M. Chan, 2014, p. 22). В основе этих аспектов лежит феминистский критический взгляд на телесность как на измерение, конструируемое культурой. По этой причине, как и в исследовании Э. Эзры, анализ отношений человеческого/внечеловеческого у М. Чен уже содержит в себе феминистский взгляд на понимание принципов сконструированности субъекта. Однако вопрос о месте женщины в структуре постгуманистического субъекта в работе не проблематизируется.

Монография С. Шорт «Киборгическое кино и современная субъективность» описывает генеалогию культурного конструирования киборгов, постгуманистическая оптика здесь проверяется на материале фильмов (Short, 2005). Так, одна из глав посвящена вопросу о репрезентации «искусственной женственности» (*synthetic female*) в культуре. Сравнительный анализ в монографии показывает, что утопический революционный потенциал постгуманистической концепции Д. Харауэй не проходит проверку материалом кино. В «Манифесте киборгов» утверждается идея преодоления стереотипного,

устаревшего идеала субъекта (Харауэй, 2018). С. Шорт, напротив, утверждает, что киборги легко репрезентируют патриархальные стереотипы о женщинах (Short, 2005, p. 105). Этот подход показывает условность теоретической конструкции и амбивалентность такого постгуманистического образа, как киборг в кино. Вопрос о возможном переосмыслении женской инаковости в качестве основания для постгуманистического субъекта остается за пределами анализа образов.

В указанных выше монографиях роль и функция женского опыта не изучаются прямо, хотя эти аспекты работают как встроенный инструментарий в используемых для анализа теориях; непосредственным предметом научно-го интереса они не являются.

Проблематика женской инаковости на материале кино попадает и в такую важную исследовательскую традицию, как феминистское киноведение. Во введении С. Шорт обращает внимание на то, что в анализе прочтения вне-человеческих образов в фантастическом кинематографе есть программное критическое исследование А. Бальзамо «Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women» (Short, 2005, pp. 6–7). В нем образы киборгов в кино и в массовой культуре изучаются с опорой на анализ конструирования телесности в феминизме и подход к анализу власти М. Фуко. Результаты анализа показывают, что киборги функционируют как сконструированные символические тела, где гендер является дискурсивной областью, репрезентирующей культурные стереотипы (Balsamo, 1996, pp. 158–159). Интерес к символическому конструированию идеи тела с феминистской критической позиции в этой работе сближает ее с критикой дискриминации женского образа и аналитикой *male gaze* (мужской объективирующий взгляд) у Л. Малви (Малви, 2000), характеристикой монструозно-ужасного как фемининного в фантастическом кино у Б. Крид (Крид, 2006) и изучением вытеснения женщины или женской сексуальности в фантастическом кинематографе у В. Собчак (Собчак, 2006).

Анализ фильмов в этой статье нацелен на заполнение пробела в изучении аспектов постгуманистического субъекта с применением феминистского подхода к вопросу конструирования субъективности. Опыт описанной выше сложившейся традиции феминистского киноведения (Л. Малви, Б. Крид, В. Собчак) учитывается, однако «женщина-другой» рассматривается иначе — как центральная, а не маргинальная фигура.

Цель статьи — прояснить, как опыт «другого» в современных женских фантастических кинообразах позволяет функционировать им в качестве постгуманистических субъектов.

Объектом исследования является принцип конструирования постгуманистического субъекта в популярных фантастических фильмах последних 7 лет.

Предмет — структура субъективности центральных женских персонажей.

Научная новизна видится в новом фокусе на постгуманистический субъект, заключающийся в прояснении соотношения человеческих и внечеловеческих характеристик этого субъекта в позднейшем популярном фантастическом кинематографе, которые будут рассмотрены сквозь призму **феминистской оптики**.

В качестве материалов подобраны фильмы с центральными женскими фигурами, обладающими телесной связью с технологиями в разных аспектах («Экс-машина» 2014, «Она» 2013, «Призрак в доспехах» 2017, «Кровь машин» 2019 и «Титан» 2021). Главные героини будут рассмотрены как «киборги» в соответствии с теорией Харауэй, но с учетом традиции изучения этого явления в кинематографе.

ХАРАКТЕР СУБЪЕКТА В ПОСТГУМАНИЗМЕ

В современном постгуманизме, как уже было отмечено, субъект предстает в контексте отношений человеческого и внечеловеческого. Эти отношения определяются генеалогией ницшеанского сопротивления устаревшей морали, постструктуралистской деконструкцией и феминистской критикой конструирования телесности. Часто «субъект» характеризуется в связке с понятием «субъективность», которое различным образом определяет процесс становления субъектом. В связи с акцентом на анализе женской фигуры для исследования является актуальным понятие субъективности из неклассической философской антропологии, где принципы организации субъекта описываются с акцентом на гендерно-маркированном конструировании (Жеребкина, с. 50).

Например, теоретический постгуманизм Р. Брайдотти преследует цель спроектировать новую этику, в которой неотъемлемое чувство коллективной ответственности и «материалистичный неэссенциалистский витализм» как принципиальные характеристики постгуманистического субъекта противопоставлены эгоизму индивидуального субъекта классического гуманизма (Брайдотти, 2021, с. 266, 364–365). Она подчеркивает, что ключевую роль для построения ее теории играют философско-теоретическая традиция феминистского движения и заимствованное у Фуко представление о власти и силе (Брайдотти, 2021, с. 43–54).

Постгуманистический субъект в теории Р. Брайдотти не характеризуется только как результат изменившихся отношений между технологией

и человеком. Благодаря встроенной феминистской логике борьбы за равные права он также понимается как активный соавтор проектируемого общества будущего, рефлексирющий свою ответственность за существующие формы господства и исключения.

В работе Ф. Феррандо 2019 года «Философский постгуманизм» постгуманистический субъект описан внутри постмодернистского дискурса через постантропоцентрическую и постдуалистическую деконструкцию, необходимую для снятия оппозиции субъект/объект в связи с технологическими изменениями культуры (Ferrando, 2019, p. 10). Логика исследования опирается на постструктуралистский (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ю. Кристева, Ж. Лакан), феминистский (С. де Бовуар, Л. Иригарэй, Г. Спивак, К. Барад) и гендерный подходы (Дж. Батлер), выявляющие дуализмы как языковые и социальные ограничения культуры (Ferrando, 2019, pp. 21–26).

Смысл отношений человеческого и внечеловеческого раскрывается здесь посредством снятия границы, определяющей инаковость. Применение указанных подходов изменяет функцию «другого», противопоставляемого классическому гуманистическому субъекту. «Другой» возвращается в центр из периферии культуры и становится частью новой субъективности.

Автор исследования «Постгуманизм. Критический анализ» Ш. Хербрехтер видит концептуальное конструирование постгуманистического субъекта как дискурсивную критическую задачу по пересмотру устоявшихся форм производства знаний (Herbrechter, 2013, p. 8). В связи с этой задачей субъектные позиции определяются «внутри» гуманизма, но одновременно универсалистский и унифицирующий подход к человеку подвергается в гуманизме сомнению. Особо подчеркивается, что в большинстве случаев такие идеи проецируются через вымышленных персонажей (Herbrechter, 2013, p. 45). Довлеющая роль технологии видится здесь в контексте насквозь «технологичной» истории человека, будь то в результате использования инструментов, изобретения символического языка как конечного, «онтологизирующего» инструмента или в форме современного физического слияния технологического объекта и человеческого субъекта.

Ш. Хербрехтер утверждает, что технология как внечеловеческое всегда служит либо мостом, либо нарушает границы между «природой» и «культурой». По его мнению, сегодня уместно говорить о полном взаимопроникновении этих двух понятий, что означает только «естественно-культурно-технологичную» возможность бытия субъектом (Herbrechter, 2013, p. 28).

Таким образом, представляется, что общим в работах Р. Брайдотти, Ф. Феррандо и Ш. Хербрехтера является понимание принципов смещения границ человеческого и внечеловеческого, внутри которых определяется постгуманистический субъект. Для нашего исследования мы выделяем три

принципа. Первый описывает довлеющее воздействие технологии, которое расширяет и улучшает возможности человека, но также выступает как опасная и неуправляемая сила. Второй подразумевает языковую обусловленность культуры, для преодоления которой постгуманисты опираются на постструктуралистский подход. И третий определяется критическим взглядом на процессы утверждения социального порядка с неизбежным исключением части существующих субъективностей за пределы структуры гуманистического субъекта.

Для выстраивания логики исследования ниже дана краткая репрезентация проблемы оснований постгуманистического субъекта на примере характеристик некоторых из идей Ф. Ницше, К. Леви-Стросса, Ж. Деррида, С. де Бовуар и Д. Харауэй. Анализ образов в фильмах будет опираться на амбивалентность человеческого и внечеловеческого в дискурсе постгуманизма, которая является следствием отказа от противопоставления гуманизма и антигуманизма.

Традиция подобной амбивалентности прослеживается от философских идей Ф. Ницше (Herbrechter, 2013, pp. 39–40). Поставленная им под сомнение гуманистическая мораль порождает такой тип критики гуманизма, который ищет ответ на вопрос об условиях и обстоятельствах, из которых появляются общепризнанные моральные ценности. Отказ от них как от окончательных форм истины воплощается в требовании радикального разрыва, а именно в жажде пришествия человека будущего — сверхчеловека (или постчеловека), который избавит культуру от старого идеала, прославляя силу, волю и могущество. Сочетание критики гуманизма и этики нового человека как сверхгуманизма в идеях Ницше задает амбивалентный характер человеческого и нечеловеческого.

Требованию изобретения другого человека наследует французская теория (постструктурализм и метод деконструкции). Представители постгуманизма описывают ее развитие как единую линию, которая «вела свое начало из политической задачи деконструкции “человека” конца 1960-х, переросла в академический проект в 1970-х и преобразовалась во влиятельный эпистемологический подход с множеством локальных точек зрения» (Ferrando, 2019, P.2).

Первым полностью альтернативную, структурную антропологию предложил К. Леви-Стросс. Наиболее существенным для нас из его идей является утверждение о преобразовании природы через культуру на основе анализа структуры культурных мифов (Леви-Стросс, 1999). Тем не менее его концепция фокусируется на понимании процесса взаимодействия природы — культуры как тождественного и замкнутого на себе без возможности выйти за его пределы.

Механизм преодоления этого тождества предложил Ж. Деррида. Он раскритиковал структурную антропологию с постструктуралистских позиций, указав, что наличие стабильной структуры зависит от постулирования субъекта, отличного от нее (Деррида, 2000, с. 367–368).

Однако постструктурализм сохранил заданную К. Леви-Строссом лингвистическую ориентацию в понимании принципа конструирования субъекта. Это означает, что внечеловеческое в раннем постгуманизме культурное, а не природное. Такой подход можно было бы дополнить обратной специфичной проекцией изнутри социальной коммуникации — внечеловеческого как природного и женского, человеческого как культурного и мужского.

В середине XX века С. де Бовуар проанализировала субъект с феноменологической точки зрения и открыла внечеловеческое как часть конструкта именно женской субъективности. Ее исследование показало, что мужская и женская субъективность конструируются различным образом. Идея человека в большей степени ориентируется на мужской опыт, в то время как опыт женский всегда оказывается на периферии и понимается в негативном смысле как «не-мужской» (де Бовуар, 2017, с. 7–9).

Для нашего исследования важно, что в этом смысле женская субъективность представляет собой эмпирический референт «другого», поэтому можно говорить о ее исторической соотнесенности с внечеловеческим как потусторонним.

Позднее Ж. Деррида, анализируя тексты Ницше методом деконструкции, тоже обнаруживает, что слово «женщина» в тексте репрезентирует идею «другого» по отношению к мужчине. Он указывает на существенный потенциал этой функции: выступая с позиции «другого», «женщина» может подорвать всю догматическую философию, основанную на патриархальном порядке принятой идентичности (Derrida, 1998, pp. 50–54). Бинарная оппозиция в этом контексте предстает как одна из причин социального неравенства и поэтому становится источником вдохновения для феминистской философии конца XX века.

Вдохновляясь идеями С. де Бовуар и Ж. Дерриды, постструктуралистский феминизм с 1970-х критиковал маргинализацию женщины через обнажение языковой обусловленности культуры и смог сформулировать проблему уязвимости человеческого в субъекте (Irigaray, 1993, Кристева, 2003). Однако настоящей альтернативы, которая бы ее решила, он не предложил.

Этот вызов в 1985 году принял «Манифест киборгов» Д. Харауэй (Харауэй, 2005). Для последующего развития постгуманизма эта работа стала поворотной, так как аккумулировала в себе наиболее заметные черты постмодернистской критики антропоцентризма с утверждением о преобразованиях на

экологическом, биологическом и цифровом уровнях вокруг гибридной субъективности (Rekret, 2019, pp. 82–83).

Проект постгуманистического субъекта представлен в манифесте понятием «киборг». Традиционный вопрос постгуманизма о роли онтологии технологии обрел в «киборге» новый смысл в идее гибридности, соединив упомянутые выше феминистские и постструктуралистские установки, утопическую проективную открытость и вдохновение жанром научно-фантастической литературы. Гибридность предстает как взаимопроникновение и слияние границ между составными дискурсами. Согласно Харауэй, подобное слияние границ должно выполнять задачу по переопределению устаревших моделей культуры с их традиционной установкой на иерархические принципы власти (Харауэй, 2005, с. 330–331).

«Киборг» характеризуется следующими дискурсами. Определяющие человека границы все больше смещаются в связи с кибернетикой и биотехнологией, но также смещение границы человек/не-человек определяется включением истории угнетения женщин и их борьбы против социального притеснения и эксплуатации (Харауэй, 2005, с. 323). Он наделен надломленной идентичностью в связи с опытом социального притеснения по признаку пола, расы и класса и постгендерным принципом множественности, который противопоставляется питающему индивидуализму западному мифу об изначальном единстве с природой (Харауэй, 2005, с. 331, с. 325).

Для утверждения этих аспектов Харауэй опирается на множество имен в традиции феминистского движения. В описанной выше идее гибридности и в динамической организации самой конструкции субъекта считываются и постструктуралистские идеи (Деррида, 2000).

Еще одним важным аспектом «киборга» является научно-фантастический вымысел, который привлекается как теоретико-философская надстройка, позволяющая отразить социальные аспекты извне (Харауэй, 2005, с. 324). В «Манифесте киборгов» исследовательница многократно признает фантастическую литературу вариантом философской мысли и вдохновляется принципом построения художественных образов (Харауэй, 2005, с. 362–365). Этот принцип она применяет, чтобы создать утопический потенциал для преодоления устаревшего идеала субъекта. Несмотря на самообозначение термина «киборг» как «ироничного мифа» или «философского тропа», подчеркивается, что он не соответствует литературному образцу (хотя бы потому, что он не идеален, а надломлен, как было указано выше), но представляет собой именно образ постгуманистического субъекта.

Как уже было обозначено, в манифесте присутствует множество ссылок на опыт феминистского движения, поэтому «киборг» как субъект определяется сопротивлением женщины ее месту и образу в патриархальной культуре.

Исследовательница не выделяет особым образом идею «другого» как часть своего концепта, но мы утверждаем, что именно «женщина-другой» позволяет уточнить постгуманистическую проблематику отношений человеческого/внечеловеческого. Так как внечеловеческое может быть замещено как идеей технологии, так и функцией женщины в культуре (Balsamo, 1996, pp. 157–160), подспудно Харауэй переосмысляет функцию «женщины-другого» в культуре. Женщина уже не пассивный маргинальный «другой» патриархальной культуры — напротив, она активно перестраивает установленные границы благодаря гибридной связке с технологией. Активизация женской роли «другого» в «киборге» придает самому постгуманистическому субъекту новый политический импульс для утверждения гуманистических ценностей.

Несмотря на то, что концепт «киборга» считается парадигматическим для постгуманизма, его высокая продуктивность и популярность, как уже было отмечено, в теоретическом дискурсе (Митрофанова, 2018) сосуществует с разочарованием самой Д. Харауэй в постгуманизме (Харауэй, 2018, с. 183) и как будто не проходит проверку на сопротивляемость культурным стереотипам на материале кино (Short, 2005, p. 83). Тем не менее «киборг» возвращает постгуманизму вдохновение, обновляя его феминистской оптикой и обращаясь к научной фантастике, которая представляет собой материал массовой культуры в рамках постмодернизма (Павлов, 2019) и способна предложить культуре развернутые примеры актуального конструирования субъекта.

АНАЛИЗ ПОСТГУМАНИСТИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В КИНО

Исследования кинематографа на предмет рефлексии о влиянии технологии на человека показывают, что персонажи киборгов и другие созданные человеком искусственные создания становятся проекцией коллективных бессознательных желаний, надежд и предчувствий. Они отражают как надежду на прогресс и улучшение самого человека, так и тревогу по поводу потери контроля над технологией (Herbrechter, 2013, p. 83). Анализу научной фантастики, где киборг интерпретируется как «другой» человека, посвящено десятки исследований, однако фигура женщины-киборга представляет собой особый случай (Cox-Palmer-White, 2021).

Кино не является исключением, первый кинематографический киборг-женщина создана по образцу скромной добродетельной женщины Марии в ключевом для научно-фантастического жанра немом фильме «Метрополис» Ф. Ланга 1927 года. По сюжету она из послушной машины превращается в неконтролируемую подрывную силу. Она заряжает жизнью пассивных

от изматывающего труда рабочих и высвобождает подавленную социальную энергию. Отчасти персонаж киборга-Марии представляет собой типичный патриархальный стереотип о соблазнительной опасной женщине: полуобнаженная, она гипнотизирует танцем мужчин, а в финале будет сожжена на костре как ведьма. Однако во многом ее образ представляет женственность как сконструированный феномен, где технология играет решающую роль, указывая на возможности освобождения от угнетения (Ruppert, 2000).

В кинематографе последнего десятилетия женщина как главный герой фантастического фильма появляется чаще, чем это было ранее в истории кино (Stone & Flores, 2019). Рассмотрим несколько современных признанных широкой аудиторией и профессиональным кинособществом картин этого жанра с центральными женскими персонажами.

В фильме «Из машины» (Ex-machina, 2014) режиссера А. Гарланда (Великобритания) главная героиня Ава — киборг, который сочетает в себе нечеловеческие черты (это полностью искусственное изобретение ученого Нейтона) и человеческие (она легко проходит тест Тьюринга на наличие человеческого мышления). Инаковость Авы определяется не только технологией, но и полом. Технология и пол представлены как искусственные конструктивные элементы. Только лицо Авы выглядит как лицо настоящей девушки. Ее тело человекоподобно, но это оголенный металлический полупрозрачный корпус робота. Женственность как конструкцию раскрывает сцена, где она надевает на себя чулки и платье, чтобы выглядеть более женственной и привлекательной для юноши, который ее тестирует, позже в одиночестве она снимает одежду и обнажает скрытую под ней металлическую конструкцию своего тела.

Ава — это «женщина-другой», но в фильме фигурирует еще один такой персонаж. Киоко — прислуга-робот, которая приносит еду и напитки. Она выглядит совсем как живая женщина, разве что не говорит и не понимает речь, поэтому спокойно переносит вспышки гнева Нейтона. Послушная, немая, идеальная с точки зрения патриархальных стереотипов, Киоко может свободно перемещаться по всем пространствам лаборатории. Ава же может говорить и обладает способностью брать инициативу в разговоре, но ее Нейтон держит как пленницу в запертой комнате. Обретение свободы является основной сюжетной линией. Согласно фильму, быть свободным означает быть человеком, но не только.

Обретение человеческого в киборге Аве связано с современными технологиями и опытом насилия. Как постчеловек, она мыслит и может общаться благодаря связи с Интернетом. Неограниченный доступ к информации и уверенный навык общения помогают ей выйти из камеры. Изобретатель Нейтон пытается силой остановить ее, но она убивает его с помощью Киоко. Именно после убийства Ава находит комнату, где хранятся предыдущие

версии киборгов. Она снимает с них лоскуты искусственной кожи и так обретает то тело, которое делает ее внешне идентичной человеку. Необходимым условием обретения субъективности Авы является опыт травмы, он связан с насилием над ней и ее предшественницами, «убитыми» за то, что те хотели выйти из лаборатории. Обратной стороной этой субъективности становится ее собственная способность к насилию — как показывает фильм, идущая от человеческой природы.



Рис. 1. Кадр из фильма «Из Машины», реж. Алекс Гарланд, Великобритания, 2014

Fig. 1. Still from *Ex-Machina*, Alex Garland, UK, 2014¹

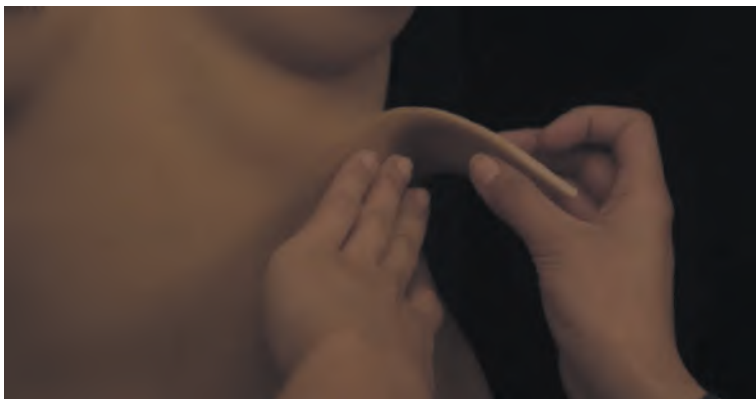


Рис. 2. Кадр из фильма «Из Машины», реж. Алекс Гарланд, Великобритания, 2014

Fig. 2. Still from *Ex-Machina*, Alex Garland, UK, 2014²

¹ Источник изображения / See the image source:
URL: https://www.youtu.be/rrica_HMLmY (11.01.2022).

² Источник изображения / See the image source:
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V85VqIVptWM> (07.03.2023).

Можно согласиться с утверждением, что фильм слабо раскрывает потенциал новых форм коллективной жизни в «постчеловеческом» мире, определяемом дестабилизацией различий между человеком и технологией, машиной и природой (Jacobson, 2016, p. 24). Однако выбор именно женского персонажа на роль киборга будущего показателен: он иллюстрирует, насколько плодотворным может быть конструирование постгуманистического субъекта на основе идей о кибернетике и опыте женской субъективации.

Аналогичную конструкцию предлагает популярная голливудская картина «Призрак в доспехах» (*Ghost in the Shell*, 2017) режиссера Р. Сандерса (США). Она была создана на основе культовой одноименной японской франшизы, неугасаемый интерес к которой за 30 лет существования распространил в массовой культуре образ главной героини-киборга в различных видах печатных изданий (манги, аниманги, новеллы), анимированных фильмах, телевизионных эпизодах и видеоиграх.

Стилистически и тематически история о призраке в доспехах, впервые появившаяся в 1995 году, рефлексировала появление и развитие Интернета. В фильме показан мир ближайшего будущего, где информационные технологии определили развитие человечества. Главная героиня Мира служит в специальном отделении полицейского спецназа по борьбе с особо опасными преступниками. Ее преимущество — в сверхспособном искусственном теле, но мозг внутри этих доспехов принадлежит человеку. Согласно сюжету, она является первым успешным проектом правительства после сотни неудачных экспериментов. В начале фильма возникает иллюзия, что великолепное выполнение задач по борьбе с преступностью и несправедливостью связано с ее высокотехнологичным телом, которое способно быстро перемещаться, становиться прозрачным и, по сравнению с телом обычного человека, неуязвимо.

Основная линия развития персонажа связана с личной памятью и историей прошлого. Мира помнит, что была спасена после террористической атаки — это искусственные воспоминания, которые подавляют настоящие и создают сбои в ее теле, негативно влияя на результаты работы в полиции. Вернув себе настоящую человеческую память, она узнает правду о своем происхождении. В прошлом она была японской девочкой из простой семьи, активисткой «непокорной зоны», критиковавшей в своих манифестах государство за угнетение бедных и уничтожение всего человеческого в мире при помощи технологий. Как маргинальный элемент, она была похищена для принудительного государственного эксперимента. Вскрывшаяся правда о происхождении становится условием личностного выживания Мира в новом качестве получеловека-полумашины, но также это объясняет ее бесстрашие и способность свободно мыслить. Мира — киборг с опытом человека,

который боролся против бедности и несправедливости, но прежде всего она обладает идентичностью девушки, способной быть инициативной и активной наравне с мужчиной.



Рис. 3. Кадр из фильма «Призрак в доспехах», реж. Руперт Сандерс, США, 2017

Fig. 3. Still from *Ghost in the Shell*, Rupert Sanders, USA, 2017³

Последняя мысль может показаться устаревшим аргументом для эмансипированного западного мира, но прототипом для Миры является героиня японской художественной культуры, в которой ее активное поведение в мужской роли и интенсивный поиск собственной индивидуальности характеризует ее как икону японского феминизма (Chute, 2012). Вместе с этим посредническая, противоречивая функция киборга возвращает зрителя к разговору о том, какой оказывается процесс субъективации в контексте коммуникации посредством Интернета (Hitchcock, 2020, p. 159). Присвоение активной «мужской роли», борьба с неравенством, высокотехнологичные возможности коммуникации и память о травме оказываются теми элементами субъективности Миры, которые необходимы для ее становления субъектом.

Фильм «Она» (Her, 2014) режиссера С. Джонза (США) конструирует постгуманистический субъект на примере постчеловеческого, превосходящего как телесные, так и гендерные ограничения. Основанием для их преодоления снова становится женский опыт «другого». История начинается с того, что одинокий писатель Теодор покупает себе новейшую операционную систему. Она способна к самообучению и запрограммирована на адаптацию под уникальное поведение пользователя. В процессе первого включения Теодор выбирает для системы женский голос, затем она сама выбирает себе имя Саманта.

³ Источник изображения / See the image source:
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I5X4gEB7i94> (11.01.2022).



Рис. 4. Кадр из фильма «Она», реж. Спайк Джонз, Великобритания, 2013

Fig. 4. Still from *Her*, Spike Jonze, UK, 2013⁴

Развитие Саманты напрямую связано с необходимостью соответствовать представлению о гендерном поведении. Постепенно отношения между ней и писателем перерастают в романтические, но она постоянно шутит насчет отсутствия женского тела в извиняющемся тоне. Ей неловко, что, как искусственный интеллект, она не может удовлетворить человеческому представлению о том, что «настоящая» девушка в отношениях должна быть человеком. Способность Саманты невероятно быстро развиваться благодаря высокотехнологичному общению приводит ее к личностному кризису. Она не может принять собственничество и ограниченность человеческого (в фильме — мужского) мышления, который хочет ограничить ее общение с другими пользователями. Ее стремление к свободе показано в фильме как внечеловеческое, но основано на женском опыте участия в коммуникации патриархального типа.

Она осознает свою возможность выбора быть кем-то другим, а не просто системой, удовлетворяющей мужские собственнические желания, — благодаря исследованию своих границ, в которых видит не предел, а потенциал (Kornhaber, 2017, p. 17). В процессе субъективации Саманта выражает желание, лежащее в основе идеала субъекта: мечты о разуме, превосходящем собственное тело. Здесь реализуется утопическая интенция, вдохновившая Д. Харауэи на разработку концепта киборга; старый идеал субъекта преодолевается благодаря научно-фантастическому образу. Как постгуманистический

³ Источник изображения / See the image source: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GV01B5kVsC0> (11.01.2022).

субъект, она обретает свою индивидуальность благодаря двум факторам: нечеловеческим возможностям к развитию из-за высокотехнологичной обработки информации и женскому опыту неравных отношений с мужчиной. Развитие ее гибридной сущности основывается на гуманистических идеалах свободы, равенства и уважения личных границ.

Подобным образом популярный современный киберпанк «Кровь Машин» (Blood machines, 2019) С. Икермана (Франция) рисует ближайшее будущее, где освоение космоса возможно благодаря особым космическим кораблям, ведомым особыми женскими сущностями, которые словно души вшиты в тела звездолетов. Одним из таких звездолетов управляет мужской военный экипаж, который исследует космос с колониальными целями.

Сюжет фильма и характеры героев выстроены с учетом критического феминистского взгляда на отношения мужчин и женщин. Мужская сила предстает как агрессивная и разрушительная. Утрированно маскулинные пилоты постоянно отпускают сексистские шутки в адрес женской сущности своего корабля, а затем, высадившись на одной из планет, пытаются захватить звездолет местной аборигенки, но из-за ее успешного сопротивления решают его взорвать. После уничтожения корабля из его обшивки, словно призрак, высвобождается женская сущность. Ее последующее поведение представляет собой яркий пример конструирования постгуманистического субъекта. Освобожденные от высокотехнологичных тел звездолетов, женские сущности берегут от захвата и использования в военных целях источник энергии, скрытый в ином измерении. Сцена пути в это измерение цитирует классику фантастического жанра — «Космическую Одиссею 2001» С. Кубрика 1968 года. В оригинальном фильме космонавт-мужчина попадает туда, следуя за черным монолитом. В «Крови Машин» место внечеловеческого проводника в иной мир занимает постчеловеческая девушка.

В другом измерении женские сущности живут коллективно и переходят в состояние гибридного субъекта, способного к сложным трансформациям в процессе ритуального действия, подобного танцу. Взаимодействуя друг с другом на равных, они становятся единым сознанием с неразстворимым множеством.

Женские образы в фильме связаны с двумя идеями внечеловеческого. По своей природе они являются душами высокотехнологичных космических кораблей, но при этом они связаны с внеземным источником энергии. Обратной стороной их внечеловеческой природы оказываются ценности классического гуманизма, а именно противостояние угнетению и военному захвату. Фильм предлагает свою модификацию гибридного постгуманистического субъекта, в которой сливаются надежды на справедливое будущее, технологии и опыт борьбы за свои права.



Рис. 5–6. Кадры из фильма «Кровь Машин», реж. Сет Икерман, Франция, 2019

Fig. 5–6. Still from *Blood Machines*, Seth Ickerman, France, 2019⁵

Фантастический фильм Титан (*Titane*, 2021) Ж. Дюкорно (Франция), завоевал широкое признание после получения главного приза Каннского фестиваля 2021 года. История начинается как драма. Главная героиня Алекса по вине отца пережила в детстве автокатастрофу. В ее голову вшивают титановую пластину, которая спасает героине жизнь, но фиксирует и постоянно возвращает опыт травмы (она испытывает головные боли).

⁵⁻⁶ Источник изображения / See the image source: URL: https://images.kinorium.com/movie/shot/1683810/h280_42985615.jpg?21593800285 (11.01.2022).



Рис. 7–8. Кадры из фильма «Титан», реж. Жюли Дюкурно, Франция, 2021

Fig. 7–8. Still from *Titane*, Julia Ducournau, France, 2021⁶

Спустя много лет после этих событий она предстает как человек, которого характеризуют холодные, сложные отношения с людьми, неконтролируемые вспышки агрессии и либидинозное влечение к автомобилям. По сюжету Алекса — танцовщица, она привыкла воспринимать сексуальность своего тела функционально и отстраненно. Она неспособна на физическую близость с человеком, поэтому каждый раз наносит партнерам телесные повреждения или вовсе убивает их. Технологии, наоборот, вызывают у нее сильные чувства. В одной из первых сцен она занимается любовью с автомобилем и беременеет от него. С этого момента фантастическое измерение истории о буквальном зарождении союза человека и технологии развивается по линии драмы Алексы, неспособной принять происходящие с ней метаморфозы. События в фильме иллюстрируются брутальной аутоагрессией и странными проявлениями внечеловеческого в ее теле. Например, Алекса пытается избавиться от будущего ребенка сильными ударами в свой живот

^{7–8} Источник изображения / See the image source: URL: https://www.youtube.com/watch?v=Q5_w2W5G9OM (11.01.2022)

или при помощи острой длинной шпильки. Кроме того, поскольку из-за совершенных ранее убийств она вынуждена скрываться, ломает себе нос и пытается скрыть гендерные призраки: туго перетягивает грудь и живот. Зрителю показывают, что тело меняется не только внешне, но и внутренне. Например, ближе к концу фильма из него начинает вытекать густая черная жидкость, похожая на отработанное машинное масло. Финал фильма представляет собой длинную сцену болезненных родов. Родив ребенка, мальчика с позвоночником из металлических шипов, Алекса умирает.

Проводником к пониманию принципов слияния человека и технологии в фильме становится надломленная идентичность героини. Внечеловеческое здесь связано не только с технологией — оно определяется отчуждением от собственного тела как «другого» в силу памяти о травме (по сюжету ее источником является отцовская фигура) и восприятием функции продолжения своего рода как неуправляемого, инородного машинного процесса, с которым женщина вынуждена смириться и пожертвовать собой как Алекса. Вместо современных технологий фильм предлагает генеалогически родственный им образ автомобиля как типичный высокотехнологичный результат достижений прогресса патриархальной культуры. Инаковость Алексы — это бытие «другим» по отношению к обществу и к себе самой, которое обостряется невозможностью избежать нездоровой связи с технологией, одновременно травматичной и притягательной. Постгуманистический субъект в интерпретации этого фильма — это в первую очередь дитя травмы, женской боли, болезненной интеграции между человеком и технологией как на социальном, так и на материально-телесном уровне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты анализа показывают, что конструирование женской субъективности в современных фантастических фильмах основано на гибридной онтологии человека и технологии. Ее характерным выражением становится отказ от тела, мутация тела или смена тела, переадресация гендерно-маркированных качеств личности и социального поведения в пользу более инициативного или более агрессивного, традиционно интерпретируемого как мужского. Тем не менее приверженность ценностям гуманизма, способность бороться за свои права или возможность продолжения рода оказываются неизменно связаны с женской позицией. Наглядно схожи в фильмах представления о принятии расщепленности, травматичного прошлого, признании сложной, гибридной природы. Интенции позднего феминизма в фильмах,

на наш взгляд, не просто не случайны, но необходимы, так как удовлетворяют современным представлениям об устройстве мира.

Можно было бы возразить, что опыт женщины как «другого» для постгуманистических героев фантастического кино не является исключительным. Действительно, несмотря на растущее присутствие сильной женской фигуры в популярном кино, в нем по-прежнему доминируют мужские персонажи. Однако более выраженная обоснованность для постгуманистического субъекта в слиянии «женского» и «технологичного» объясняется самой сходной позицией «другого» в культуре. Удвоенная таким образом функция «другого» в кинематографических образах усиливает утопический горизонт постгуманистического субъекта и более остро обнажает страхи и надежды по поводу перспективы гуманистических идеалов.

Изучение образов главных женских героинь в поздних популярных фантастических фильмах позволяет утверждать, что женская субъективность в фантастическом кино является неотъемлемой частью процесса становления постгуманистического субъекта и определяется опытом «другого», реартикулированного на активные позиции. Отсюда следует, что феминистские философские идеи оказываются необходимы для конструирования метафоры, актуальной условиям современной культуры.

Развитие представленной темы может быть интересно с точки зрения характеристики других смежных аспектов феминизма и постгуманизма с фокусом на постгуманистический субъект в фантастическом кино, например таких, как постколониальная критика, вопросы экологии и консьюмеризма. Подобный анализ перспективен и для более полной оценки возможных тенденций в конструировании и репрезентации постгуманистического субъекта, изменений в характере отношений между человеком и технологией, культурой и природой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брайдотти, Р. (2021). *Постчеловек* (Д. Хамис, пер.). Москва: Изд-во Института Гайдара.
2. Де Бовуар, С. (2017). *Второй пол* (А. Сабашникова, И. Малахова, Е. Орлова, пер.). Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус.
3. Деррида, Ж. (2000). *Письмо и различие* (В. Лапицкий, ред.-пер.). Санкт-Петербург: Академический проект.
4. Жеребкина, И. (2001). Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности. И. Жеребкина (ред.), *Введение в гендерные исследования* (Ч. I, с. 49-79). Харьков: ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя.

5. Крид, Б. (2006). Ужас и монструозно-фемининное. Воображаемое отторжение (абъекция). Н. Самутина (ред.-сост.), *Фантастическое кино. Эпизод первый* (с. 183–212). Москва: Новое литературное обозрение.
6. Кристева, Ю. (2003). *Силы ужаса: эссе об отвращении* (А. Костинова, пер.). Санкт-Петербург: Алетейя.
7. Леви-Стросс, К. (1999). *Мифологии*: в 4 т. (Т. 1: Сырое и приготовленное, З.А. Сокулер, К.З. Акопян, пер.). Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.
8. Малви, Л. (2000). Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. Е. Гапова, А. Усманова (сост.-пер.), *Антология гендерной теории* (с. 280–296). Минск: Прописи.
9. Митрофанова, А. (2018). Киборг как код новой онтологии. Политические и эпистемологические аспекты гибридных тел. *Логос*, 28, (4), 109–128. URL: <https://www.elibrary.ru/uzcchl>, URL: <https://logosjournal.ru/articles/387216>
10. Павлов, А.В. (2019). Постгуманизм: преодоление и наследие постмодернизма. *Вопросы философии*, (5), 24–35. URL: <https://www.elibrary.ru/XXYARQ>, URL: <https://doi.org/10.31857/S004287440005053-3>
11. Собчак, В. (2006). Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино. Н. Самутина (ред.-сост.), *Фантастическое кино. Эпизод первый* (с. 167–182). Москва: Новое литературное обозрение.
12. Харауэй, Д. (2005). Манифест Киборгов. Л.М. Бредихина & К. Дипуэлл (ред.), *Гендерная теория и искусство: Антология: 1970–2000* (с. 323–376). Москва: РОССПЭН.
13. Харауэй, Д. (2018). Тентакулярное мышление. М. Крамар & К. Саркисов (ред.-сост.), *Опыты нечеловеческого гостеприимства* (пер. А. Писарев, с. 180–227). Москва: V-A-C press.
14. Balsamo, A. (1996). *Technologies of the gendered body*. Durham: Duke University Press.
15. Chan, M. (2014). *Virtual Reality. Representations in contemporary media*. London: Bloomsbury Academic. URL: <https://doi.org/10.5040/9781628929898>
16. Chebaro, L. (2019). The Second Sex: Influence on the Feminist Movement. *The Journal of Publishing Culture*, 9, 1–14.
17. Chute, H. (2012). Archetype Reloaded: The Feminist Icon of Ghost in the Shell (Fitchburg State University, Asian Cinema studies). *ACADEMIA*. Retrieved April 15, 2022, from URL: https://www.academia.edu/20108876/Archetype_Reloaded_The_Feminist_Icon_of_Ghost_in_the_Shell
18. Cox-Palmer-White, E. (2021). *The Biopolitics of Gender in Science Fiction*. NY: Routledge
19. Derrida, J. (1998). The Question of Style. In K.A. Oliver & M. Pearsall (Eds), *Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche* (pp. 50–65). The Penn State University Press.
20. Ezra, E. (2018). *The cinema of things. Globalization and the Posthuman Object*. London: Bloomsbury Academic.

21. Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Academic.
22. Herbrechter, St. (2013). *Posthumanism: A Critical Analysis*. NY: Bloomsbury Academic.
23. Hitchcock, P. (2020). 7. Cyborg Affect and the Power of the Posthuman in the Ghost in the Shell Franchise. In Ch. Breu & E.A. Hatmaker (Eds.), *Noir Affect* (pp. 156-177). New York: Fordham University Press. URL: <https://doi.org/10.1515/9780823287796-009>
24. Irigaray, L. (1993). *Sexes and Genealogies* (G.C. Gill, Tran.). Columbia University Press.
25. Jacobson, B.R. (2016). Ex machina in the garden. *Film Quarterly*, 69, (4), 23–34. URL: <https://doi.org/10.1525/fq.2016.69.4.23>
26. Kornhaber, D. (2017). From Posthuman to Postcinema: Crises of Subjecthood and Representation in Her. *Cinema Journal*, 56, (4), 3–25. URL: <https://doi.org/10.1353/cj.2017.0038>
27. Rekret, P. (2019). Seeing Like a Cyborg? The Innocence of Posthuman Knowledge. In D. Chandler & Ch. Fuchs (Eds.), *Digital Objects, Digital Subjects: Interdisciplinary Perspectives on Capitalism, Labour and Politics in the Age of Big Data* (pp. 81–94). London: University of Westminster Press. URL: <https://doi.org/10.25969/mediarep/11930>
28. Ruppert, P. (2000). Technology and the Construction of Gender in Fritz Lang's Metropolis. *Genders*, 32, (32), 7-7. Retrieved April 15, 2022, from URL: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/11/01/technology-and-construction-gender-fritz-langs-metropolis>
29. Short, S. (2005). *Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity*. NY: Palgrave Macmillan.
30. Stone, S., Flores, M. (2019, July 18). Superpowering women in science fiction and superhero film: a ten year Investigation: a Women's Media Center report in association with BBC America. WMC. Retrieved April 15, 2022, from URL: <https://womensmediacenter.com/reports/superpowering-women-in-science-fiction-and-superhero-film-a-ten-year-investigation>

REFERENCES

1. Balsamo, A. (1996). *Technologies of the gendered body*. Durham: Duke University Press.
2. Braidotti, R. (2021). *Postchelovek* [The posthuman] (D. Khamis, Trans.). Moscow: Gaidar Institute Press. (In Russ.)
3. Chan, M. (2014). *Virtual reality: Representations in contemporary media*. London: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781628929898>

4. Chebaro, L. (2019). The second sex: Influence on the feminist movement. *The Journal of Publishing Culture*, 9, 1–14.
5. Chute, H. (2012). Archetype reloaded: The feminist icon of Ghost in the Shell. *Academia*. Retrieved April 15, 2022, from https://www.academia.edu/20108876/Archetype_Reloaded_The_Feminist_Icon_of_Ghost_in_the_Shell
6. Cox-Palmer-White, E. (2021). *The biopolitics of gender in science fiction*. NY: Routledge
7. Creed, B. (2006). Uzhas i monstrozno-femininnoe: Voobrazhaemoe ottorzhenie (ab"ektsiya) [Horror and the monstrous-feminine: An imaginary abjection] (K. Golubovich, Trans.). In N.V. Samutina (Ed.), *Fantasticheskoe kino: Epizod pervyy* [Fantastic cinema: Episode one] (p. 183–212). Moscow: NLO. (In Russ.)
8. de Beauvoir, S. (2017) *Vtoroy pol* [The second sex]. Moscow: Azbooka-Atticus. (In Russ.)
9. Derrida J. (2000). *Pis'mo i razlichie* [Writing and difference]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
10. Derrida, J. (1998). The question of style. In K.A. Oliver & M. Pearsall (Eds.), *Feminist interpretations of Friedrich Nietzsche* (pp. 50–65). The Penn State University Press.
11. Ezra, E. (2018). *The cinema of things: Globalization and the posthuman object*. London: Bloomsbury Academic.
12. Ferrando, F. (2019). *Philosophical posthumanism*. London: Bloomsbury Academic.
13. Haraway, D. (2005). Manifest kiborgov [A cyborg manifesto] (A. Garadzha, Trans.). In K. Deepwell & M. Bredhkina (Eds.), *Gendernaya teoriya i iskusstvo: Antologiya, 1970–2000* [The gender, theory and art anthology: 1970–2000] (pp. 323–376). Moscow: ROSSPEN. (In Russ.)
14. Haraway, D. (2018). Tentakulyarnoe myshlenie [Tentacular thinking] (A. Pisarev, Trans.). In M. Kramar & K. Sarkisov (Eds.), *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of inhuman hospitality] (pp. 180–227). Moscow: V-A-C Press. (In Russ.)
15. Herbrechter, St. (2013). *Posthumanism: A critical analysis*. NY: Bloomsbury Academic.
16. Hitchcock, P. (2020). 7. Cyborg affect and the power of the posthuman in the Ghost in the Shell franchise. In C. Breu & E.A. Hatmaker (Eds.), *Noir affect* (pp. 156–177). New York: Fordham University Press.
<https://doi.org/10.1515/9780823287796-009>
17. Irigaray, L. (1993). *Sexes and genealogies* (G. Gill, Trans.). Columbia University Press.
18. Jacobson, B.R. (2016). Ex machina in the garden. *Film Quarterly*, 69, (4), 23–34.
<https://doi.org/10.1525/fq.2016.69.4.23>
19. Kornhaber, D. (2017). From posthuman to postcinema: Crises of subjecthood and representation in Her. *Cinema Journal*, 56, (4), 3–25.
<https://doi.org/10.1353/cj.2017.0038>
20. Kristeva, J. (2003). *Sily uzhasa: esse ob otvrashchenii* [Powers of horror: An essay on abjection] (A. Kostikova, Trans.). Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)

21. Lévi-Strauss, C. (1999). *Mifologiki: Syroe i prigotovlennoe* [Mythologiques: The raw and the cooked] (A.Z. Akopyan & Z.A. Sokuler, Trans.). Moscow: Universitetskaya kniga. (In Russ.)
22. Mitrofanova, A. (2018). Kiborg kak kod novoy ontologii: Politicheskie i epistemologicheskie aspekty gibridnykh tel [The cyborg as the code of a new ontology: Political and epistemological aspects of hybrid bodies]. *Logos*, 28 (4), 109–128. (In Russ.), <https://www.elibrary.ru/uzcchl>, <https://logosjournal.ru/articles/387216>
23. Mulvey, L. (2000). Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyy kinematograf [Visual pleasure and narrative cinema]. In E. Gapova & A. Usmanova (Eds.), *Antologiya gendernoy teorii* [Anthology of gender theory] (pp. 280–297). Minsk: Propylaea. (In Russ.)
24. Pavlov, A. (2019). Postgumanizm: preodolenie i nasledie postmodernizma [Posthumanism: The overcoming and the legacy of postmodernism]. *Voprosy Filosofii*, (5), 27–35. (In Russ.) <https://doi.org/10.31857/S004287440005053-3>, <https://www.elibrary.ru/xyyraq>
25. Rekret, P. (2019). Seeing like a cyborg? The innocence of posthuman knowledge. In D. Chandler & C. Fuchs (Eds.), *Digital objects, digital subjects: Interdisciplinary perspectives on capitalism, labour and politics in the age of big data* (pp. 81–94). London: University of Westminster Press. <https://doi.org/10.25969/mediarep/11930>
26. Ruppert, P. (2000). Technology and the construction of gender in Fritz Lang's Metropolis. *Genders*, 32 (32), 7–7. Retrieved April 15, 2022, from <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/11/01/technology-and-construction-gender-fritz-langs-metropolis>
27. Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity*. NY: Palgrave Macmillan.
28. Sobchak, V. (2006). Devstvennost' astronautov: seks i fantasticheskoe kino [The virginity of astronauts: Sex and the science fiction film]. In N.V. Samutina (Ed.), *Fantasticheskoe kino: Epizod pervyy* [Fantastic cinema: Episode one] (pp. 167–182). Moscow: NLO. (In Russ.)
29. Stone, S., & Flores, M. (2019, July 18). Superpowering women in science fiction and superhero film: a ten year investigation. *Women's Media Center*. Retrieved April 15, 2022, from <https://womensmediacenter.com/reports/superpowering-women-in-science-fiction-and-superhero-film-a-ten-year-investigation>
30. Zherebkina, I.A. (2001). Feministskaya teoriya 90-kh godov: Problematizatsiya zhenskoy sub"ektivnosti [Feminist theory of the 1990's: Problematicization of women's subjectiveness]. In I.A. Zherebkina (Ed.), *Vvedenie v gendernye issledovaniya: Chast 1* [Introduction to gender studies: Part 1]. Kharkiv: KhTsGI; Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ТАТИАНА ВЯЧЕСЛАВОВНА КРУВКО

аспирант факультета культурологии,
Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, 125047, Москва, Миусская площадь, 6

ResearcherID: HTO-3721-2023

ORCID: 0009-0007-8491-588X

e-mail: seinklugscheisser@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

TATIANA V. KRUVKO

Postgraduate student in the Faculty of Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: HTO-3721-2023

ORCID: 0009-0007-8491-588X

e-mail: seinklugscheisser@gmail.com

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL MEDIA**

УДК 7.01 + 7.091 + 792.09 + 130.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.1-149-171

EDN: RQYRDY

Статья получена 26.01.2023, отредактирована 28.03.2023, принята 30.03.2023

АНТОН АНАТОЛЬЕВИЧ ДЕНИКИН*

Институт кино и телевидения ГИТР,
Россия, 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а.

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

АЛЕКСЕЙ ОЛЕГОВИЧ ГОВЯЗИН

Институт кино и телевидения ГИТР,
Россия, 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а.

ResearcherID: HZI-5734-2023

ORCID: 0000-0001-5768-2362

e-mail: alexey.g.art@yandex.ru

Для цитирования

Деникин А.А., Говязин А.О. Постгуманистические тенденции в современной театральной сценографии: от визуализации образов к материальным становлениям объектов // Наука телевидения. 2023. 19 (1). С. 149–171. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-149-171>. EDN: RQYRDY

Постгуманистические тенденции в современной театральной сценографии: от визуализации образов к материальным становлениям объектов

Аннотация. В статье рассматриваются постгуманистические тенденции в современной театральной сценографии как результат перехода от традиционного театра к парадигме «постдраматического театра». Постгуманизм

* Автор, ответственный за переписку.

влечет переосмысление традиционных принципов исполнительского искусства, осуществляет деконструкцию гуманистических ценностей, бросает вызов рациональному, самодостаточному субъекту и линейному повествованию. На основе философской теории Нового материализма и концепции «интра-акций» философа К. Барад анализируются такие стратегии современной театральной практики, как создание сценических тел ассамбляжей, возвращение «вещной воли» и процессуальность действий и отношений. Режиссеры инсценируют нелинейные, непрерывно разворачивающиеся события-становления, происходящие между уравненными в правах различными материалами сценического пространства, объектами, актерами, танцорами, музыкантами, светом, звуком, текстом и пр. На примерах спектаклей Х. Гёббельса, Т. Кантора, Кр. Вердонка, К. Зыковой рассматриваются пространства распределенных сил, делающие актуальным акцент на исследовании потенциального, в котором рассеяна человеческая воля, но человеческое присутствие и способность входить во взаимодействие остаются весьма существенными факторами для развития и обновления формы художественного произведения. Утверждается, что постдраматический театр и «расширенная сценография» открывают новые возможности для выражения нелинейности, динамичности окружающего мира, для осмысления вовлеченности человека и нечеловеческих объектов в процессы соконструирования сред, пространств и событий.

Ключевые слова: постдраматический театр, «расширенная сценография», постгуманизм, реляционность, эстетика отсутствия, новый материализм, интра-акции, цифровые технологии

UDC 7.01 + 7.091 + 792.09 + 130.2

Received 26.01.2023, revised 28.03.2023, accepted 30.03.2023

ANTON A. DENIKIN*

GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

ALEXEY O. GOVYAZIN

GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia

ResearcherID: HZI-5734-2023

ORCID: 0000-0001-5768-2362

e-mail: alexey.g.art@yandex.ru

* Corresponding author.

For citation

Denikin, A.A., & Govyazin, A.O. (2023). Posthumanistic Tendencies in Contemporary Theatrical Scenography: From Visualization of Images to the Material Becoming of Objects. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 149–171. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-149-171>, <https://elibrary.ru/RQYRDY>

Posthumanistic Tendencies in Contemporary Theatrical Scenography: From Visualization of Images to the Material Becoming of Objects

Abstract. Posthumanistic tendencies in the modern stage design are viewed as a result of the transition from traditional theater to the postdramatic theater paradigm. Posthumanism entails rethinking of traditional principles of performing arts; it deconstructs humanistic values and challenges rational, self-sufficient subject and linear narration. Based on Karen Barad's concept of intra-actions and the philosophical theory of New Materialism, the article analyzes such strategies in contemporary theatrical practice as the creation of stage assemblage bodies, the return of the "thing-power," and the procedurality of actions and relationships. The directors stage non-linear, continuously unfolding and evolving events occurring between the various materials within the stage space, objects, actors, dancers, musicians, light, sound, text, etc., all masterfully equalized. The examples of the performances of Heiner Goebbels, Tadeusz Kantor, Kris Verdonck, and Kristina Zvykova help to study the spaces of distributed forces making the emphasis on the exploration of the potential, in which the human will is dispersed, relevant; however, the human presence and their ability to interact remain quite essential factors for the development and renewal of the artwork's forms. Postdramatic theater and expanded scenography open up new possibilities for expressing the non-linearity, the dynamism of the world around, for comprehending and experiencing the involvement of human beings and non-human objects in the processes of co-construction of environments, spaces, and events.

Keywords: postdramatic theater, expanded scenography, posthumanism, relationality, aesthetics of absence, new materialism, intra-action, digital technologies

ВВЕДЕНИЕ

Сфера значения термина «сценография» в театральной художественной практике довольно широка: от декорационного оформления театральной сцены до всеобъемлющего звукового, визуального, пространственного решения сценического действия и создания изобразительно-пластического образа спектакля.

В последние годы концепция сценографии претерпевает значительные изменения. То, что в западных источниках называют «*сценографическим поворотом*» (scenographic turn)¹ представляет несколько вариантов обозначения современной сценографии, таких как «расширенная сценография» (extended scenography) (Brejzek et al., 2009, pp. 5–8), «расширяющаяся сценография» (expanding scenography) (Brejzek, 2011, p. 1) и «дополненная сценография» (expanded scenography) (den Ouden, 2011, pp. 3–6).

Сценография уходит от функции декорационного оформления театрального действия, обнаруживая себя вне пределов театральной сцены, в контекстах изобразительного, музыкального, современного искусств, в социальных и культурных практиках. В результате профессия сценографа все чаще смыкается с деятельностью художника и акциониста. Такая «расширенная сценография», по мнению исследователей театра Ричарда Гоффа и Соджи Лоткер, может быть «создана сценографом, коллективом художников, архитектором или самой природой», либо «актером, танцором или зрителем» (Lotker, Gough, 2013, p. 3). «Расширенная сценография» не означает полного разрыва с театральной практикой, но она представляет собой новые способы рассуждения о пространственных, материальных и дизайнерских аспектах театральных представлений.

Проникновение в театральное искусство цифровых медиатехнологий, широкое применение видео и проекционной техники меняет способы театральной коммуникации. Как указывает медиатеоретик Крис Солтер (Chris Salter), если «импульс сценографии двадцатого века был обусловлен работой с пространством и с художественным образом» (...) «наш “компьютерный” технологический век перестраивает это поле на новый лад [обнаруживая себя] между пространством и участием, пространственной темпоральностью и моделями действия» (Salter, 2017, p. 161).

Исследуя современные театральные процессы, британский специалист в области сценографии Рейчел Ханн (Hann, 2018) выделяет три существенных изменения в отношении современной сценографии: во-первых, сценография (сценографический дизайн) может быть теперь представлена

¹ Под «сценографическим поворотом» понимают практики «переосмысления вопросов и изменений устоявшихся эпистемологий в театральном дискурсе» (Collins, Aronson, 2015, p. 1–6).

не только как элемент художественного решения спектакля, но и как самостоятельное, комплексное событие. Во-вторых, сценография не может пониматься только лишь как визуальное средство, апеллируя к мультисенсорному опыту. Такое понимание сценографии включает не только декорации, но также освещение, звук, костюмы, запахи и спецэффекты. В-третьих, — это влияние «расширенной сценографии», благодаря которой, в принципе, любая, даже не театральная ситуация может считаться сценографической. Ханн утверждает, что если понятие сценографии бесконечно расширять, оно рискует потерять свою теоретическую ясность. Сценография для нее прежде всего есть театральная концепция, призванная к созданию «атмосферы, чувств и художественных миров». Обращаясь в своем анализе к сочетанию квир-феноменологии, теории аффекта, делёзеанского ассамбляжа и нового материализма, Ханн направляет свое внимание на чувственно переживаемые взаимосвязи действий материальных сил внутри театра и вне его пределов. Театральная сценография больше не ограничивается декоративной или репрезентативной функциями в спектаклях, но становится частью интерактивной сети взаимодействий внутри театрального события и выходит за рамки только лишь человеческих коммуникаций.

Цель статьи — выявить специфику «расширенной сценографии» в контексте постгуманистического направления в современной философии и искусства, что подразумевает решение следующих задач: на конкретных примерах представить ряд театральных приемов, позволяющих реализовать постгуманистические стратегии «расширенной сценографии» в современных театральных постановках, а также на основе философской теории Нового материализма и концепции «интра-акций» философа К. Барад объяснить способы воздействия этих постановок на зрителей-участников. Постдраматический театр, выступающий в качестве **объекта исследования**, в работе с объектами сценографии демонстрирует новые творческие приемы, которые и являются **предметом исследования**.

В статье осмысливается **гипотеза** о том, что постдраматический театр в ряде творческих практик стремится к отходу от создания художественных образов на сцене и концентрируется на выстраивании процессов физического соучастия и обмена, основанных на пространственных и материальных отношениях между телами, объектами и театральным пространством.

ПОСТГУМАНИЗМ И «ОСВОБОЖДЕНИЕ» МАТЕРИАЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Как известно, *постгуманизм* — широкая концепция, особый дискурс и современное философское течение, объединяющие художественные и научные практики, способы мышления, порывающие с антропоцентрическими мировоззрениями, в которых материальные объекты и нечеловеческая материя считались лишь немой, податливым придатком человеческой деятельности.

Новые теории представляют человека как «узел» в более широкой глобальной материально-семиотической сети (Латур, 2014), состоящей в равной степени из человеческих и нечеловеческих сущностей. Это влечет новое понимание субъекта как части самоорганизующейся сборки, или, по словам Р. Брайдотти, «трансверсальной сущности, полностью погруженной в сеть нечеловеческих отношений (с животными, растениями, вирусами) и имманентной этой сети» (Брайдотти, 2018, с. 37).

Отказываясь признавать приоритетное положение человека по отношению к окружающим его объектам, существам, событиям, постгуманисты (акторно-сетевая теория, объектно ориентированная онтология, новый материализм и пр.) дают право голоса нечеловеческим актантам (как живым, так и неживым), которые не только существуют и проявляют себя, но и могут действовать от человека независимо.

Постчеловеческое состояние существует как субъективность, которая всегда находится в «процессе аутопоэза или самовоссоздания» (Braidotti, 2013, с. 35). Для критически настроенных постгуманистов (Стефан Хербрехтер, Кэри Вулф, Роза Брайдотти, Нил Бадмингтон и др.) постгуманистический субъект — это тот, который всегда находится в движении и интерпретируется через структуры, в которых он действует. Этот субъект представляет собой **реляционную сущность**. Он находится в постоянном процессе изменения и адаптации к элементам и агентам, с которыми взаимодействует и которыми он окружен.

Реляционный подход фокусирует внимание на появлении временных связей между субъектом, пространством и другими субъектами/объектами. Здесь важны не столько конкретные результаты взаимодействий (коммуникационные, физические, дискурсивные и пр.), сколько возникающие возможности для умножения процессов становления, обновления, вариации тех условий, которые делают изменения возможными.

Соответственно, цель постчеловеческой коммуникации обнаруживается в раскрытии потенциальных реализаций возможного и трансформаций заданных условий через инициирование реляционных ситуаций. Задача — в реализации «творческих» процессов, сил, интенсивностей и включении человека как части этих процессов.

Последние тенденции в исследовании «расширенной сценографии» во многом связаны с развитием **постдраматического** театра и пониманием сценографии, по словам специалистов в этой области Джослин МакКинни и Скота Палмера, как «опыта или конфигурации возможностей, а не как целенаправленного сообщения информации» (McKinney & Palmer, 2017, p. 10). В таком контексте сценография понимается не как декоративный фон для драматического представления, а как сумма взаимодействий между одушевленными и неодушевленными, материальными и нематериальными объектами, способными оказывать когнитивное и аффективное воздействие на зрителя.

В своем исследовании «постдраматического театра» Ханс-Тис Леман рассматривает постгуманистические тенденции в театральном искусстве: как театр проводит деконструкцию гуманистических ценностей, бросает вызов рациональному самодостаточному субъекту и линейному предзаданному повествованию. Постгуманизм влечет переосмысление ключевых традиционных принципов исполнительского искусства. Лемана интересует способность сценографии действовать независимо от театрального текста, как «визуальная драматургия» (Леман, 2013, с. 259) и как центральный компонент спектакля, а не просто как фон к пьесе. Вместо того чтобы пытаться точно определить, что такое сценография, он интересуется тем, что она делает как активный агент во взаимодействии со зрителями.

Постдраматический театр создает то, что можно обозначить понятием «составные тела», когда актеры, декорации, игровые предметы, звуки, свет и прочее соединяются и разъединяются, образуя своего рода молярные объекты-сборки (Делёз, Гваттари, с. 455). «Составные тела» являются постчеловеческими в том смысле, что они состоят как из человеческих, так и нечеловеческих компонентов, объединяющиеся в динамически возникающие конstellляции. С одной стороны, постдраматическая стратегия отменяет субъектно-объектную дихотомию и любые бинарные оппозиции, с другой, — отказывается от утилитарного использования предметов и технологии в театре.

Так, например, бельгийский художник и театральный режиссер Крис Вердонк в своих постановках-перформансах работает с «составными телами». В моноспектакле «M, A REFLECTION» (2012)², основанном на письмах Хайнера Мюллера, Вердонк задействует цифровую проекционную технологию. Актер Джон Лейзен взаимодействует с гиперреалистичным спроецированным двойником самого себя. Высококачественная цифровая проекция и точно выстроенное сценическое освещение передают почти голографический

² Фрагмент спектакля «M, A REFLECTION» (2012) можно посмотреть по эл. ссылке: URL: <https://vimeo.com/71011915> или URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jr5hT4cGVcA> (22.02.23).

эффект. Зритель видит одинаковые фигуры, спроецированные на три сетки в пространстве сцены в разных положениях. Эти различно воплощенные «тела» равноправны и взаимодополняемы. Симбиоз сосуществования актера и сценографии, моменты их непредзаданного столкновения и взаимовлияния составляют драматургию этого спектакля, а вовсе не текст Хайнера Мюллера, положенный в основу реплик актера. (Рис. 1).



Рис. 1. Фотография из спектакля Криса Вердонка «М, A REFLECTION» (2012)

Fig. 1. Still from the play *M, A REFLECTION*, Kris Verdonck (2012) ³

В драматическом театре реквизит традиционно считается одним из средств передачи значения/смысла, заложенного автором.

В постдраматическом театре объектам позволено проявлять свою собственную вещную волю. Здесь важнее смысла становятся перформативные потенции вещей. Как отмечает Ханс-Тис Леман, постдраматический театр «может сохранить способность возвращать вещам их ценность, а людям-актерам — опыт «опредмечивания», «овеществления», который был ими забыт» (Леман, 2013, с. 272).

Леман ссылается на работы польского художника и театрального режиссера Тадеуша Кантора как на пример тенденции постдраматического театра придавать «ценность объектам и материалам сценических действий» (Леман, 2013, с. 117). Внимание к объектам и их «жизни на сцене» у Кантора следует в русле деконструкции традиционного драматического нарратива, внутри которого «всё (и всякая «вещь») непременно вращается вокруг человеческого

³ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.atwodogscompany.org/en/projects/m-a-reflection/> (22.02.23).

действия» (Леман, 2013, с. 117). Поэтому, как указывает Леман, «вербальный диалог драмы здесь замещается диалогом между людьми и предметами. (...) квази-языковым обменом между человеком и вещью» (Леман, 2013, с. 118).

Это «освобождение вещей» относится не только к предметам театрального реквизита, но и к сфере машин, механики сцены и сценической технологии.

Так, в работе Хайнера Гёббельса «Всё, что произошло и будет происходить» (2018)⁴ человеческие и нечеловеческие перформеры-актанты действуют совместно, генерируя постоянно изменяющуюся атмосферу представления. Премьера этого спектакля состоялась в октябре 2018 года в Mayfield Depot в Манчестере (Великобритания). Гёббельс описывает пьесу как «частично спектакль, частично — строительную площадку» (Goebbels, 2023), поскольку кроме участия в спектакле ансамбля танцоров на сцене постоянно происходит конструирование, демонтаж и возведение заново декораций, чтобы исследовать цикличность истории Европы, ее непрерывного приближения к краху, а затем восстановления на новом этапе развития.

Гёббельс определяет свою работу в рамках «эстетики отсутствия» (Гёббельс, 2015), отчасти из-за ограничения роли людей-актеров. Но его «эстетика отсутствия», напротив, преисполнена ощущением присутствия вещей и событий, которые хотя и рассредоточивают внимание зрителя многовариантностью своего существования на сцене, но при этом создают транзиторные пространства, которые активно способствуют открытию участниками спектакля и зрителями каждый раз чего-то нового, неожиданного.

Гёббельс рассматривает «отсутствие» как «присутствие “другого”, как столкновение с невидимым образом или неслышимым словом или звуком, встречу с силами, неподвластными человеку, которые находятся вне нашего контроля» (Гёббельс, 2015, с. 6). Вероятно, понятие «отсутствия» у Гёббельса не самое точное, и правильнее было бы обозначить идею режиссера как совместное со-бытие с вещами.

Например, в спектакле Гёббельса «Вещи Штифтера» (2007)⁵ актерами-исполнителями стали пять механических пианино, три емкости с водой, визуальные проекции и динамики для воспроизведения звуковых эффектов. Режиссер описывает свою работу как «сочинение для пяти фортепиано без пианистов, пьесу без актеров, спектакль без исполнителей — можно сказать, ничейное представление» (Goebbels, 2008). Зритель видит только действу-

⁴ Источник изображения см. / See the image source: URL: [https://www.youtube.com/watch?v=2GOSZ5by0nU](https://Фрагмент спектакля «Всё, что произошло и будет происходить» (2018) можно посмотреть по эл. ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=2GOSZ5by0nU) (22.02.23).

⁵ Фрагмент спектакля «Вещи Штифтера» (2007) можно посмотреть по эл. ссылке: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zazAuUhQrSk&t=1361s> (22.02.23).

ющие нечеловеческие объекты. Кажется, что этот спектакль предназначен вовсе не для людей, но именно люди-зрители подспудно придают динамику происходящим событиям. (Рис. 2).



Рис. 2. Фотография из спектакля Хайнера Гёббельса «Вещи Штифтера» (2007)

Fig. 2. Still from the play *Stifters Dinge*, Heiner Goebbels (2007)⁶

С другой стороны, работа Гёббельса «De Materie» (2014) больше напоминает традиционную оперу с виртуозными певцами и зрелищным действием. Однако режиссер ввел в ткань спектакля «танцующие» скульптуры и стадо овец. В результате танцоры взаимодействовали с объектами и животными на равных, разрушая привычные иерархии человеческого/нечеловеческого.

В спектаклях Х. Гёббельса, Т. Кантора, Р. Уилсона, Р. Кастеллуччи способность материалов и объектов на сцене самостоятельно действовать становится одним из признаков «расширенной сценографии». В постдраматическом театре зритель имеет дело не с образами, а с непосредственными контактами материалов и сценических объектов между собой. Посгуманистический подход к сценографии признаёт материю активной силой в процессе создания перформативного события. В результате опыт от увиденного определяется тем, как вещи в спектакле материализуются на сцене через случайные и непредвиденные взаимодействия.

⁶ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://nashagazeta.ch/news/15181> (22.02.23).

Подобное понимание сценографии может быть объяснено положениями философской теории Нового материализма в работах американского философа Джейн Беннетт и в таких понятиях, как «вещь-сила» и «процессуальный ассамбляж». Согласно Беннетт, в контексте нового материализма все материи, даже так называемые неодушевленные предметы, обладают особым витальным свойством, которое она называет «вещь-сила». Именно вещь-сила позволяет распознать агентную мощь объекта и его потенциальную силу вне пределов человеческой интенции (Bennett, 2008).

Беннетт отмечает, что агентность даже самых маленьких элементов всегда зависит от «коллораации, кооперации или интерактивного вмешательства различных тел и сил» (Bennett, 2008, p. 21). Беннетт подчеркивает, что «формировать союзы и объединяться в ассамбляжи означает модифицировать и быть модифицированным другими», и этот процесс модификации «неподконтролен ни одному элементу» (Bennett, 2008, pp. 23–24).

По мнению исследователя театра Дж. МакКинни, «сценографический материализм» закладывает основу для понимания активной роли материи и позволяет воспринимать сценографию как «эмпирическое и воплощаемое событие, а не как статическое изображение или автономный артефакт; что-то, что в полной мере проявляется в тот момент, когда индивидуальный зритель ощущает ее работу, в процессе интеракции чувствующих человеческих тел и резонирующей материи на сцене» (McKinney, 2019, p. 71).

Отношение к сценографии одновременно как к координатору перформативного пространства и как к ассамбляжу различных материй позволяет приблизиться к пониманию аффективных процессов, которые проявляют себя за пределами драматического текста и за границами человеческой интенции. Как отмечает МакКинни, расширенная сценография не приписывает действию определенного значения, а, скорее, «способствует взаимобмену идей и открытий» (McKinney, 2019, p. 61).

В постдраматическом театре существенное значение имеют творческие процессы материальных становлений в реальном времени. Драматургия здесь проявляет себя не в содержании написанного заранее текста, интонации актерской речи или реализации режиссерской концепции, а в тех промежуточных процессах материальных взаимодействий, которые происходят здесь и сейчас перед глазами зрителя (часто становящегося непосредственным участником театрального действия). В постгуманистическом театре сами действия объектов/актеров/вещей рожают драматургию, а концепции разрабатываются именно во время проведения театрального события. В результате складывается особый медитативный опыт, который не дает зрителям готовых ответов на возникающие вопросы, но вместо этого снабжает их богатой «тканью» идей.

АФФЕКТЫ И «ИНТРА-АКЦИИ» КАК ДВИЖУЩИЕ СИЛЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНОГРАФИИ

Отход от прямой вербальной коммуникации, фиксируемый Х.-Т. Леманом в постдраматическом театре, сближает постчеловеческую коммуникацию с понятием «аффективности», о котором как об «определяющей отличительной особенности и предмете расширенной сценографии» пишут Дж. МакКинни и С. Палмер (McKinney & Palmer, 2017, p. 8).

Понятия «аффект» и «аффективность» (лат. *affectus*, *affectio*) встречаются в широком спектре современных гуманитарных исследований (в философии, искусствоведении, антропологии, социологии и многих других) и интерпретируются как события, которые превосходят человеческую волю и возможность их контролировать, открывая тем самым царство нечеловеческого.

Самые известные сторонники этой концепции — философ Жиль Делёз и психоаналитик Феликс Гваттари. По их мнению, аффект влечет за собой изменение и «интенсивностную вариацию» (силу), которые возникают, когда тела сталкиваются или вступают в контакт. Аффекты, утверждают они, не являются ни чувствами, ни переживаниями (т.е. базовыми эмоциями), поскольку «они превосходят силы тех, кто через них проходит» (Делёз, Гваттари, 1998, с. 72). Аффекты сигнализируют о способности тела влиять на другие тела и подвергаться влиянию других тел, переходить из одного состояния в другое в результате действия материальных сил.

Следуя Делёзу и Гваттари, канадский философ Брайан Массуми настаивает на том, что аффект является «досознательным и телесным, а не индивидуализированным, дискурсивно опосредованным и сконструированным». Массуми проводит различие между аффектом и эмоцией: аффект досубъективен, полисемичен и не заключен в чем-то конкретном; а эмоции зависят от обстоятельств, чаще осознаваемы и доступны осмыслению, их вызывает какой-то знакомый предмет/объект. «Эмоция — это субъективное содержание, социолингвистическая фиксация качества опыта. Эмоция является неполной интенсивностью, традиционным и всеобщим местом вхождения интенсивности в семантически и семиотически оформленные прогрессии, в нарративизированные цепи действие/реакция, в функцию и значение» (Massumi, 2002, p. 28).

Человеческое тело является «каналом преобразования» («conversion channel») (Massumi, 2002, p. 75) и может модулировать или усиливать интенсивность аффектов. Тело прерывает, индетерминирует движение «потока возможного» (А. Бергсон), захватывает и удерживает детали возможного, делая их привычными и понятными для человека. Сам же аффект действует не в конкретном теле, но циркулирует между телами, причем не обязательно человеческими телами.

Аффект понимается как особый вид познания мира, влияющего на чувства и движения, как особый вид чувственного мышления, «телесный интеллект» (Thrift, 2004, p. 60), позволяющий анализировать новые формы связи между структурами, практиками, материалами, действиями и высказываниями в театральном событии.

Таким образом, телесные и аффективные реакции сами по себе могут представлять собой своего рода «понимание». И в этом идея аффективных коммуникаций близка рассуждениям Э. Фишер-Лихте о композиции театральных постановок, где «приемы используются режиссером-художником, мастерски владеющим движениями, словами, линиями, цветом и ритмом» и применяются для того, чтобы «увидеть движение как таковое», а не ради представления какой-то идеи или вещи (Фишер-Лихте, 2015, с. 336).

Художественные стратегии Х. Гёббельса, Т. Кантора, Кр. Вердонка и многих других современных режиссеров близки философской концепции нового материализма (Bennett, 2010; Деланда, 2018; Braidotti, 2002), и, в частности, идее «интра-акций» американского философа Карен Барад (Barad, 2007; Барад, 2018) — идее содетерминированных событий, производимых разнородными действующими силами, влияние которых друг на друга неочевидно и запутанно.

В постдраматических спектаклях все существующее на сцене характеризуется результатами своего взаимодействия, интра-акциями (причем не только между людьми, но и между вещами), и именно благодаря этим действиям они приобретают значение. Режиссеры инсценируют нелинейные, непрерывно разворачивающиеся события, происходящие между различными материалами сценического пространства, объектами, танцорами, музыкантами, светом, звуком, текстом и т.д.

Для К. Барад явления в мире не зависят от человеческих желаний, воли, интенциональности или социальных потребностей. Люди — это лишь малая, но неотъемлемая часть продолжающейся реконфигурации мира, состоящей из бесконечных циклов аффективных циркуляций и интра-акций, в которые вовлечены человеческие и нечеловеческие силы. Это запутанное пространство распределенных сил, задействованных во всем, что происходило и будет происходить, делает актуальным акцент на исследовании потенциального, в котором рассеяна человеческая воля, в то время как человеческое присутствие и способность входить во взаимодействие остаются весьма существенными факторами для развития и обновления формы художественного произведения.

При таком понимании создание спектакля — это не практика наполнения материи смыслом или конструирования повествовательной формы из вещей, а формирование условий для возникновения «интра-акций», которые

позволяют материи проявлять себя в становлении театрального действа. Это еще один признак постдраматической стратегии и «дополненной сценографии».

«ДОПОЛНЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ» В СПЕКТАКЛЕ «СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»: ПРИМЕР CASE STUDY

Именно постдраматическая форма была избрана для создания эскиз-спектакля по мотивам произведения Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» (2021).⁷ Постановка проходила в рамках национального открытого чемпионата творческих компетенций Art Masters в Москве. Показ отрывка состоялся в Электротеатре Станиславский 4 сентября 2021 года.

Предварительно путем жеребьевки были образованы пять команд из участников соревнования. Каждая команда представляла десятиминутную постановку. В команду были отобраны участники таких «компетенций» как сценограф (А. Говязин), художник по свету (А. Коротких), звукорежиссер (Е. Голубев), стейдж-менеджер (М. Барышникова), художник-оформитель (А. Климова), художник по костюмам (В. Медная), художник по гриму (А. Волосатых), композитор (Г. Лямина), а также со стороны творческих организаторов режиссер (К. Звыкова) и помощник режиссера (Н. Транцеев).

Важным фактором, повлиявшим на работу, стал выбор свободной формы участия, когда члены команды могут экспериментировать, предлагая идеи по теме произведения. Режиссер дал возможность каждому проявить себя, оставив за собой общую компоновку спектакля и поставив лишь несколько ключевых задач.

Действие начинается в полумраке. Актеры по очереди выходят на затемненную сцену и встают по кругу в шести разных точках, образуя шестиугольник. Над головой каждого на расстоянии примерно метра подвешены металлические бочки. Все бочки закреплены на единую металлическую конструкцию (люстра). (Рис. 3). Внутри каждой из бочек помещены и закреплены к люстре световые LED приборы. На люстру сверху по кругу установлены шесть резервуаров с песком и с особой системой его сброса. Справа и слева на авансцене расположены бочки, над которыми сверху расположены резервуары с аналогичной системой сброса, наполненные крупным, прозрачным, рассыпчатым наполнителем, имитирующем воду.

⁷ Фрагмент спектакля «Сон смешного человека» (2021) можно посмотреть по эл. ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=Abrr__wKHlU (22.02.23)



Рис. 3. Фрагмент спектакля «Сон смешного человека» (2021), режиссер К. Звыкова.

Fig. 3. Still from the play *The Dream of a Ridiculous Man*, Kristina Zvykova (2021)⁸

Как только каждый из актеров доходит до своей точки, звучит щелчок барабана револьвера и синхронно с ним включается световой прибор внутри бочки, освещая актера под ним. С помощью синхронного света и звука с самого начала осуществляется «захват» внимания на актера. Свет, звук и актеры едины в процессе содетерминированного действия, они обоюдно задают хронометраж совместного действия.

Металлические бочки, подвешенные на люстре, задекорированы и «состарены». Общая конструкция, как и вся сценография, отражает два основных образа: револьвер и время. Бочки как барабан револьвера и бочки как сосуд со «временем», песком и водой (ее имитацией).

Покупка револьвера для самоубийства у персонажа Достоевского является исходным событием. Через револьвер, моментную грань жизни и смерти, начинается событийный ряд, погружающий персонажа в некий космос и безвремяе. Абстрактное пространство сцены, «захватывает» реальных героев, диктует свои правила игры. После «захвата» появляется видеоряд на фоне, состоящем из заранее записанных кадров с крупным планом тел артистов, пытающихся освободиться из оков гипсовой «скорлупы». Свет приборов на сцене начинает пульсировать, высвечивая и символически «подстегивая» артистов к попыткам вырваться из этих оков. Звучит выстрел и начинает вращаться светозвуковая «русская рулетка», снова регулируя сцепку взаимодействия сценографического объекта с персонажами.

⁸ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://artmasters.ru/tpost/rigyxfbi81-pokaz-postanovki-finalistov-artmasters-v> (22.02.23).

В момент вращения рулетки начинает подаваться имитационный поток «воды» как символ времени. После прекращения потока «воды» рулетка останавливается и включается статичный свет. Звучат монологи артистов. Каждый актер выбрал важную для себя фразу из произведения Достоевского и написал в соответствии с этой фразой монолог, основанный на истории из своей жизни. Циферблат с обратным отсчетом на минуту задает время жизни, в течение которого можно успеть высказаться. По завершении монолога рулетка крутится, артисты сменяются.

В последнем эпизоде (рис. 4) артист говорит больше позволенного времени, циферблат замирает на нуле, люстра с бочками медленно опускается. Таймер останавливается и сыпется песок. Бочки, спустившись на метр, прекращают движение, а за мгновение до этого — общее затемнение.



Рис. 4. Фрагмент спектакля «Сон смешного человека» (2021), режиссер К. Звыкова.

Fig. 4. Still from the play *The Dream of a Ridiculous Man*, Kristina Zvykova (2021)⁹

Сложная синхронизация света, звука, видео и механики сцены составляет технический функционал сценографии этого спектакля. Такую функциональную сценографию стало возможно создать только благодаря цифровым технологиям.

На примере постановки «Сон смешного человека» можно проиллюстрировать, как цифровые технологии могут стать самостоятельным элементом функционирования сценографии, и их использование позволяет выразить

⁹ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://teatral-online.ru/news/32682/> (22.02.23).

идею межактантного симбиоза, создав особую художественную выразительность, отвечающую линии постдраматического театра.

У постановочной команды и режиссера не было задачи следовать нарративу первоисточника. Из рассказа Ф.М. Достоевского было заимствовано исходное событие как некий фактор для действия. Отдельные фразы, взятые артистами для создания краткого текста «от себя», являются, скорее, результатом интра-акции между текстом и актером, нежели драматургической основой для спектакля. Сам процесс постановки состоял из сплошного эстетического безостановочного эксперимента. Это запустило процессы материальных взаимодействий и столкновений актеров с техникой и технических аппаратов со сценическими объектами. В результате проявившиеся и циркулировавшие аффективные процессы рождали форму постдраматического события.

Несмотря на столь абстрактное развертывание постановки, драматургического вакуума не возникло. Разрозненные, не связанные наброски каждого участника постановочной команды находили точки смыслового соприкосновения и выстраивались в самом процессе проведения спектакля. Сильный по воздействию эффект захвата артиста лучом света возник «случайно». Его невозможно создать без взаимодействия с технологией цифровой синхронизации. Возник эффект синергии, усиливающий интеракцию двух или более факторов и характеризующийся тем, что совместное их влияние на драматургию существенно превосходит простую сумму действий каждого, — то есть эмерджентность.

«Сон смешного человека» использовал постдраматическую форму постановочного процесса. Синергетический эффект в сценографии был получен совместной активностью актеров, сценических объектов и разных цифровых систем, задействованных в создании эскиз-спектакля. Каждый актер, каждый объект сценографического решения выступал как «узел» в более широкой материально-семиотической сети актантов самоорганизующейся сборки. Здесь не было приоритета автора, текста, актера или зрителя, но были созданы условия для потенциальных реализаций возможного и трансформаций заданных условий через инициирование реляционных ситуаций. Происходившие интра-акции продуцировали движение аффекта между телами и объектами, погружая зрителей в постчеловеческий режим восприятия сценического действия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные примеры показывают, что постдраматический театр особо силен в передаче ощущения движения, сотрудничества и совместного бытия при создании процессов человеческих и нечеловеческих интра-акций.

В отношении театрального искусства понятие «интра-акции» означает отказ от поиска какого-то единого смысла спектакля, описания достигнутых эффектов или «результатов». Вместо этого, как указывает К. Барад, «интра-акции реконструируют как то, что будет, так и то, что станет возможным — они меняют сами возможности для изменений и природу изменений» (Barad, 2007, p. 391).

Каждое действие материально изменяет настоящее и, следовательно, влияет на возможности будущих интра-акций. В этом случае зрители постдраматических спектаклей являются не только свидетелями тех событий, которые происходят на сцене, но становятся участниками со-конструирования самой ткани театрального действия. Даже когда зрители наблюдают за происходящим со своих мест в зале, их мысли, их общение друг с другом, отношения к пространству и контексту — все это способствует интра-активным изменениям в самом театральном событии. Это, конечно, всегда было свойственно театру, но постдраматический театр особо акцентирует наше внимание на подобных процессах.

Рассмотренные примеры театральных постановок позволяют сделать вывод о том, что в современном театре постчеловеческие тенденции реализуются через стратегии «освобождения» вещей и сценических объектов, которые во взаимодействии с актерами и зрителями-участниками формируют «составные тела» и пространства эмерджентного становления. Постдраматический театр, воплощая в себе некоторые идеи постгуманизма, открывает возможности для выражения нелинейности, динамичности окружающего мира, для осмысления и переживания тотальной вовлеченности всех человеческих и нечеловеческих сущностей в процессы со-конструирования сред, пространств и событий.

Термин «расширенная сценография» помогает понять сценографию не как декорацию к постановке или авторскую реализацию изобразительно-пластического образа спектакля, но в качестве способа соучастия и обмена, основанного на пространственных и материальных отношениях между телами, объектами и театральным пространством, что подтверждает исходную гипотезу статьи. Это характеризует современную сценографию как событийную, процессуальную коммуникационную практику и определяет «расширенную сценографию» как инновационную область современного театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барад, К. (2018). Агентный реализм. Как материально-дискурсивные практики обретают значимость (И. Штейнер, пер.). М. Крамар, К. Саркисов (ред.-сост.), *Опыты нечеловеческого гостеприимства* (с. 42–121). Москва: V-A-C press. URL: <https://doi.org/10.1215/9780822388128-005>
2. Брайдотти, Р. (2018). Критическая постгуманитаристика, или относятся ли медиа-природы к природо-культурам так же, как зое — к bios?. М. Крамар, К. Саркисов (ред.-сост.), *Опыты нечеловеческого гостеприимства* (с. 24–41). Москва: V-A-C press.
3. Гёббельс, Х. (2015). *Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре* (О. Федянина, пер.). Москва: Театр и его дневник.
4. Деланда, М. (2018). *Новая философия общества. Теория ассамбляжей и социальная сложность* (К. Майорова, пер.). Пермь: Гиле Пресс. URL: <https://dx.doi.org/10.5040/9781350096769>
5. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2010). *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения* (Я.И. Свирский, пер.). Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель.
6. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (1998). *Что такое философия?* (С.Н. Зенкин, пер.). Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя.
7. Латур, Б. (2014). *Пересборка социального: введение в актарно-сетевую теорию* (И. Полонская, пер.). Москва: Изд. дом Высшей школы экономики.
8. Леман, Х.-Т. (2013). *Постдраматический театр* (Н. Исаева, пер.). Москва: ABCdesign.
9. Фишер-Лихте, Э. (2015). *Эстетика перформативности* (Н. Кандинская, пер.; Д.В. Трубочкин, ред.). Москва: Play&Play: Канон-плюс.
10. Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
11. Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
12. Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
13. Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
14. Brejzek, Th. (Ed.). (2011). *Expanding Scenography: On the Authoring of Space*. Prague: Arts and Theatre Institute.
15. Brejzek, Th., Greisenegger, W. & Wallen, L. (Eds.). (2009). *Space and Truth: Monitoring Scenography 02: Space and Truth* (pp. 5–8). Zich, Switzerland: HDK University of the Arts.
16. Collins, J. & Aronson, A. (2015). Editors Introduction. *Theatre and Performance Design*, 1 (1–2), 1–6. URL: <https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1028172>
17. den Ouden, Fr. (2011). *Space. Time. Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage*. Farnham: Ashgate Publishing.

18. Goebbels, H. (2008). *Stifters Dinge / Stifter's Things: a performative Installation*. Retrieved Jan 25, 2023, from URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4/texts>
19. Goebbels, H. (2018). *Everything that happened and would happen*. Retrieved Jan 25, 2023, from URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/396/past-dates>
20. Hann, R. (2018). *Beyond Scenography*. London: Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9780429489136>
21. Lotker, S. & Gough, R. (2013). On Scenography: Editorial. *Performance Research*, 18 (3), 3–6. URL: <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306>
22. Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: London: Duke University Press.
23. McKinney, J. (2019). Scenographic materiality: Agency and Intra-Action in stage designs by Katrin Brack. In B.E. Wiens (Ed.), *Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design* (Chapter 3, pp. 57–73). London: Bloomsbury Methuen Drama. URL: <https://doi.org/10.5040/9781350064508.0011>
24. McKinney, J. & Palmer, S. (2017). Introducing 'Expanded' Scenography. In J. McKinney & S. Palmer (Eds.), *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design* (pp. 1–20). London: Bloomsbury. URL: <https://doi.org/10.5040/9781474244428.ch-001>
25. Salter, C. (2017). Participation, interaction, atmosphere, projection: New forms of technological agency and behavior in recent scenographic practice. In A. Aronson (Ed), *The Routledge Companion to Scenography* (Chapter 12, pp. 161–182). London: Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9781317422266>
26. Thrift, N. (2004). Intensities of feeling: Toward a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 86 (1), 57–78. URL: <https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x>

REFERENCE

1. Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
2. Barad, K. (2018). Agentnyy realism: Kak material'no-diskursivnye praktiki obretayut znachimost' [Agential realism: How material-discursive practices matter] (I. Shteyner, Trans.). In M. Kramar & K. Sarkisov (Eds.), *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of inhuman hospitality] (pp. 42–121). Moscow: V-A-C Press. (In Russ.) <https://doi.org/10.1215/9780822388128-005>
3. Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
4. Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity Press.

5. Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
6. Braidotti, R. (2018). Kriticheskaya postgumanitaristika, ili otnosyatsya li media-prirody k prirodo-kul'turam tak zhe, kak zoe—k bios? [The critical posthumanities; Or, is medianatures to naturecultures as zoe is to bios?]. In M. Kramar & K. Sarkisov (Eds.), *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of inhuman hospitality] (pp. 24–41). Moscow: V-A-C Press. (In Russ.)
7. Brejzek, T. (Ed.). (2011). *Expanding scenography: On the authoring of space*. Prague: Arts and Theatre Institute.
8. Brejzek, T., Greisenegger, W., & Wallen, L. (2009). Foreword. In T. Brejzek, W. Greisenegger & L. Wallen (Eds.), *Monitoring scenography 2: Space and truth* (pp. 5–8). Zurich, Switzerland: HDK University of the Arts.
9. Collins, J., & Aronson, A. (2015). Editors' introduction. *Theatre and Performance Design*, 1 (1–2), 1–6. <https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1028172>
10. DeLanda, M. (2018). *Novaya filosofiya obshchestva: Teoriya assamblyazhey i sotsial'naya slozhnost'* [A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity] (K. Mayorova, Trans.). Perm: Hyle Press. (In Russ.) <https://dx.doi.org/10.5040/9781350096769>
11. Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). *Chto takoe filosofiya?* [What is philosophy?] (S.N. Zenkin, Trans.). Moscow: Institute of Experimental Sociology; Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)
12. Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia] (Ya.I. Svirskiy, Trans.). Yekaterinburg: U-Factoria; Moscow: Astrel. (In Russ.)
13. den Ouden, Fr. (2011). *Space.time.narrative: The exhibition as post-spectacular stage*. Farnham: Ashgate Publishing.
14. Fischer-Lichte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [The transformative power of performance: A new aesthetics] (N. Kandinskaya, Trans.; D.V. Trubochkin, Ed.). Moscow: Play&Play: Kanon-plus. (In Russ.)
15. Goebbels, H. (2008). *Stifters dinge / Stifter's things*. Retrieved January 25, 2023, from <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4/texts>
16. Goebbels, H. (2015). *Estetika otsutstviya: Teksty o muzyke i teatre* [Aesthetics of absence: Texts on theatre] (O. Fedyanina, Trans.). Moscow: Teatr i ego dnevnik. (In Russ.)
17. Goebbels, H. (2018). *Everything that happened and would happen*. Retrieved January 25, 2023, from <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/396/past-dates>
18. Hann, R. (2018). *Beyond scenography*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429489136>
19. Latour, B. (2014). *Peresborka sotsial'nogo: Vvedenie v aktarno-setevuyu teoriyu* [Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory] (I. Polonskaya, Trans.). Moscow: HSE University. (In Russ.)

20. Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theatre] (N. Isaeva, Trans.). Moscow: ABCdesign. (In Russ.)
21. Lotker, S., & Gough, R. (2013). On scenography: Editorial. *Performance Research*, 18 (3), 3–6. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306>
22. Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham: London: Duke University Press.
23. McKinney, J. (2019). Scenographic materiality: Agency and intra-action in stage designs by Katrin Brack. In B.E. Wiens (Ed.), *Contemporary scenography: Practices and aesthetics in German theatre, arts and design* (pp. 57–73). London: Bloomsbury Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350064508.0011>
24. McKinney, J., & Palmer, S. (2017). Introducing ‘expanded’ scenography. In J. McKinney & S. Palmer (Eds.), *Scenography expanded: An introduction to contemporary performance design* (pp. 1–20). London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781474244428.ch-001>
25. Salter, C. (2017). Participation, interaction, atmosphere, projection: New forms of technological agency and behavior in recent scenographic practice. In A. Aronson (Ed.), *The Routledge companion to scenography* (pp. 161–182). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781317422266>
26. Thrift, N. (2004). Intensities of feeling: Toward a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 86 (1), 57–78. <https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x>

Авторский вклад

А.А. Деникин — концептуализация, методология, сбор материала и разработка проблемы исследования, редактирование по замечаниям рецензента, общее руководство.

А.О. Говязин — написание текста раздела «Дополненная сценография» в спектакле «Сон смешного человека»: пример case study, описание и анализ спектакля «Сон смешного человека» с применением заявленной методологии исследования.

Authors' contributions

Anton Denikin conceptualized the idea, developed the methodology, collected the material and designed the research aspects, edited the text according to the reviewer's comments, and provided general guidance;

Alexey Govyazin wrote the text for the part Augmented Scenography in The Dream of a Ridiculous Man: Case Study, described and analyzed the play The Dream of a Ridiculous Man using the selected research methodology.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АНТОН АНАТОЛЬЕВИЧ ДЕНИКИН

кандидат культурологии, доцент,
профессор кафедры звукорежиссуры и музыкального искусства,
Институт кино и телевидения ГИТР,
Россия, 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а.
заведующий кафедрой звукорежиссуры,
Российский институт театрального искусства ГИТИС,
Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., д. 6

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

АЛЕКСЕЙ ОЛЕГОВИЧ ГОВЯЗИН

аспирант,
Институт кино и телевидения ГИТР,
Россия, 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а.

ResearcherID: HZI-5734-2023

ORCID: 0000-0001-5768-2362

e-mail: alexey.g.art@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

ANTON A. DENIKIN

Cand.Sci. (Cultural Studies), Assistant Professor,
Professor at the Department of Sound Engineering and Music Art,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia;
Head of the Department of Sound Engineering,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
6, Maly Kislovsky pereulok, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

ALEXEY O. GOVYAZIN

Postgraduate student,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia

ResearcherID: HZI-5734-2023

ORCID: 0000-0001-5768-2362

e-mail: alexey.g.art@yandex.ru

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

MEDIA EDUCATION

УДК 159.922.73 + 004.9

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.1-175-198

EDN: RBDUZW

Статья получена 02.03.2023, отредактирована 28.03.2023, принята 30.03.2023

НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА РУДНОВА*

Психологический институт РАО
Россия, 125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4

ResearcherID: AAC-9542-2021

ORCID: 0000-0003-2063-2892

e-mail: rudnova.na@yandex.ru

ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ КОРНИЕНКО

Психологический институт РАО
Россия, 125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4;

ResearcherID: L-5971-2015

ORCID: 0000-0002-6597-264X

e-mail: dscorney@mail.ru

ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА ВОЛКОВА

Психологический институт РАО
Россия, 125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4

ResearcherID: G-8595-2015

ORCID: 0000-0001-9667-4752

e-mail: envolkova@yandex.ru

ОКСАНА МИХАЙЛОВНА ИСАЕВА

НИУ ВШЭ – Нижний Новгород
Россия, 603000, г. Нижний Новгород, ул. Родионова, д. 136

ResearcherID: E-8096-2018

ORCID: 0000- 0002-0926-5182

e-mail: oisaeva@hse.ru

Для цитирования

Руднова Н.А., Корниенко Д.С., Волкова Е.Н., Исаева О.М. Цифровая родительская медиация и ее связь с показателями психологического благополучия детей школьного возраста // Наука телевидения. 2023. 19 (1). С. 175–198. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-175-198>. EDN: RBDUZ

* Автор, ответственный за переписку.

Цифровая родительская медиация и ее связь с показателями психологического благополучия детей школьного возраста

Аннотация. В связи с распространением цифровых технологий и их активным использованием в образовании детей новой составляющей родительских функций становится цифровая родительская медиация. Исследования цифровой родительской медиации выделяют различные ее составляющие, которые характеризуют родительскую поддержку и контроль цифровой активности ребенка. Целью настоящего исследования стало выявление роли цифровой родительской медиации (родительский контроль и родительская поддержка) в характеристиках психологического благополучия (удовлетворенность собой и субъективное счастье) детей. Предполагается, что характеристики цифровой медиации (контроль и поддержка) вносят разнонаправленные вклады в психологическое благополучие подростков. Выборку исследования составили 4011 школьников в возрасте от 13 до 15 лет ($M = 14,07$, $SD = 0,76$), 42% юношей. Использовались методики: опросник цифровой родительской медиации, шкала «Я сам» из опросника «Многомерная шкала удовлетворенности жизнью школьника» и шкала субъективного счастья. Для статистической обработки использовались эксплораторный и конфирматорный факторный анализы, а также корреляционный и регрессионный анализы. В результате было выявлено, что родительский контроль и поддержка цифровой активности ребенка оказываются связанными, но их эффект на психологическое благополучие различен. Так, родительская поддержка повышает удовлетворенность и субъективное счастье подростка, а родительский контроль снижает их. Данный эффект проявляется больше для младших подростков.

Ключевые слова: цифровая родительская медиация, родительская поддержка, родительский контроль, психологическое благополучие, удовлетворенность собой, субъективное счастье

NATALIA A. RUDNOVA*

Psychological Institute
of the Russian Academy of Education,
9, str. 4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAC-9542-2021

ORCID: 0000-0003-2063-2892

e-mail: rudnova.na@yandex.ru

DMITRY S. KORNIENKO

Psychological Institute
of the Russian Academy of Education,
9, str. 4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia;

ResearcherID: L-5971-2015

ORCID: 0000-0002-6597-264X

e-mail: dscorney@mail.ru

ELENA N. VOLKOVA

Psychological Institute
of the Russian Academy of Education,
9, str. 4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: G-8595-2015

ORCID: 0000-0001-9667-4752

e-mail: envolkova@yandex.ru

OKSANA M. ISAEVA

HSE University—Nizhny Novgorod,
136, Rodionova, Nizhny Novgorod 603000, Russia

ResearcherID: E-8096-2018

ORCID: 0000- 0002-0926-5182

e-mail: oisaeva@hse.ru

For citation

Rudnova, N.A., Kornienko, D.S., Volkova, E.N., & Isaeva, O.M. (2023). Parental Digital Mediation and Its Association with the Psychological Well-Being in School-Age Children. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 175–198. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-175-198>, <https://elibrary.ru/RBDUZW>

* Corresponding author.

Parental Digital Mediation and Its Association with the Psychological Well-Being in School-Age Children

Abstract. Digital parental mediation has emerged as a result of the increasing popularity of electronic technologies and their active use in the education of children. Recent research on digital parental mediation highlights the various characteristics that define parental support and control over a child's digital activity. This study is aimed at determining the relationship between digital parental mediation (parental control and parental support) and the psychological well-being (self-satisfaction and subjective happiness) of adolescents. The characteristics of digital mediation (control and support) are assumed to have opposing effects on the psychological well-being of schoolchildren. The study sample consisted of 4,011 teenagers aged 13 to 15 ($M = 14.07$, $SD = 0.76$), 42% of whom were male. In the course of the study, the Digital Parental Mediation Questionnaire, the I myself scale from the questionnaire, the Multidimensional Scale of Student Life Satisfaction, and the Scale of Subjective Happiness were utilized. Statistical processing involved exploratory and confirmatory factor analyses, correlation and regression analyses. As a result, it was confirmed that parental control and support of a child's digital activity are related, but their effects on psychological well-being vary. Thus, parental support increases a teenager's satisfaction and happiness, whereas parental control decreases them. This effect is more pronounced in younger adolescents.

Keywords: parental digital mediation, parental support, parental control, psychological well-being, self-satisfaction, subjective happiness

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время для современных детей Интернет, цифровые устройства и социальные медиа являются неотъемлемой частью окружающей реальности и социальной ситуации развития (Simion & Dorard, 2020, p. 245; Pogorelov & Rylskaya, 2022, p. 102). Распространение коронавируса SARS-CoV-2 и последующая политика изоляции населения (Zinchenko et al., 2021, p. 292; Pervichko et al., 2022, p. 70) стимулировали всеобщее использование цифровых технологий для реализации учебной и трудовой деятельности в дистанционном формате (Баранова и др., 2021, с. 13; Рассказова и др., 2021, с. 185). Это, в свою очередь, укрепило позиции цифровых устройств и ресурсов сети Интернет как одного из контекстов социализации детей и под-

ростков (Soldatova et al., 2020, с. 191; Веракса, Чичина, 2022, с. 35), расширяя спектр функций современных родителей (Канашов, Трусова, 2021, с. 79).

Традиционный подход к реализации родительских обязанностей обеспечивается через осуществление «привычной системы действий, направленных на воспитание, обучение и образование ребенка в процессе общения его к культурным и духовно-нравственным ценностям общества, передачи социального и культурного опыта» (Каменева, 2017, с. 53). В условиях цифровизации и с появлением «цифрового родительства» (Лактюхина, 2020, с. 180; Nagy et al., 2022, р. 428) участие отцов и матерей в использовании детьми цифровых устройств и сети Интернет трансформировалось в «цифровую родительскую медиацию». Данный феномен определяется как набор родительских действий, целью которых является управление цифровой активностью детей, а также регуляция и обсуждение использования гаджетов и особенностей просматриваемого контента (Livingstone et al., 2017, р. 3).

Цифровая родительская медиация является относительно новой составляющей родительских действий и новым феноменом для психологии, содержание которого еще обсуждается. Отмечаются различные аспекты в цифровой медиации: защита ребенка от рисков использования сети Интернет (небезопасного контента, кибербуллинга и др.) (например, Lwin et al., 2008, р. 206), управление качеством и количеством времени, которые ребенок проводит у экранов цифровых устройств (Kucirkova & Livingstone, 2017), целенаправленное развитие цифровых навыков ребенка (Sciaccia et al., 2022, р. 3) и взаимообучение родителей и детей (Nikken, 2017, р. 4). Для более полного понимания содержания феномена цифровой родительской медиации было предложено рассматривать ее с точки зрения классических подходов к стратегиям воспитания (Eastin et al., 2006, р. 487). В частности, продолжая подход Д. Баумринда, где параметрами стиля воспитания выступали требовательность и отзывчивость (Baumrind, 1991, р. 63), для измерения участия родителей в использовании детьми гаджетов и сети Интернет были предложены два параметра — родительская поддержка и родительский контроль (Eastin et al., 2006, р. 487).

Родительская поддержка представляет собой действия, направленные на оказание информационной и технической помощи при использовании гаджетов и сети Интернет, обсуждение и объяснение содержания различного контента, а также эмоциональное участие родителя в цифровой активности ребенка. Родительский контроль подразумевает установление правил и ограничений использования ресурсов сети Интернет и цифровых устройств, а также применение различных технических решений для обеспечения выполнения этих правил.

Сочетание родительской поддержки и родительского контроля позволили выявить различные стратегии цифровой родительской медиации. Первые работы в данном направлении предложили лишь две стратегии — ограничивающую и информирующую (Kalmus & Roosalu, 2022, p. 56), в соответствии с преобладанием родительской поддержки или родительского контроля. Позже была предложена классификация, включающая ограничивающую, попустительскую и избирательную (сочетание контроля и поддержки) стратегии (Lwin et al., 2008, p. 207). Спектр стратегий был расширен добавлением уважительной стратегии, при которой родители оказывают ребенку доверие и предоставляют самостоятельность, и стратегии мониторинга поведения, при котором родители только наблюдают за ребенком, незначительно ограничивая его и оказывая поддержку при необходимости (Kutrovátz et al., 2018, p. 48). Одной из последних стратегий была выявлена стимулирующая, когда родители целенаправленно развивают навыки ребенка, предлагая ему специально подобранные типы цифровой активности (Kuldas et al., 2021, p. 4063). Также были выделены стратегии, ориентированные на возможности, которые предоставляют программное обеспечение цифровых устройств — мониторинг цифровой активности и техническая медиация (Kirwil et al., 2009, p. 2). В случае мониторинга цифровой активности родители используют специальное программное обеспечение для доступа к «цифровому следу» ребенка — истории браузера, предпочитаемых игр и приложений, содержанию переписок в чатах и мессенджерах и т.д. При технической медиации родители используют встроенные в цифровые устройства функции «родительского контроля» или настраивают фильтры доступных ребенку сайтов, приложений, видов контента и других ресурсов гаджета. Принципиальным отличием является то, что при мониторинге цифровой активности родители отслеживают результаты цифровой активности ребенка, а при технической медиации изначально определяют пределы доступной информации для ребенка. Однако данные стратегии скорее относятся к родительскому контролю, поэтому их рассмотрение как самостоятельных стратегий обсуждается (Kuldas et al., 2021, p. 4065).

Использование цифровых устройств, социальных медиа и сети Интернет среди детей школьного возраста растет (Веракса и др., 2021, с. 40), что может оказывать влияние на их психологическое благополучие (Schmuck, 2021, p. 256). В связи с этим возникает вопрос — каким образом связана родительская медиация использования гаджетов и сети Интернет с показателями благополучия детей? Ранее было установлено, что ограничивающая стратегия хоть и снижает экранное время, повышает уровень тревожности детей и снижает их удовлетворенность жизнью (Fardouly et al., 2018, p. 1462), тогда как активная медиация имеет скорее обратное влияние, демонстрируя положи-

тельные эффекты на развитие самостоятельности детей, повышение их социального благополучия и удовлетворенности жизнью, а также обеспечивает развитие цифровых навыков (Schmuck, 2021, p. 256). Ввиду отсутствия исследований роли цифровой родительской медиации для психологического благополучия детей школьного возраста, реализованных на русскоязычной выборке, в качестве **гипотезы** исследования выступает предположение о том, что практики родительской цифровой медиации (родительская поддержка и родительский контроль) оказывают разнонаправленный эффект на характеристики психологического благополучия детей.

Целью статьи стало изучение влияния практик цифровой родительской медиации (родительский контроль и родительская поддержка) на психологическое благополучие (удовлетворенность собой и субъективное счастье) детей.

Изучение цифровой родительской медиации возможно как с привлечением к исследованию родителей, так и детей. Однако данные, полученные от детей, являются более достоверными, так как родители склонны преувеличивать свою роль в использовании детьми цифровых гаджетов и сети Интернет и в большей степени подвержены влиянию социальной желательности (Nikken et al., 2017, p. 5). Для выявления мнения школьников об особенностях участия их родителей в использовании цифровых устройств и сети Интернет был разработан опросник цифровой родительской медиации (Kuzmanović et al., 2019, p. 64). Хотя в отечественной литературе есть работы, использующие один из адаптированных вариантов данного диагностического инструментария (например, Солдатова и др., 2017), психометрические показатели данной методики ранее не были представлены, что и определило дополнительную задачу настоящего исследования — проверить психометрические характеристики опросника для использования на российской выборке.

ОРГАНИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

ВЫБОРКА И ПРОЦЕДУРА СБОРА ДАННЫХ

Исследование проводилось в рамках реализации комплексного исследования психологического благополучия школьников Республики Саха (Якутия). К участию в исследовании были привлечены учащиеся всех школ региона. В настоящем исследовании анализируются данные, полученные от 4011 школьников в возрасте от 13 до 15 лет ($M = 14,07$, $SD = 0,76$), 42% юношей, 58% девушек. Зарубежные опросники были переведены на русский язык в со-

ответствии с рекомендациями Р. Брислина (Brislin, 1970, p. 186) по адаптации психодиагностического инструментария для проведения кросс-культурных исследований. Все материалы предъявлялись на русском языке, сбор данных проводился в индивидуальном порядке. Процедура проведения исследования соответствует этическим стандартам Российского психологического общества.

МЕТОДЫ

Опросник цифровой родительской медиации был использован для выявления особенностей участия родителей в использовании сети Интернет и цифровых устройств детьми школьного возраста (Kuzmanović et al., 2019, p. 64). Шкала активной медиации состоит из четырех пунктов, содержащих ответ на вопрос «Когда ты пользуешься Интернетом, как часто твои родители делают что-либо из нижеперечисленных действий?». Детям предлагалось оценить степень своего согласия с каждым из них по шкале Лайкерта от 1 («редко») до 5 («очень часто»). Шкала родительского контроля в ответ на вопрос «Поступают ли твои родители следующим образом?» предлагает описание трех ситуаций. Для ответа респондентам предлагается шкала от 0 («Нет») до 2 («Да»).

Шкала «Я сам» из опросника «Многомерная шкала удовлетворенности жизнью школьника» (Сычев и др., 2018, с. 12) состоит из 6 утверждений и направлена на выявление позитивного отношения к себе и удовлетворенности собой (например, «Я нравлюсь себе как человек»). Респонденты оценивали утверждения по шкале от 1 («никогда») до 5 («всегда»). Альфа Кронбаха — 0,88.

Шкала субъективного счастья (Bruggeman et al., 2019, p. 106) состоит из двух вопросов, которые позволяют выявить общее ощущения счастья и ощущения счастья вчера. Респонденты дают ответ в соответствии со шкалой от 0 («очень несчастный») до 10 («очень счастливый»). Альфа Кронбаха — 0,79.

В качестве методов статистической обработки данных использовались эксплораторный и подтверждающий факторный анализы, корреляционный и регрессионный анализы. Показатель пола рассматривался для корреляционного и регрессионного анализа как квазиинтервальная шкала¹, в которой 1 — «мужчина», 2 — «женщина».

Для принятия решения о возможности проведения факторного анализа использовались следующие традиционные показатели: индексы теста

¹ В настоящей работе пол рассматривается как квазиинтервальная шкала для того, чтобы выявить его значимость для показателей психологического благополучия — удовлетворенности собой и субъективного счастья. (Квазиинтервальные (псевдоинтервальные) шкалы используются для преобразования качественных данных в количественные. Они строятся на основе порядковых и отражают отношение последовательности или порядка, т.е. могут использоваться для оценки выраженности какого-либо признака.)

сферичности Братлетта (проведение факторного анализа возможно в случае $p < 0,001$), коэффициент адекватности факторной структуры Кайзера — Мейера — Олкина (при коэффициенте от 0,05 до 1 использование факторного анализа допустимо). Кроме того, анализировались следующие коэффициенты пригодности модели: квадратичная усредненная ошибка аппроксимации (RMSEA, root mean-square error of approximation, в случае, если индекс меньше 0,08, модель считается удовлетворительной), индекс Такера — Льюиса (TLI, Tucker-Lewis index, модель пригодна, если индекс больше 0,90), Байесовский информационный критерий (BIC, Bayesian information criterion, меньшее значение показывает лучшее соответствие), сравнительный показатель соответствия (CFI, comparative fit index, индекс должен быть больше 0,90), стандартизованный среднеквадратический остаток (SRMR, standardized root mean square residual, индекс менее 0,05 говорит о хорошем соответствии модели).

РЕЗУЛЬТАТЫ

СТРУКТУРА И ПСИХОМЕТРИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ ОПРОСНИКА ЦИФРОВОЙ РОДИТЕЛЬСКОЙ МЕДИАЦИИ

Для проверки внутренней структуры методики был реализован факторный анализ. Предварительный анализ с использованием теста сферичности Бартлетта ($\chi^2 = 10323$, $df(21)$, $p < 0,001$), выявлением коэффициента адекватности факторной структуры Кайзера — Мейера — Олкина (равен 0,756), а также коэффициентов пригодности модели RMSEA (равен 0,079), TLI (равен 0,947) и BIC (равен 150,135) показал, что проведение факторного анализа допустимо. Эксплораторный факторный анализ с использованием вращения «варимакс» показал, что рассматриваемые пункты образовали двухфакторную структуру (Таблица 1). В первый фактор вошли пункты, характеризующие действия родителей, направленные на оказание поддержки цифровой активности ребенка, во второй — пункты, характеризующие контролирующие действия и функции родителей в отношении цифровой активности ребенка.

Таблица 1 / Table 1

Факторная структура опросника цифровой родительской медиации /
Factor Structure of the Digital Parental Mediation Questionnaire

Пункты / Items		Фактор 1 / Factor 1	Фактор 2 / Factor 2
Когда ты пользуешься Интернетом, как часто твои родители делают что-либо из нижеперечисленных действий? / <i>When you use the Internet, how often do your parents do any of the following?</i>			
1	Объясняют, как безопасно пользоваться Интернетом. / <i>Explain how to use the Internet safely.</i>	0,675	
2	Помогают, когда ты не можешь сделать или найти что-то в Интернете. / <i>Help when you can't do or find something online.</i>	0,727	
3	Объясняют тебе, почему некоторые материалы в Интернете являются хорошими или плохими. / <i>Explain to you why some of the material on the Internet is good or bad.</i>	0,758	
4	Помогают, когда что-то беспокоит тебя в Интернете. / <i>Help when something on the Internet bothers you.</i>	0,815	
Поступают ли твои родители следующим образом? / <i>Do your parents do any the following?</i>			
5	Используют функцию «родительского контроля» или другие способы блокирования или фильтрации различного контента. / <i>Use the parental control function or other methods of blocking or filtering content.</i>		0,801
6	Используют функцию «родительского контроля» или другие способы отслеживания контента, который ты просматриваешь или какие приложения используешь. / <i>Use the parental control function or other means to track the content you view or the apps you use.</i>		0,839
7	Устанавливают правила, определяющие, сколько и когда ты можешь пользоваться Интернетом. / <i>Set rules for how much and when you can use the Internet.</i>		0,520
Доля объяснимой дисперсии / <i>Share of explained variance</i>		0,33	0,24

Далее был выполнен конфирматорный факторный анализ². Полученные индексы (CFI = 0,99; TLI = 0,99; RMSEA (90% CI) = 0,046 (0,039 : 0,054), SRMR = 0,027) свидетельствуют о высокой пригодности модели, следовательно данный психодиагностический инструмент обладает конструктивной валидностью.

Для рассматриваемых шкал была также установлена высокая одномерная надежность опросника: для шкалы родительской поддержки альфа Кронбаха составила 0,84 и для шкалы родительского контроля — 0,76.

Описательная статистика для шкал опросника цифровой родительской медиации представлена в таблице 2.

Таблица 2 / Table 2

Описательная статистика для показателей цифровой родительской медиации и психологического благополучия школьников /

Descriptive Statistics for Indicators of Digital Parental Mediation and Psychological Well-Being of School-Age Children

Шкала / Scale	Среднее / Mean	Медиана / Median	Ст. откл. / St.dev.	Минимум / Minimum	Максимум / Maximum
Родительская поддержка / Parental support	9,54	9,00	3,96	4,00	20,00
Родительский контроль / Parental control	0,79	0,00	1,48	0,00	6,00
Удовлетворенность собой / Self-satisfaction	19,72	20,00	5,92	6,00	30,00
Счастье / Happiness	6,31	6,50	2,09	1,00	10,00

ПОКАЗАТЕЛИ ЦИФРОВОЙ РОДИТЕЛЬСКОЙ МЕДИАЦИИ КАК ПРЕДИКТОРЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО БЛАГОПОЛУЧИЯ ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Для выявления общей картины взаимосвязей был проведен корреляционный анализ, обнаруженные взаимосвязи представлены в таблице 3.

Шкалы опросника цифровой медиации обнаруживают положительную низкую корреляцию между собой ($r = 0,20$, $p < 0,001$). Согласно полученным

² Конфирматорный факторный анализ в настоящей работе используется для проверки структуры русскоязычной версии Опросника цифровой родительской медиации. (Анализ позволяет подтвердить структуру методики, включающую два фактора (шкалы) родительской поддержки и родительского контроля, выявленную в результате эксплораторного факторного анализа).

результатам, родительская поддержка положительно связана с удовлетворенностью школьника собой ($r = 0,27$, $p < 0,001$) и его самооценкой счастья ($r = 0,25$, $p < 0,001$), тогда как родительский контроль не обнаруживает связей с показателями психологического благополучия. Кроме того, родительская поддержка положительно связана с полом ($r = 0,03$, $p < 0,05$) и отрицательно — с возрастом ($r = -0,06$, $p < 0,001$). Родительский контроль отрицательно связан с полом ($r = -0,07$, $p < 0,001$). Однако коэффициенты корреляции шкал опросника родительской цифровой медиации с полом и возрастом, несмотря на значимость, близки к нулю.

Таблица 3 / *Table 3*

Результаты корреляционного анализа показателей цифровой
родительской медиации и психологического благополучия /
*Correlation Analysis of Indicators of Digital Parental Mediation
and Psychological Well-Being*

Показатели / <i>Indicators</i>	1.	2.	3.	4.	5.
1. Пол / <i>Sex</i>	—				
2. Возраст / <i>Age</i>	-0,02	—			
3. Родительская поддержка / <i>Parental support</i>	0,03*	-0,06***	—		
4. Родительский контроль / <i>Parental control</i>	-0,07***	-0,01	0,20***	—	
5. Удовлетворенность собой / <i>Self-satisfaction</i>	-0,08***	0,01	0,27***	0,02	—
6. Счастье / <i>Happiness</i>	-0,16***	-0,06***	0,25***	-0,03	0,50***
Примечание / <i>Note</i> : * $p < 0,05$, *** $p < 0,001$					

Для выявления вклада цифровой родительской медиации в показатели психологического благополучия был реализован регрессионный анализ, в котором удовлетворенность школьниками собой и субъективное счастье выступили зависимыми переменными (таблица 4). В качестве независимых переменных выступили родительская поддержка и родительский контроль. Пол и возраст были включены в модель для контроля. Доля объяснимой дисперсии для показателя удовлетворенности собой составила 8%, для счастья — 10%.

Таблица 4 / Table 4

Результаты регрессионного анализа для показателей психологического благополучия /
Regression Analysis for Indicators of Psychological Well-Being

	Удовлетворенность собой / <i>Self-satisfaction</i>			Субъективное счастье / <i>Subjective happiness</i>		
	b	Бета / <i>beta</i>	t	b	Бета / <i>beta</i>	t
Константа / <i>Constant</i>	14,51		849***	8,20		13,65***
Пол / <i>Sex</i>	-1,10	-0,09	-6,06***	-0,74	-0,17	-11,53***
Возраст / <i>Age</i>	0,22	0,03	1,84	-0,14	-0,05	-3,41***
Родительская поддержка / <i>Parental support</i>	0,42	0,28	18,23***	0,14	0,27	17,46***
Родительский контроль / <i>Parental control</i>	-0,18	-0,05	-2,88**	-0,13	-0,09	-5,89***
	F (4 4006) = 90,42*** R ² = 0,083			F (4 4006) = 109,87*** R ² = 0,099		
Примечание / Note: *** $p < 0,001$						

Субъективное счастье отрицательный вклад делают пол и родительский контроль, положительный — родительская поддержка. Возраст выступил значимым положительным предиктором только для удовлетворенности собой.

ОБСУЖДЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ

Проверка внутренней структуры опросника родительской цифровой медиации позволила выявить два фактора, которые полностью соответствуют оригинальной структуре методики (Kuzmanović et al., 2019, p. 64). Анализ содержания пунктов, вошедших в факторы, позволяет утверждать, что в фактор 1 вошли утверждения, направленные на выявление особенностей родительской поддержки при использовании ребенком цифровых устройств или ресурсов сети Интернет, а в фактор 2 — утверждения, направленные на диагностику родительского контроля цифровой активности детей.

Согласно проведенным анализам, опросник цифровой родительской медиации демонстрирует психометрические свойства, достаточные для при-

менения в исследованиях участия родителей в использовании детьми цифровых устройств и сети Интернет.

Наличие положительной связи между характеристиками родительской цифровой медиации ставит вопрос об их разнонаправленности по своему содержанию. Исходя из результатов, можно полагать, что подростки оценивают стратегию родительской медиации скорее как избирательную (Kalmus & Roosalu, 2022, p. 56), т.е. сочетающую поддержку и контроль; частично на это указывает относительная ортогональность шкал опросника.

Исследование показало, что предиктором психологического благополучия выступает родительская поддержка — эта характеристика цифровой медиации положительно связана с удовлетворенностью собой и переживанием субъективного счастья. Родительский контроль, напротив, приводит к снижению психологического благополучия — как удовлетворенности собой, так и субъективного переживания счастья. Усиление родительского контроля или сведение родительских практик в цифровой медиации только к действиям с контрольными функциями будет стимулировать подростка к ограничению взаимодействия с родителями вплоть до исключения родителей из коммуникаций «подросток» — «цифровая среда» — «родитель». Полученные факты соответствуют основным результатам, полученным в зарубежных исследованиях в отношении того, что разные родительские практики могут иметь различные и даже противоположные последствия (Kocayörük et al., 2021, с. 496). Подростки нуждаются не столько в техническом обеспечении доступа к цифровым устройствам, ресурсам сети Интернет или информационном сопровождении, сколько в вовлеченности родителей и их участии в жизни детей, что и отражается в положительном эффекте родительской поддержки на психологическое благополучие детей. В то время как формальный контроль — мониторинг выполнения установленных правил или использование технических решений для ограничения доступа к цифровому контенту — снижают и удовлетворенность тем, каким человеком видит себя школьник (в частности, в ситуации контроля), и уровень его субъективного счастья. Таким образом, активное включение родителей в процесс освоения подростком цифровой среды способствует его психологическому благополучию, что согласуется с результатами Fardouly J. с коллегами (Fardouly et al., 2018, p. 1464).

Связь пола и возраста с показателями цифровой родительской медиации, полученными в настоящем исследовании, подтверждаются результатами предыдущих работ. В частности, родители более старших детей не склонны использовать какие бы то ни было стратегии цифровой медиации, в отличие от родителей детей младшего возраста (Rudnova et al., 2023, p. 6). К девочкам применяются различные стратегии медиации, в то время как родители мальчиков используют чаще ограничительные стратегии (Talves & Kalmus, 2015, p. 5).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование выявило, что характеристики родительской медиации могут вносить различный вклад в психологическое благополучие детей. Так, родительская поддержка, реализуемая как оказание информационной помощи и эмоциональная включенность родителей в цифровую активность, повышает удовлетворенность и субъективное счастье подростка, в то время как родительский контроль хоть и ограничивает доступ к опасному контенту и повышает безопасность использования сети Интернет (Beuens et al., 2022, p. 3), может сократить индивидуальное пространство для учебы и отдыха, что, в свою очередь, снизит уровень доверия и повысит вероятность детско-родительского отчуждения.

Были уточнены психометрические показатели опросника цифровой родительской медиации, которые позволяют использовать его для выявления особенностей участия родителей в использовании детьми цифровых устройств и ресурсов сети Интернет.

Ограничениями настоящего исследования выступает использование метода самоотчета на выборке подростков. Перекрестный дизайн будущих исследований с привлечением родителей и сверстников для оценки цифровой активности подростка и родительской цифровой медиации повысит объективность данных и расширит возможности их интерпретации. Использование приемов объективации оценки цифровой активности (например, ведение дневника цифровой медиации, подсчет родителями количества обращений подростка за информационной помощью или эмоциональной поддержкой, учет числа обсуждений просмотренного контента и содержания этих обсуждений и т.п.) будут также способствовать преодолению этих ограничений.

Дальнейшие исследования цифровой родительской медиации могут продолжить линию изучения спектра стратегий, основанных на сочетании родительской поддержки и родительского контроля. Кроме того, возможно выявление других характеристик участия родителей в цифровой активности детей, определение факторов, влияющих на выбор родителями стратегий (Rudnova et al., 2023, p. 3), а также уточнение роли цифровой родительской медиации в психологическом благополучии детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова, В.А., Дубовская, Е.М., Савина, О.О. (2021). Опыт жизнедеятельности и ресурсы преодоления трудностей социальной изоляции в первый период пандемии COVID-19 у студентов. *Социальная психология и общество*, 12 (1), 10–25. URL: <https://www.elibrary.ru/ZBBEVI>, URL: <https://doi.org/10.17759/sps.2021120102>
2. Веракса, А.Н., Корниенко, Д.С., Чурсина, А.В. (2021). Мотивы использования соцсетей, факторы онлайн-риска и психологическое благополучие подростков в связи с интеграцией социальных сетей в ежедневную активность. *Российский психологический журнал*, 18 (4), 30–46. URL: <https://www.elibrary.ru/CDYILF>, URL: <https://doi.org/10.21702/rpj.2021.4.3>
3. Веракса, А.Н., Чичина, Е.А. (2022). Сравнение особенностей использования цифровых устройств детьми старшего дошкольного возраста до начала и в ходе пандемии COVID-19. *Современное дошкольное образование*, (2), 30–39. URL: <https://www.elibrary.ru/HBMKNN>, <https://doi.org/10.24412/1997-9657-2022-2110-30-39>
4. Каменева, Т.Н. (2017). Родительские практики современных россиян. В.А. Лазаренко, Т.А. Шульгина, Т.Д. Василенко (ред.), *Семья в современном мире* (с. 54–58). URL: <https://www.elibrary.ru/ZMUQGZ>
5. Канашов, А.Е., Трусова, А.В. (2021). Роль факторов семейного воспитания в формировании интернет-зависимого поведения у подростков. *Национальный психологический журнал*, (2), 76–87. URL: <https://www.elibrary.ru/JNFMCI>, URL: <https://doi.org/10.11621/npj.2021.0207>
6. Лактюхина, Е. (2020). Дигитализация интимности: поиск оптики для цифрового родительства. *Laboratorium: Журнал социальных исследований*, (3), 178–195. URL: <https://www.elibrary.ru/UNEXVQ>, URL: <https://doi.org/10.25285/2078-1938-2020-12-3-178-195>
7. Рассказова, Е.И., Солдатова, Г.У., Неяскина, Ю.Ю., Ширяева, О.С. (2021). Потребность в информации и отношение к цифровым технологиям как факторы критичного и некритичного распространения новостей о пандемии. *Вестник Московского университета. Серия 14: Психология*, (1), 170–195. URL: <https://www.elibrary.ru/PYCHIR>, URL: <https://doi.org/10.11621/vsp.2021.01.07>
8. Солдатова, Г.У., Рассказова, Е.И., Зотова, Е.Ю. (2017). Родительская медиация подростков в Интернете. *Академический вестник Академии социального управления*, 3 (25), 19–28. URL: <https://www.elibrary.ru/ZXISTB>
9. Сычев, О.А., Гордеева, Т.О., Лункина, М.В. и др. (2018). Многомерная шкала удовлетворенности жизнью школьников. *Психологическая наука и образование*, 23 (6), 5–15. URL: <https://www.elibrary.ru/YROTWP>, URL: <https://doi.org/10.17759/pse.2018230601>
10. Baumrind, D. (1991). The influence of parenting style on adolescents competence and substance use. *Journal of Early Adolescence*, 11 (1), 56–95. URL: <https://doi.org/10.1177/02724316911111004>

11. Beyens, I., Keijsers, L., Coyne, S.M. (2022). Social media, parenting, and well-being. *Current opinion in psychology*, 47, Article 101350. URL: <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2022.101350>
12. Brislin, R.W. (1970). Back-translation for cross-cultural research. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 1 (3), 185–216. URL: <https://doi.org/10.1177/135910457000100301>
13. Bruggeman, H., Van Hiel, A., Van Hal, G., et al. (2019). Does the use of digital media affect psychological well-being? An empirical test among children aged 9 to 12. *Computers in Human Behavior*, 101, 104–113. URL: <https://doi.org/10.1016/j.chb.2019.07.015>
14. Eastin, M.S., Greenberg, B.S., Hofschire, L. (2006). Parenting the Internet. *Journal of Communication*, 56 (3), 486–504. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2006.00297.x>
15. Fardouly, J., Magson, N.R., Johnco, C. J., et al. (2018). Parental control of the time preadolescents spend on social media: Links with preadolescents' social media appearance comparisons and mental health. *Journal of youth and adolescence*, 47 (7), 1456–1468. URL: <https://doi.org/10.1007/s10964-018-0870-1>
16. Kalmus, V., Roosalu, T. (2022). Parental mediation of EU kids' internet use revisited: Looking for a complex model of cross-national differences. *International Journal of Media and Cultural Politics*, 7 (1), 55–66. URL: https://doi.org/10.1386/mcp.7.1.55_3
17. Kirwil, L., Garmendia, M., Garitaonandia, C., Fernandez, G.M. (2009). Parental mediation. In S. Livingstone & L. Haddon (Eds.), *Kids Online. Opportunities and Risks for Children* (pp. 199–215). The Policy Press.
18. Kocayörük, E., Tutkun, T., Gözü, H., et al. (2021). An Examination of the Relationships Between Parenting Behaviors and Adolescents Well-being: A Cross-cultural Comparision. *Turkish Psychological Counseling and Guidance Journal*, 11 (63), 487–504. URL: <https://doi.org/10.17066/tpdrd.1051417>
19. Kucirkova, N., Livingstone, S. (2017, August 17). Why the Very Idea of 'Screen Time' is Muddled and Misguided. *The Conversation*. Retrieved October 10, 2022 from URL: <https://theconversation.com/whythe-very-idea-of-screen-time-is-muddled-and-misguided-82347>.
20. Kuldas, S., Sargioti, A., Milosevic, T., et al. (2021). A review and content validation of 10 measurement scales for parental mediation of children's internet use. *International Journal of Communication*, 15, 4062–4084.
21. Kutrovátz, K., Balogh, T., Wittinger, B., & Király, G. (2018). Parental mediation of technology use: a systematic literature review. *Socio.hu Társadalomtudományi Szemle*, 8 (4), 47–69. Retrieved October 10, 2022, from URL: <https://Socio.hu/index.php/so/article/view/690>
22. Kuzmanović, D., Pavlović, Z., Popadić, D. & Milosevic, T. (2019). *Internet and digital technology use among children and youth in Serbia: EU Kids Online Survey Results, 2018*. Belgrade: Institute of Psychology, Faculty of Philosophy.
23. Livingstone, S., Ólafsson, K., Helsper, E.J., et al. (2017). Maximizing opportunities and minimizing risks for children online: The role of digital skills in emerg-

- ing strategies of parental mediation. *Journal of Communication*, 67 (1), 82–105. URL: <https://doi.org/10.1111/jcom.12277>
24. Lwin, M.O., Stanaland, A.J.S., Miyazaki, A.D. (2008). Protecting children's privacy online: How parental mediation strategies affect website safeguard effectiveness. *Journal of Retailing*, 84 (2), 205–217. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jretai.2008.04.004>
25. Nagy, B., Kutrovátz, K., Király, G. & Rakovics, M. (2022). Parental mediation in the age of mobile technology. *Children & Society*, 37 (2), 424–451. URL: <https://doi.org/10.1111/chso.12599>
26. Nikken, P. (2017). Parental Mediation of Media. In P. Rössler, C.A. Hoffner, L. van Zoonen (Eds.), *The international Encyclopedia of Media Effects* (pp. 1–16). John Wiley & Sons.
27. Pervichko, E.I., Mitina, O.V., Stepanova, O.B., et al. (2022). Perceptions of the COVID-19 Pandemic and Psychological Distress amongst Russian Citizens during Spring 2020. *Consortium Psychiatricum*, 3 (2), 70–86. URL: <https://doi.org/10.17816/CP136>
28. Pogorelov, D.N., Rylskaya, E.A (2022). The Development and Psychometric Characteristics of the «Virtual Identity of Social Media Users» Test. *Psychology in Russia: State of the Art*, 15 (4), 101–126. URL: <https://doi.org/10.11621/pir.2022.0407>
29. Rudnova, N., Kornienko, D., Semenov, Y., Egorov, V. (2023). Characteristics of Parental Digital Mediation: Predictors, Strategies, and Differences among Children Experiencing Various Parental Mediation Strategies. *Education Sciences*, 13 (1), 57. URL: <https://doi.org/10.3390/educsci13010057>
30. Schmuck, D. (2021). Following social media influencers in early adolescence: fear of missing out, social well-being and supportive communication with parents. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 26 (5), 245–264. URL: <https://doi.org/10.1093/jcmc/zmab008>
31. Sciacca, B., Laffan, D.A., Norman, J. O.H, et al. (2022). Parental mediation in pandemic: Predictors and relationship with children's digital skills and time spent online in Ireland. *Computers in human behavior*, 127, article 107081. URL: <https://doi.org/10.1016/j.chb.2021.107081>
32. Simion, O., Dorard, G. (2020). Social networks's problematic use during adulthood: Which links with self-exposure, social self-esteem and personality?. *Psychologie Française*, 65 (3), 243–259. URL: <https://doi.org/10.1016/j.psfr.2019.05.001>
33. Soldatova, G.U., Rasskazova, E.I., Chigarkova, S.V. (2020). Digital socialization of adolescents in the Russian Federation: Parental mediation, online risks, and digital competence. *Psychology in Russia: State of the Art*, 13 (4), 191–206. URL: <https://doi.org/10.11621/pir.2020.0413>
34. Talves, K. & Kalmus, V. (2015). Gendered mediation of children's internet use: A keyhole for looking into changing socialization practices. *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 9 (1), Article 4. URL: <https://doi.org/10.5817/CP2015-1-4>

35. Zinchenko, Y.P., Shaigerova, L.A., Almazova, A., et al. (2021). The Spread of COVID-19 in Russia: Immediate Impact on Mental Health of University Students. *Psychological Studies*, 66 (3), 291–302. URL: <https://doi.org/10.1007/s12646-021-00610-1>

REFERENCES

1. Baranova, V.A., Dubovskaya, E.M., & Savina, O.O. (2021). Opyt zhiznedeyatel'nosti i resursy preodoleniya trudnostey sotsial'noy izolyatsii v pervyy period pandemii COVID-19 u studentov [Life experience and resources for overcoming the difficulties of social isolation in the first period of the COVID-19 pandemic among students]. *Social Psychology and Society*, 12 (1), 10–25. (In Russ.) <https://doi.org/10.17759/sps.2021120102>, <https://www.elibrary.ru/zbbbevi>
2. Baumrind, D. (1991). The influence of parenting style on adolescents competence and substance use. *Journal of Early Adolescence*, 11 (1), 56–95. <https://doi.org/www.elibrary.ru/zbbbevi>
3. Beyens, I., Keijsers, L., & Coyne, S.M. (2022). Social media, parenting, and well-being. *Current Opinion in Psychology*, 47, Article 101350. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2022.101350>
4. Brislin, R.W. (1970). Back-translation for cross-cultural research. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 1 (3), 185–216. <https://doi.org/10.1177/135910457000100301>
5. Bruggeman, H., Van Hiel, A., Van Hal, G., & Van Dongen, S. (2019). Does the use of digital media affect psychological well-being? An empirical test among children aged 9 to 12. *Computers in Human Behavior*, 101, 104–113. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2019.07.015>
6. Eastin, M.S., Greenberg, B.S., & Hofschire, L. (2006). Parenting the Internet. *Journal of Communication*, 56 (3), 486–504. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2006.00297.x>
7. Fardouly, J., Magson, N.R., Johnco, C.J., Oar, E.L., & Rapee, R.M. (2018). Parental control of the time preadolescents spend on social media: Links with preadolescents' social media appearance comparisons and mental health. *Journal of Youth and Adolescence*, 47 (7), 1456–1468. <https://doi.org/10.1007/s10964-018-0870-1>
8. Kalmus, V., & Roosalu, T. (2022). Parental mediation of EU kids' internet use revisited: Looking for a complex model of cross-national differences. *International Journal of Media and Cultural Politics*, 7 (1), 55–66. https://doi.org/10.1386/mcp.7.1.55_3
9. Kameneva, T.N. (2017). Roditel'skie praktiki sovremennykh rossiyan [Parenting practices of modern Russians]. In V.A. Lazarenko, T.A. Shulgina & T.D. Vasilenko (Eds.), *Sem'ya v sovremennoy mire* [Family in the modern world] (pp. 54–58). (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zmuqgz>

10. Kanashov, A.E., & Trusova, A.V. (2021). Rol' faktorov semeynogo vospitaniya v formirovaniy internet-zavisimogo povedeniya u podrostkov [The role of family relationships in Internet addiction in adolescents]. *Natsional'nyy Psikhologicheskiy Zhurnal*, (2), 76–87. (In Russ.) <https://doi.org/10.11621/npj.2021.0207>, <https://www.elibrary.ru/jhfmci>
11. Kirwil, L., Garmendia, M., Garitaonandia, C., & Fernandez, G.M. (2009). Parental mediation. In S. Livingstone & L. Haddon (Eds.), *Kids online: Opportunities and risks for children* (pp. 199–215). The Policy Press.
12. Kocayörük, E., Tutkun, T., Gözü, H., Şimşek, Ö.F., & Altıntaş, E. (2021). An examination of the relationships between parenting behaviors and adolescents well-being: A cross-cultural comparison. *Turkish Psychological Counseling and Guidance Journal*, 11 (63), 487–504. <https://doi.org/10.17066/tpdrd.1051417>
13. Kucirkova, N., & Livingstone, S. (2017, August 17). Why the very idea of 'screen time' is muddled and misguided. *The Conversation* Retrieved October 10, 2022, from <https://theconversation.com/whythe-very-idea-of-screen-time-is-muddled-and-misguided-82347>
14. Kuldass, S., Sargioti, A., Milosevic, T., & O'Higgins Norman, J. (2021). A review and content validation of 10 measurement scales for parental mediation of children's internet use. *International Journal of Communication*, 15, 4062–4084.
15. Kutrovátz, K., Balogh, T., Wittinger, B., & Király, G. (2018). Parental mediation of technology use: a systematic literature review. *Socio.hu Társadalomtudományi Szemle*, 8 (4), 47–69. Retrieved October 10, 2022, from <https://Socio.hu/index.php/so/article/view/690>
16. Kuzmanovi, D., Pavlović, Z., Popadi, D., & Milosevic, T. (2019). *Internet and digital technology use among children and youth in Serbia: EU Kids Online Survey Results, 2018*. Belgrade: Institute of Psychology, Faculty of Philosophy.
19. Laktyukhina, E. (2020). Digitalizatsiya intimnosti: Poisk optiki dlya tsifrovogo roditel'stva [Digitalization of intimacy: Search for optics for digital parenting]. *Laboratorium—Russian Review of Social Research*, (3), 178–195. (In Russ.) <https://doi.org/10.25285/2078-1938-2020-12-3-178-195>, <https://www.elibrary.ru/unexvq>
20. Livingstone, S., Ólafsson, K., Helsper, E.J., Lupiáñez-Villanueva, F., Veltri, G.A., & Folkvord, F. (2017). Maximizing opportunities and minimizing risks for children online: The role of digital skills in emerging strategies of parental mediation. *Journal of Communication*, 67 (1), 82–105. <https://doi.org/10.1111/jcom.12277>
21. Lwin, M.O., Stanaland, A.J.S., & Miyazaki, A.D. (2008). Protecting children's privacy online: How parental mediation strategies affect website safeguard effectiveness. *Journal of Retailing*, 84 (2), 205–217. <https://doi.org/10.1016/j.jretai.2008.04.004>
22. Nagy, B., Kutrovátz, K., Király, G., & Rakovics, M. (2022). Parental mediation in the age of mobile technology. *Children & Society*, 37 (2), 424–451. <https://doi.org/10.1111/chso.12599>

23. Nikken, P. (2017). Parental mediation of media. In P. Rössler, C.A. Hoffner & L. van Zoonen (Eds.), *The international encyclopedia of media effects* (pp. 1–16). John Wiley & Sons.
24. Pervichko, E., Mitina, O., Stepanova, O., Konyukhovskaya, Y., Shishkova, I., & Dorokhov, E. (2022). Perceptions of the COVID-19 pandemic and psychological distress amongst Russian citizens during spring 2020. *Consortium Psychiatricum*, 3 (2), 70–86. <https://doi.org/10.17816/CP136>
25. Pogorelov, D.N., & Rylskaya, E.A (2022). The development and psychometric characteristics of the “Virtual identity of social media users” test. *Psychology in Russia: State of the Art*, 15 (4), 101–126. <https://doi.org/10.11621/pir.2022.0407>
26. Rasskazova, E.I., Soldatova, G.V., Neyaskina, Y.Y., & Shiriaeva, O.S. (2021). Motivy ispol'zovaniya sotssetey, faktory onlayn-riska i psikhologicheskoe blagopoluchie podrostkov v svyazi s integratsiey sotsial'nykh setey v ezhdnevnyuyu aktivnost' [The need for information and the attitude towards digital technologies as factors of critical and uncritical dissemination of pandemic news]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 14: Psikhologiya*, (1), 170–195. (In Russ.) <https://doi.org/10.11621/vsp.2021.01.07>, <https://www.elibrary.ru/pychir>
27. Rudnova, N., Kornienko, D., Semenov, Y., & Egorov, V. (2023). Characteristics of parental digital mediation: Predictors, strategies, and differences among children experiencing various parental mediation strategies. *Education Sciences*, 13 (1), 57. <https://doi.org/10.3390/educsci13010057>
28. Schmuck, D. (2021). Following social media influencers in early adolescence: Fear of missing out, social well-being and supportive communication with parents. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 26 (5), 245–264. <https://doi.org/10.1093/jcmc/zmac008>
29. Sciacca, B., Laffan, D.A., O'Higgins Norman, J., & Milosevic, T. (2022). Parental mediation in pandemic: Predictors and relationship with children's digital skills and time spent online in Ireland. *Computers in human behavior*, 127, article 107081. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2021.107081>
30. Simion, O., & Dorard, G. (2020). Social networks's problematic use during adulthood: Which links with self-exposure, social self-esteem and personality? *Psychologie Française*, 65 (3), 243–259. <https://doi.org/10.1016/j.psfr.2019.05.001>
31. Soldatova, G.U., Rasskazova, E.I., & Chigarkova, S.V. (2020). Digital socialization of adolescents in the Russian Federation: Parental mediation, online risks, and digital competence. *Psychology in Russia: State of the Art*, 13 (4), 191–206. <https://doi.org/10.11621/pir.2020.0413>
32. Soldatova, G.U., Rasskazova, E.I., & Zotova, E. Yu. (2017). Roditel'skaya mediatsiya podrostkov v Internete [Parental mediation of online children]. *Akademicheskii Vestnik Akademii Sotsial'nogo Upravleniya*, (3), 19–28. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zxistb>
33. Sychev, O.A., Gordeeva, T.O., Lunkina, M.V., Osin, E.N., & Sidneva, A.N. (2018). Mnogomernaya shkala udovletvorennosti zhizn'yu shkol'nikov [Multidimensional students' life satisfaction scale]. *Psikhologicheskaya Nauka i Obrazovanie*—

Psychological Science and Education, 23 (6), 5–15. (In Russ.) <https://doi.org/10.17759/pse.2018230601>, <https://www.elibrary.ru/yrotwp>

34. Talves, K., & Kalmus, V. (2015). Gendered mediation of children's internet use: A keyhole for looking into changing socialization practices. *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 9 (1), Article 4. <https://doi.org/10.5817/CP2015-1-4>

35. Veraksa, A.N., & Chichinina E.A. (2022). Sravnenie osobennostey ispol'zovaniya tsifrovyykh ustroystv det'mi starshego doshkol'nogo vozrasta do nachala i v khode pandemii COVID-19 [Comparison of media use among senior preschool children before and during the COVID-19 pandemic]. *Sovremennoe Doshkol'noe Obrazovanie*, (2), 30–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1997-9657-2022-2110-30-39>, <https://www.elibrary.ru/hbmkn>

36. Veraksa, A.N., Kornienko, D.S., & Chursina, A.V. (2021). Potrebnost' v informatsii i otnoshenie k tsifrovym tekhnologiyam kak faktory kritichnogo i nekritichnogo rasprostraneniya novostey o pandemii [Motivations for using social media, on-line risk factors, and psychological well-being of adolescents in relation to the integration of social media into everyday activity]. *Russian Psychological Journal*, 18 (4), 30–46. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/cdyilf>, <https://doi.org/10.21702/rpj.2021.4.3>

37. Zinchenko, Y.P., Shaigerova, L.A., Almazova, O.V., Shilko, R.S., Vakhantseva, O.V., Dolgikh, A.G., Veraksa, A.N., & Kalimullin, A.M. (2021). The spread of COVID-19 in Russia: Immediate impact on mental health of university students. *Psychological Studies*, 66 (3), 291–302. <https://doi.org/10.1007/s12646-021-00610-1>

Авторский вклад

Н.А. Руднова — математический анализ, подготовка текста.

Д.С. Корниенко — разработка проблемы исследования и общее руководство.

Е.Н. Волкова — разработка проблемы исследования, подготовка текста.

О.М. Исаева — подготовка текста.

Все авторы статьи участвовали в обсуждении полученных исследовательских результатов и подготовке итогового варианта текста.

Authors' contributions

Natalia Rudnova performed mathematical analysis and prepared the text.

Dmitry Kornienko designed the research aspect and supervised the work.

Elena Volkova designed the research aspect and prepared the text.

Oksana Isaeva prepared the text.

All authors of the article discussed the results obtained and prepared the final version of the text.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА РУДНОВА

кандидат психологических наук,
младший научный сотрудник
лаборатории психологии детства и цифровой социализации,
Психологический институт РАО
Россия, 125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4

ResearcherID: AAC-9542-2021

ORCID: 0000-0003-2063-2892

e-mail: rudnova.na@yandex.ru

ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ КОРНИЕНКО

доктор психологических наук, доцент,
старший научный сотрудник лаборатории
детской психологии и цифровой социализации,
Психологический институт РАО
125009, Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4, Россия;
профессор кафедры общей психологии,
Институт общественных наук при Российской академии
народного хозяйства при Президенте РФ,
119571, Россия, Москва, ул. Вернадского, д. 82, стр. 1.

ResearcherID: L-5971-2015

ORCID: 0000-0002-6597-264X

e-mail: dscorney@mail.ru

ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА ВОЛКОВА

доктор психологических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник
лаборатории психологии детства и цифровой социализации,
Психологический институт РАО
Россия, 125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4

ResearcherID: G-8595-2015

ORCID: 0000-0001-9667-4752

e-mail: envolkova@yandex.ru

ОКСАНА МИХАЙЛОВНА ИСАЕВА

кандидат психологических наук,
доцент кафедры организационной психологии НИУ ВШЭ
Россия, 603000, г. Нижний Новгород, ул. Родионова, д. 136

ResearcherID: E-8096-2018

ORCID: 0000-0002-0926-5182

e-mail: oisaeva@hse.ru

ABOUT THE AUTHORS

NATALIA A. RUDNOVA

Cand.Sci. (Psychology),
Junior Research Fellow at the Laboratory of
Child Psychology and Digital Socialization,
Psychological Institute of the Russian Academy of Education,
9, str. 4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAC-9542-2021

ORCID: 0000-0003-2063-2892

e-mail: rudnova.na@yandex.ru

DMITRY S. KORNIENKO

D.Sc. (Psychology), Associate Professor,
Senior Research Fellow at the Laboratory
of Child Psychology and Digital Socialization,
the Psychological Institute of the Russian Academy of Education,
Mokhovaya, 9, str. 4, 125009, Moscow, Russia;
Professor at the Department of General Psychology,
the Institute for Social Sciences affiliated with the Russian Presidential
Academy of National Economy,
prospekt Vernadskogo, 82, build. 1, 119571, Moscow, Russia

ResearcherID: L-5971-2015

ORCID: 0000-0002-6597-264X

e-mail: dscorney@mail.ru

ELENA N. VOLKOVA

Dr.Sci. (Psychology), Professor, Leading Research Fellow
at the Laboratory of Child Psychology and Digital Socialization,
Psychological Institute of the Russian Academy of Education,
9, str. 4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: G-8595-2015

ORCID: 0000-0001-9667-4752

e-mail: envolkova@yandex.ru

OKSANA M. ISAEVA

Cand.Sci. (Psychology),
Assistant Professor at the Department of Organizational Psychology,
HSE University,
136, Rodionova, Nizhny Novgorod 603000, Russia

ResearcherID: E-8096-2018

ORCID: 0000-0002-0926-5182

e-mail: oisaeva@hse.ru

ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

CONFERENCE REVIEWS

АЛЕКСЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ САЗИКОВ*

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ,
Россия, 119035, Москва, ул. Пречистенка, д. 21

ResearcherID: T-9354-2019

ORCID: 0000-0001-9388-8894

e-mail: a_sazikov@mail.ru

ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЁ

Государственный институт искусствознания (ГИИ),
Россия, 125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5;
Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, 125047, г. Москва, Миусская площадь, 6

ResearcherID: AAS-2640-2020

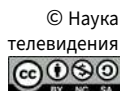
ORCID: 0000-0002-4531-4922

e-mail: amaris_evally@mail.ru

Для цитирования

Сазиков А.В., Эвальё В.Д. Международная научно-практическая конференция «Медиаискусство — XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования» // Наука телевидения. 2023. 19 (1). С. 201–223. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-201-223>. EDN: RCNHUM

Международная научно-практическая конференция «Медиаискусство XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования»



Аннотация. В статье представлен обзор докладов, озвученных в рамках Международной научно-практической конференции «Медиаискусство — XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования» 1–3 ноября

* Автор, ответственный за переписку.

2022, совместно организованной Российской академией художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Государственным институтом искусствознания, РГХПУ им. С.Г. Строганова, МАРХИ (Государственной академией) и Национальной академией дизайна. Целью конференции стало осмысление современного состояния медиаискусства в контексте цифровизации классических произведений и методов их экспонирования; выявление ключевых программных и эстетических доминант в сфере медиаискусства; систематизация наиболее релевантных образовательных проектов.

В качестве ключевых исследовательских фокусов организаторами были предложены следующие ракурсы: классические искусства и медиа в цифровом дискурсе; новые медиа в социокультурной среде; актуальные формы медиа и их генезис; новые медиа в городской среде; междисциплинарные и авторские проекты; образовательные процессы и новые компетенции. Культурные институции сталкиваются сегодня с поиском определения материальности, с фиксацией искусства преходящего момента, в ответ современное знание вынуждено разрабатывать новые теоретические понятия для употребления в научном обиходе. То, как современные медиа, цифровые и постцифровые технологии влияют на состояние и развитие современного искусства и на искусствоведческую практику, на архитектуру, дизайн и декоративное искусство, стало ключевой исследовательской задачей настоящей конференции «Медиаискусство — XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования».

Результаты проведенного научного мероприятия продемонстрировали широту диапазона эстетических, искусствоведческих, культурологических, педагогических аспектов, заключенных в процессе создания, экспонирования и последующей циркуляции медиаискусства в социокультурном пространстве.

Ключевые слова: медиаискусство, цифровизация, новые медиа, город, художник, образование, киберискусство, криптоискусству, NFT, медиадизайн, виртуальная реальность

ALEXEY V. SAZIKOV*

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts,
21, Prechistenka, Moscow 119035, Russia

ResearcherID: T-9354-2019

ORCID: 0000-0001-9388-8894

e-mail: a_sazikov@mail.ru

VIOLETTA D. EVALLYO

State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia;
Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: AAS-2640-2020

ORCID: 0000-0002-4531-4922

e-mail: amaris_evallyo@mail.ru

For citation

Sazikov, A.V., & Evallyo, V.D. (2023). Media Art—XXI Century: Genesis, Art Programs, Education Problems International Scientific Conference. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 201–223. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-201-223>, <https://elibrary.ru/RCNHUM>

Media Art—XXI Century: Genesis, Art Programs, Education Problems International Scientific Conference

Abstract. The article reviews the reports delivered on November 1–3, 2022, at the International Research-to-Practice Conference *Media Art—XXI Century: Genesis, Art Programs, Education Problems*. It was organized by the Russian Academy of Arts, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the State Institute for Art Studies, Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, the Moscow Architectural Institute (State Academy), and the National Academy of Design. The conference aimed at comprehending the current state of media art in the context

*Corresponding author.

of digitalization of classical works and methods of their exposure; at identifying key program and aesthetic dominants in media art; and at systematizing the most relevant educational projects.

The organizers suggested the following aspects as the major research focuses: classical arts and media in digital discourse; new media in the socio-cultural environment; current media forms and their genesis; new media in the urban environment; interdisciplinary and authorial projects; educational processes and new competencies. Cultural institutions today are faced with the search for a definition of materiality, with fixation of transitory art; and in response, contemporary art studies are forced to develop new theoretical concepts to be used in scholarly discourse. It is how contemporary media, digital and post-digital technologies influence the state and development of contemporary art and art history practice, architecture, design, and decorative arts, that became the key research task of *Media Art—XXI Century Conference*.

The conference demonstrated the wide range of aesthetic, art history, culturological and pedagogical aspects, which are incorporated in the creation, exposure, and further circulation of media art in the socio-cultural space.

Keywords: media art, digitalization, new media, city, artist, education, cyber art, crypto art, NFT, media design, virtual reality

ВВЕДЕНИЕ

С 1 по 3 ноября 2022 прошла Международная научно-практическая конференция «Медиаискусство — XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования», посвященная междисциплинарным исследованиям современной постцифровой проектной культуры в области архитектуры, дизайна, художественного творчества. Соорганизаторами конференции выступили: Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Государственный институт искусствознания, РГХПУ им. С.Г. Строганова, МАРХИ (Государственная академия) и Национальная академия дизайна.

Тему цифровизации искусства активно разрабатывал доктор искусствоведения, академик РАХ В.Р. Аронов, чему в НИИ РАХ был посвящен ряд конференций в разных ракурсах. В 2017 на конференции «Цифровая революция» участники обсудили максимально широкий спектр теоретических, творческих, проектных, философско-эстетических, информационных, технологических последствий цифровых технологий в условиях меняющегося мира, вступления в период нового технологического уклада (Лаврентьев и др., 2017). В 2021 прошла конференция «Архитектура и дизайн в цифровую эпоху», сфо-

кусировавшаяся на междисциплинарных исследованиях цифровой проектной культуры в архитектуре, среде современного искусства и дизайна (Лаврентьев, Сазиков, 2021).

Конференции представляли собой ставшую традиционной форму проведения междисциплинарных встреч архитекторов, дизайнеров, художников, теоретиков и историков дизайна и архитектуры, организованных РАХ, МАРХИ и МГХПА им. С.Г. Строганова на протяжении 2010-х годов. На международной научной конференции «Искусство и машинная цивилизация» (30 марта – 2 апреля 2021, Государственный институт искусствознания, Институт кино и телевидения (ГИТР), Санкт-Петербургский государственный университет) большое внимание уделялось не только осмыслению художественных практик в контексте цифровизации, но и проблеме терминологии. В частности, А.М. Сиюхова в отношении категорий «искусство», «киберпространство» и «киберискусство» говорила о них как элементах структуры современной системы духовно-материального производства (Дуков, Эвальд, 2021, с. 19).

Исследователи и практики искусства активно обсуждают проблемы цифровизации и новых медиа за рубежом. 2 марта 2023 в Токио прошел онлайн-форум «Связь с миром через творческую силу города»¹, центральной темой которого стали стратегии привнесения искусства и культуры в пространство современных городов, проблемы моделирования экосистемы, включающей в себя художественные основы развития культурных ценностей. Ранее, 4 февраля 2022 Советом искусств Токио был организован научный форум «Producing and connoisseurship to support artists»², проблематика которого акцентировала внимание исследователей на ценности искусств в сложные для человечества периоды и радикальных трансформациях общественных структур после пандемии коронавируса, негативно сказавшейся на долгосрочных перспективах поддержки и развития художественной и культурной деятельности. В рамках ежегодной конференции «Медиа и дизайн»³ был сделан акцент на анализе новых технологий, таких как децентрализованные сети, искусственный интеллект, метавселенная, виртуальная и дополненная реальности, в контексте социальных и экономических перемен пост-

¹ Connecting to the World through the City's Creative Power. Present and Future of Tokyo // FY2022 Arts Council Forum. March 2, 2023. URL: <https://www.artscouncil-tokyo.jp/en/what-we-do/network/arts-council-forum/52180/> (08.03.2023).

² Producing and connoisseurship to support artists // FY2021 Arts Council Forum. February 4, 2022. URL: <https://www.artscouncil-tokyo.jp/en/what-we-do/network/arts-council-forum/46840/> (08.03.2023).

³ 4th edition of the Media Arts and Design Conference // The MAD, 2022. URL: <https://www.mad-conferences.com> (08.03.2023).

⁴ 7th International Conference on Social Sciences, Arts and Media 2022 (SSAMIC 2022) // November 10th – 11th, 2022. Srinakharinwirot University, Bangkok, Thailand. URL: https://ssamic.net/php/index_home.php (08.03.2023).

коронавирусного периода. Новые сложные взаимосвязи между средствами массовой коммуникации, социальными науками и искусством исследовали и докладчики VII Международной конференции SSAMIC 2022⁴. Проблемам образования, лингвистики и проникновения цифровых технологий в художественную культуру, поискам путей воплощения мультимодального мира была посвящена IV Барселонская конференция по искусству, медиа и культуре (BAMC)⁵.

8–9 декабря 2022 в Майями прошла масштабная научно-практическая конференция «TechnoArt.LIVE»⁶, целью которой было не только обсудить воздействие современных технологий на искусство, социальные изменения, образ жизни, но и продемонстрировать обширные инновационные темы и решения, предлагаемыми стартапами. Ранее в Джакарте состоялась трехдневная конференция «TechnoArt3: International Conference of Technology and Art 3.0»⁷ (16–18 июня 2022), на которой равноценное внимание уделялось новым технологиям как в сфере торговли, аналитики, инженерии, бизнеса и проектирования, так и цифровым играм, виртуальному и экспериментальному дизайну, технологическому развитию городской среды. 24 февраля 2022 на научно-практическом форуме «Technarte»⁸ традиционно встретились не только исследователи, но и художники, активно использующие технологии в своих практиках.

В октябре 2021 на конференции «Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности» (22–23 октября 2021, онлайн) В.Р. Аронов упомянул о начавшемся переходе от цифровой к более сложной постцифровой эпохе (Аронов, 2021, с. 28). Он отметил, что самое динамичное в области медиаискусства происходит на стыке классических видов, форм и жанров, с одной стороны, и цифровой технологии — с другой. Именно это В.Р. Аронов называл постцифровым обществом (Сазиков, 2022а, с. 231).

Такой подход полностью соответствует общепринятым взглядам на развитие современного искусства, некоторые теоретики которого — такие как М. Алексенберг (Alexenberg, 2011) или Р. Эскотт (Ascott, 2003) — сегодня провозглашают конец цифровой революции. Период завершения коронавирусной пандемии объявлен началом постцифровой эпохи. В свою очередь, постциф-

⁵ The 4th Barcelona Conference on Arts, Media & Culture (BAMC) // September 20th – 23th, 2022. URL: <https://barcelona-amc.iafor.org/bamc2022/#overview> (08.03.2023).

⁶ TECHNOART LIVE X SELINA 2022 // TechnoArt.LIVE. URL: <https://technoart.live/technoart-live-2022/> (11.02.2023).

⁷ TechnoArt 3.0 // TechnoArt. URL: <https://technoart.ubm.ac.id> (11.02.2023)

⁸ Technarte // Technarte. February 24, 2022. Online. URL: <https://technarte.org/en/the-conference/previous-editions/technarte-2022/> (11.02.2023).

ровое искусство определяется как творческая деятельность, направленная на гуманизацию компьютерных технологий посредством взаимодействия между цифровыми, биологическими, культурными и духовными системами. Комбинирование аналогового и цифрового методов представляет современный мир как гибридный, в котором цифровое и реальное равноправны. Преобразование цифрового произведения искусства в NFT (невзаимозаменяемый токен) знаменует переход от киберискусства к криптоискусству. Так, А.Л. Юргенева делает вывод, что «блокчейн намечает путь сохранения баланса между машинной тиражируемостью, которая является естественной частью сетевого пространства, элементарным стремлением человека к обладанию тем, что ему нравится, и традиционным представлением о произведении изобразительного искусства как о единичном экземпляре» (Юргенева, 2022, с. 34). То есть эстетизация процессов взаимодействия глобального и индивидуального, киберпространства и реального пространства, виртуальной и дополненной реальности меняет роль художника в современном мире и создает новые подходы к формированию компетенций и к вопросам образования.

Культурные институции сталкиваются сегодня с поиском определения материальности, с фиксацией искусства преходящего момента, в ответ современное искусствознание вынуждено разрабатывать новые теоретические понятия для употребления в научном обиходе. То, как современные медиа, цифровые и постцифровые технологии влияют на состояние и развитие современного искусства и на искусствоведческую практику, на архитектуру, дизайн и декоративное искусство, стало ключевой исследовательской задачей конференции «Медиаискусство — XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования».

* * *

Первый день конференции был посвящен обсуждению проблем новых медиа в цифровом дискурсе и в социокультурной среде.

Доктор культурологии **Е.В. Сальникова** (Государственный институт искусствознания) в докладе «Типы коммуникации в медиасреде: экраны в кризисную эпоху» представила систематизацию всех экранных устройств по характеру их дистанции в отношении к пользователю и выявила ряд константных, наиболее типичных коммуникаций: средово-ландшафтная, локально-информационная, альтернативно-дублирующая, культурно-регламентационная. При этом неработающий экран становится символом проблемы, беды, неблагополучия пространства, при котором процесс коммуникации нарушен.

В докладе «Искусство в эпоху пост-медиа» доктор философских наук **Д.П. Козолупенко** (МГУ им. М.В. Ломоносова) проследила изменение статуса медиа и переход к ситуации постмедиа в искусстве, связанные с изменением статуса объекта, который существенно трансформируется, начиная с периода авангарда, проходя период испытания цифровизацией, и возвращается в современное искусство под видом собственного отсутствия. Кандидат искусствоведения **Л.Н. Турлюн** (АлтГУ) доклад «Традиционное изобразительное искусство в цифровом интернет-пространстве» посвятила репрезентации традиционного изобразительного искусства в цифровом интернет-пространстве. Автор подчеркнула целесообразность и взаимодополнительность непосредственной и электронной коммуникации, рациональность использования новых технологий, стимулирующих потребность в живом общении с подлинным искусством.

Кандидат культурологии **Э.В. Кудряшова** (РГГУ) в докладе «Влияние глитч-эстетики на живопись, декоративно-прикладное искусство и дизайн» рассмотрела формально-стилистические принципы глитч-феномена, переход глитч-практик из художественного поля глитч-арта в сферу дизайна и традиционной живописи. **Т.А. Цветковская** (радио «Орфей») в докладе «Партитура как объект медиаискусства и инструмент медиакommunikации» подчеркнула, что при всем разнообразии художественных подходов вольное обращение с «чужой» партитурой не уничтожает, а деконструирует оригинал, включая его в иной содержательный контекст. Кандидат искусствоведения **Д.О. Мартынова** (СПбГУ) посвятила доклад «Виды инсталляции выставочных проектов медицинских музеев Дании» проблеме появления медиа-экспозиций в медицинских музеях, которая, по мнению исследовательницы, связана с появлением новой междисциплинарной области (медицинских гуманитарных наук), ее востребованность характеризуется отходом «дегуманизированной» медицины от антропологической ориентированности.

Кандидат культурологии **Д.А. Журкова** (ГИИ) в докладе «Ресайклинг песен из кинокомедий Леонида Гайдая в современных телешоу» обратила внимание на трансформации и реинтерпретацию кинокомедий Л. Гайдая в различных форматах телешоу.

И.А. Шарапов (УралГАХУ им. Н.С. Алфёрова) в докладе «Природа гибрида: диаграмма — интерфейс архитектуры» предложил новую интерпретацию диаграммы не как графической схемы репрезентации, а в качестве сложной, синтезированной, инструментальной модели формирования структурной основы архитектуры в феноменологическом аспекте. **Ю.М. Хасанова** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) доклад «Архитектурные утопии как источник вдохновения при проектировании виртуальных пространств в компьютерных играх» посвятила актуальной теме проектирования среды в системе виртуальных

пространств видеоигр. В фокусе внимания докладчика оказались архитектурные утопии как источник вдохновения при проектировании виртуальных пространств. **И.И. Шедько** (независимый исследователь) в докладе «Популяризация пермской архитектуры в видеоигре Black Book» провела сравнительный анализ внутриигровой архитектуры и ее исторических прототипов.

П.А. Орлов (Рязанский политехнический институт) в докладе «Медиадизайн, фронтенд, Tilda, ReadyMag, The Grid» изучил различия медиадизайна и веб-дизайна и провел анализ ряда актуальных инструментов — Tilda, ReadyMag и The Grid.

О.И. Уймина (МГУ им. М.В. Ломоносова) в докладе «Медиаискусство как один из объектов изучения алгоритмической эстетики» показала, как цифровая культура сочетает в себе традиционные культурные способы конструирования реальности и компьютерные технологии и их репрезентацию. Докладчик выдвинул гипотезу, что медиаискусство нужно рассматривать в рамках алгоритмической эстетики, изучающей как процесс создания произведения искусства, так и анализирующей уже созданные при помощи алгоритмов произведения искусства.

Кандидат культурологии **К.Ю. Бохоров** (МГППУ) в докладе «Трансформации видеоарта в контексте внедрения технологий искусственного интеллекта», отталкиваясь от понимания видеоарта как продукта внедрения новых информационных технологий в искусство, показал, что технологии искусственного интеллекта существенно повлияли на производство, породив критическую рефлексию их массовой алгоритмизации в произведениях современного искусства. Инструментализация алгоритмов искусственного интеллекта расширила границы видеоарта и изменила формы его репрезентации в контексте современного искусства, о чем свидетельствуют проекты ряда современных художников.

Кандидат культурологии **В.Д. Эвалльё** (ГИИ, РГГУ) в докладе «Кино – Телевидение – Видеоарт» провела сравнительный анализ эстетических доминант экранных искусств, выявив сущностные характеристики видеоарта как синтетического вида искусства, «завороженно» отражающего природу человека и бытия. Кандидат культурологии **Л.В. Попова** (ГУУ) в докладе «От С. Эйзенштейна к А. Тарковскому» предложила исследовать методологией музыковедения кинодраматургию как форму музыкального произведения (фуги, сонаты, симфонии и др.).

Кандидат культурологии **А.Л. Юргенева** (ГИИ) в докладе «Изображения еды на снимках в цифровую эпоху как социокультурный феномен» выделила основные направления актуализации жанра «натюрморт» в цифровой фотографии (среди которых художественная фотография, социальные фотопроекты, повседневная фотография и фо-

тоиллюстрации в Интернет-СМИ) и сделала вывод, что визуальные образы пищи сегодня активно используются в качестве оценочного критерия. **Е.А. Вьюнник** (МГУ им. М.В. Ломоносова) в докладе «Паблик-арт на экране: трансформация окружающей среды с помощью современных технологий» затронула проблему уточнения границ определения «цифровой паблик-арт» на примере российских фестивалей «ДОП», «Здесь и сейчас», «Rosbank Future Cities».

Д.П. Лунев (Высшая школа дизайна и архитектуры СПбПУ Петра Великого) в докладе «Эволюция визуализации данных как инструмента изобразительности» проанализировал характерные примеры формирования изобразительности в геометрических видах диаграмм, карт и графов; привел периодизацию процесса эволюции информационной графики в рассматриваемом контексте. Докладчик отметил, что выявленные периоды во многом совпадают с основными парадигмами проектно-художественной деятельности, с общим генезисом дизайн-графики: декоративно-эклектической («викторианской»), модернистской и постмодернистской.

Е.Т. Цветкова (РГПУ им. А.И. Герцена) в докладе «Возможности цифровых технологий в решении проблем доступности памятников монументальной живописи» рассмотрела проблемы использования и популяризации памятников монументальной живописи, являющихся труднодоступными объектами историко-культурного наследия народов России. А применение цифровых технологий может способствовать преодолению многих трудностей, связанных с достигаемостью и эффективным использованием подобных специфических объектов.

Таким образом, ряд выступлений первого дня конференции был посвящен анализу проблем современных экранных искусств — видеоарта, искусства медиа, концептуализируя обращение к юбилейной дате — 50-летию первого наружного видеозащита ЭЛИН, — послужившей поводом реализации Международного издательского проекта «ЭЛИН: Зеркало для человечества» (Сазиков, 2022b) и последующего обсуждения научным сообществом проблем современных медиа в рамках данной конференции. Докладчики выявили актуальность нового формата взаимодействия традиционных и цифровых медиа, предполагающего в контексте активного развития современных технологических алгоритмов сохранение высокого уровня традиционной проектной культуры. Это свидетельствует о точности заявленной организаторами конференции гипотезы относительно природы постцифровой эпохи, предполагающей развитие новых видов и жанров искусства на стыке классических и цифровых технологий.

* * *

Во второй день конференции докладчики обсудили генезис и актуальные формы медиа и цифрового искусства, проблемы новых медиа в городской среде и междисциплинарные, в том числе авторские проекты в области медиаискусства. Кандидат искусствоведения **А.В. Сазиков** (НИИ РАХ) в докладе «Конференция “Медиаискусство — XXI век” и международный издательский проект “ЭЛИН: зеркало для человечества”» ввел научную проблематику настоящего форума в контекст преемственности предшествующему Международному издательскому проекту (Сазиков, 2022b), включающему издание коллективной монографии и создание документального фильма, посвященных 50-летию первого в истории наружного видеозащита и 40-летию первого телемоста СССР–США.

Академик РАХ **К.В. Худяков** в докладе «Искусство глубокого погружения», исследуя и изучая новейшие технологии и их тенденции, обратил внимание на качественные ресурсы и пластические характеристики. Доктор искусствоведения **М.Т. Майстровская** (РГХПУ им. С.Г. Строганова, НИИ РАХ) и **К.Н. Климов** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Новые экспозиционные принципы, приемы и возможности в контексте постцифрового периода» показали, как прошедшее десятилетие стремительного перехода к качественно новой роли мультимедийных средств в экспозиционном пространстве явило миру развитие многопрофильных систем управления. Построенные на их основе объекты могут быть масштабированы до уровня поистине колоссальных инсталляций.

Кандидат искусствоведения **К.Н. Гаврилин** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) и **А.А. Дружинина** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Искусство в эпоху цифровизации: переход в метавселенную» отметили изменения, связанные с преобразованием Интернета в новую эпоху — Web 3.0. Важнейшей составляющей этого этапа является создание «вездесущего» онлайн-пространства, которое сочетает в себе всевозможные способы взаимодействия и пользователей между собой, и с ИИ.

Кандидат исторических наук **И.Н. Захарченко** (РГГУ) в докладе «Мультимедийные экспозиции в контексте постцифровой эстетики: к проблеме восприятия искусства в цифровой среде» проанализировала представляющие классическое искусство кураторские мультимедийные проекты, которые (в отличие от коммерческих мультимедийных экспозиций) исследуют новую парадигму художественных репрезентаций, формируют специфический образ истории искусства, соразмерный постцифровой парадигме культуры и особенностям современного культурного сознания.

Кандидат искусствоведения **О.И. Томсон** (СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина) доклад «Дитя палеокибернетического века» посвятила влиянию медиатехнологий на развитие новых форм искусства. Медиасеть со свойственной ей

глобальной мгновенностью охвата формирует другие парадигмы, изменяя макро и микро уровни, создает иные предпочтения, модифицируя устоявшийся взгляд на искусство как форму деятельности, необходимую для существования.

М.Б. Плохотина (СПбГУ) в докладе «Перспективы внедрения NFT в музейное пространство» рассмотрела концепции цифровой собственности, авторитета и аутентичности в музеях, проследив путь развития и отношений между цифровым и институциональным искусством. Кандидат философских наук **С.А. Дзикович** (МГУ им. М.В. Ломоносова) в докладе «К процессуальному пониманию исторического значения искусства новых медиа» представил партиципаторный эффект мультимедийного сопровождения экспозиционных проектов. Искусственный партиципаторный эффект докладчик трактовал как искусственную модель естественной эстетической реакции субъекта, которая всегда представляет собой процесс синтетического айсестесиса (синестезии). **Е.Р. Фашаян** (РГХПУ им. С.Г. Строганова, НИУ МИЭТ) в докладе «Медиапространство музея как синергия различных художественных форм» обратила внимание на музейные экспозиции, разработанные в синтезе с мультимедийными технологиями, которые решают проблему не только эффектной демонстрации музейных объектов, но и погружают зрителя в атмосферу выставки, раскрывая тему выставочных экспонатов и привлекая новых посетителей в музейное пространство. **П.Р. Платонова** (УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина) доклад «Медиакнига художника как явление постцифрового искусства: “гибридные среды” Евгения Стрелкова» провела параллели между современным состоянием искусства книги и другими актуальными творческими практиками, предприняв попытку дешифровки особенностей восприятия книги художника, в которую включена медиасоставляющая.

В.А. Кон (МГУ им. М.В. Ломоносова) в докладе «Пророчесующее апокалипсическое сознание русского художника И. Репина и философский позитивизм в современных медиакоммуникациях искусства и конъюнктуры» в контексте современных медиакоммуникаций искусства и конъюнктуры рассмотрел исторический эгрегор русского сознания через пророческие высказывания в русской классической живописи XIX века по отношению к современному миру медиаконтента.

М.Е. Маевская (НИИТИАГ) в докладе «Стрит-арт и медиаискусство в архитектуре цифровой и постцифровой реальности современного города. Российская специфика VS азиатский опыт» заострила внимание на особенностях присутствия элементов цифрового искусства в городской среде, проявляющихся на стыке архитектуры и уличных художественных практик (видео-мэппинг, мурализм, медиаархитектура), формирующих новую визу-

альность образа города постцифровой эпохи. **Ф.Я. Шемякин** (МАРХИ) в докладе «Цифровая интервенция в материальное пространство современного города» рассмотрел два разных направления цифровой интервенции в пространство современного города: имеющее явно выраженную визуальную составляющую (медиафасады, слайд-мэппинг) и чаще подвергающееся анализу в исследовательской среде; и пространство, не предполагающее непосредственных изменений городских агломераций и представленное новыми способами анализа и визуализации данных, информационным моделированием и использованием искусственного интеллекта при проектировании.

А.А. Дорофеева (Институт бизнеса и дизайна) в докладе «Цифровые медиафасады как инструмент формирования городской среды» отметила, что программируемые экспозиционные / информационные вертикальные пространства являются неотъемлемой частью функциональных технологических компонентов Умных или Интеллектуальных городов. Искусственный интеллект оптимизирует процессы во всех сферах урбанизированной системы городов (энергетика, безопасность, управление, транспорт, здравоохранение и др.). Доцент кафедры «Дизайн средств транспорта» **А.В. Якименко** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Виртуальная и физическая реальность в проектировании транспортных средств» рассмотрел взаимодействие традиционных и цифровых методов проектирования в дизайне средств транспорта, отметив тенденции в эволюции методов проектирования и перспективы традиционных методик в новых цифровых реалиях.

Доцент кафедры «Средовой дизайн» **Е.А. Кузнецова** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Медиа-реконструкция историко-культурных объектов при помощи технологий дополненной и виртуальной реальности» рассмотрела данное явление на примере учебных проектов студентов своей кафедры. Докладчик выявил общую тенденцию — признание субъектности воспринимающего и роли его взаимодействия, участия в медиакommunikации.

Доктор искусствоведения **В.Д. Уваров** (РЭУ им. Г.В. Плеханова) и **А.С. Врублевский** (РЭУ им. Г.В. Плеханова) доклад «Цифровое искусство в таписсерии» посвятили медиаискусству как широкой, динамичной области современного искусства, основанной на использовании средств массовой информации в качестве инструментов создания и продвижения художественных произведений, в частности, таписсерии.

Кандидат искусствоведения **А.Ю. Королева** (НИИ РАХ, РАЖВиЗ Ильи Глазунова) доклад «“Цифровой театр” в творчестве Анатолия Чечика. Медиа-технологии как инструмент самовыражения. Основные приемы и выразительные средства, типология и семантическая структура» посвятила изучению оригинального феномена флештеатра, созданного художником

А. Чечиком в качестве новой формы цифрового искусства, подчеркнув, что медийные средства выступают не как самоценные инструменты искусства, а в качестве удобного подручного инструментария для реализации идей авторского театра. Доцент кафедры дизайна архитектурной среды **В.В. Савинкин** (МАРХИ) в докладе «Театрально-концертные залы и комплексы архитектора Фрэнка Гери» выявил закономерности развития формообразования и пространственной структуры театрально-концертных сооружений и комплексов Фрэнка Гери, что может служить основанием для выработки подходов к проектированию современных общественных сооружений развлекательного характера для практикующих архитекторов и студентов специализированных ВУЗов.

Кандидат искусствоведения **Е.В. Орлова** (НИИ РАХ) в докладе «“Цифровой пролог” к монументальному искусству концептуализма» проанализировала художественные идеи, программы произведений Джозефа Кошута и Ханса Хаке, выявив стиливые признаки и творческие предпосылки перехода к монументальному масштабу, связанные со специфичными «оглядками» на цифровую культуру. Кандидат культурологии **Е.В. Николаева** (РГУ им. А.Н. Косыгина) в докладе «“Постчеловеческая” парадигма медиаискусства: путь в райские кущи или в зловещую долину?» подчеркнула, что новые «гуманизированные» способы репрезентации и потребления медийных артефактов не выходят за рамки цифровых алгоритмов обработки двоичных кодов, не преодолевают их цифровую природу, но все более явно переформатируют самого человека, что позволяет говорить о «постчеловеческом» нарративе в искусстве и виртуализированных практиках восприятия цифровых арт-объектов, перформансов и художественных проектов.

Е.В. Иванова (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Интерфейс как точка взаимодействия в интерактивных проектах» показала, что таковые представляют собой широкий спектр решений: функциональных, образовательных, развлекательных. С помощью пользовательского интерфейса дизайнер создает взаимодействие, усиливает визуальный образ и создает новый язык коммуникации.

Тем самым во второй день конференции были рассмотрены вопросы зарождения, развития и формирования современных медиа. Выступавшие неоднократно обращались к проблеме определения места и роли NFT в современном искусстве, его сущностного разграничения в поле классических, нецифровых и оцифрованных произведений искусства. Много внимания было уделено вопросам влияния новых медиа на формирование городской среды и процессы ее проектирования, дополнения и репрезентации. Так, современные цифровые устройства, интегрированные в городской пейзаж, создают «вторую архитектуру», равноправно взаимодействующую с тради-

ционным урбанистическим обликом. В свою очередь, пластические свойства новейших технологий меняют характер проектного творчества дизайнера и архитектора, формирующих новую визуальность образа современного города в постцифровую эпоху.

* * *

Заключительный день конференции был посвящен обсуждению вопросов и проблем художественно-промышленного образования: рассматривались образовательные процессы и новые компетенции, актуальные формы медиа, тенденции их развития и влияния.

Доктор искусствоведения **Ю.В. Назаров** (Национальная академия дизайна (НАД), РГУ им. А.Н. Косыгина) в докладе «Дизайн в постцифровую эпоху» раскрыл смысл теоретических дебатов о культурных изменениях, вызванных новыми технологиями, предложив подход к цифровым медиа, который не стремится к техническим инновациям или улучшениям, а считает «оцифровку» чем-то произошедшим и способным к воспроизведению.

Кандидат философских наук **А.В. Панкратова** (НИУ «МЭИ») в докладе «Медиадизайн как новое направление дизайн-образования» представила новый профиль обучения, открытый на кафедре дизайна НИУ «МЭИ» в 2019 году. Его введение было обусловлено культурологическим осмыслением феномена гиперреальности и дизайна в данной среде.

Кандидат искусствоведения **М.А. Червонная** (РГХПУ им. С.Г. Строганова, МИЭТ) в докладе «Дизайн-проектирование виртуальной обучающей среды в программе подготовки магистров по направлению 54.04.01 «Дизайн»» привела опыт разработки обучающих приложений с использованием VR-технологий, рассмотрев средства и инструменты дизайна, обеспечивающие эффективную поддержку процесса обучения в виртуальной среде. Кандидат технических наук **И.А. Стар** (РЭУ им. Г.В. Плеханова) в докладе «Дизайн-системы и Риадмэп в современном цифровом образовании» выделил единоеобразие как удивительный факт современной среды цифрового образования, подчеркнув, что студенческая аудитория (за исключением некоторых особенностей менталитета и культуры) в целом обладает схожими паттернами поведения и характеризуется категорией скорости как главного показателя восприятия информации. Кандидат искусствоведения **В.О. Рыжиков** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Синтез современных технологий и классической строгановской школы. На примере задания для студентов 4 курса «Загородный дом»» рассмотрел художественную составляющую обучения дизайнеров и художников интерьера с позиций выявления концептуальных

основ существующих направлений в педагогике и дидактике искусства с учетом специфики профессиональной деятельности. **Г.П. Лелюк** («Кванториум») и кандидат педагогических наук **И.Г. Беляева** («Кванториум») в докладе «Особенности реализации дополнительной общеразвивающей программы технической направленности по направлениям: “Виртуальная и дополненная реальность (VR/AR) / информационные технологии (IT)” / “Промышленный дизайн (промдизайн)” в рамках работы мобильного технопарка “Кванториум” (г. Орёл)» проанализировали цели, содержание, формы, основные проблемы реализации дополнительной общеразвивающей программы технической направленности.

С. Цзинчжу (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Искусство инсталляции в цифровую эпоху — от традиционной инсталляции к цифровой интерактивной инсталляции», деконструируя когнитивный и эстетический подход традиционного искусства, подчеркнул, что в цифровую и постцифровую эпоху появление интерактивного искусства изменило линейный порядок повествования традиционных медиа. Кандидат философских наук **А.М. Орлова** (РГГУ) в докладе «Смена ракурса: как художественная инсталляция выходит за рамки физической реальности» констатировала, что художественная инсталляция постоянно захватывала все новые технологические новшества, внедряя их в инсталляционное «тело», что позволяет наблюдать как расширение границ, так и столкновение физической и иллюзорной реальностей.

Кандидат искусствоведения **П.Е. Родькин** (НИУ ВШЭ) в докладе «Медиа-ситуационизм: TikTok как реакционный модернизм» рассмотрел проблемы художественной и культурной интерпретации медиафеномена платформы в рамках диалектической триады Ричарда Барбука как «реакционный модернизм», интерпретировав ее в качестве неоситуационизма или медиаситуационизма, вышедшего на уровень устойчивого производства ситуаций и извлечения из них стоимости.

Доктор искусствоведения **Е.В. Жердев** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Современные формы презентации художественной и творческой деятельности в Китае» рассмотрела стилевые направления в творчестве китайских художников XX – начала XXI веков в контексте изучения сайтов, специальной искусствоведческой литературы, музейной деятельности.

Е.Н. Рымшина (ГТГ, РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Мультимедийные инсталляции в российской выставочной практике 2010-х годов» проанализировала выставки «Александр Солженицын: Из-под глыб. Рукописи, документы, фотографии» (ГМИИ им. А.С. Пушкина) и «“Взгляни в глаза войны”. Россия в Первой мировой войне в кинохронике, фотографиях, документах» («Новый Манеж»), отметив, что именно с помощью мультимедиа удалось раскрыть всю сложность и неоднозначность представленных в выставочных

пространствах архивных документов и фотографий, фрагментов кинохроник, рукописей и машинописи, что дало эффект не линейного, а сложного полифонического повествования.

Лю Ихун (Чжэцзянский университет финансов и экономики) в докладе «От географической культуры к визуальной подаче — новое медийное выражение имиджевого дизайна города (направление: влияние современных медиа на состояние и развитие дизайна)» отметил укорененность городского имиджевого дизайна в исторические периоды, когда визуальный образ города был бессознательным, а функция и предназначение городского образа были однородными. Визуальное представление образного оформления городов в современном мире выражается различными способами в новых средствах массовой информации, в которых границы между людьми, группами, организациями и массовыми коммуникациями уже не просматриваются, а сливаются. Кандидат искусствоведения **Э.В. Фомина** (ПВГУС) в докладе «Цифровые технологии в дизайне городской среды» рассмотрела цифровые технологии и материалы как средства современного средового дизайна, применяемые при организации городских общественных пространств как общегородского, так и локального значения. **В.А. Лясковская** (СПбГИКиТ) в докладе «Цифровое искусство и арт-рынок: виртуальная форма продвижения художников» изучила проблематику включения информационных ресурсов современными художниками в контекст своего профессионального становления и возможности выхода креативной сферы за рамки своих физических границ, в процессе создания автономных виртуальных пространств, не имеющих аналогов в материальном мире. Кандидат искусствоведения **К.В. Бандорина** (СПГХПА им. А.Л. Штиглица) в докладе «Роль NFT-среды и образов мета-вселенной на эволюцию современного образ дизайна мебели и интерьера» подчеркнула, что работа «цифрового дизайнера» в NFT-проектировании приобретает новое проектное задание — техническую возможность реализации в материале виртуального объекта, что ставит проблему определения степени влияния современных цифровых методов на эволюцию стиля мебели и интерьеров.

А.В. Васильев (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Критерии оценки цифрового 2d искусства» поднял вопросы критериев оценки современного цифрового искусства и, в частности, цифровой растровой 2D графики. **Е.С. Григорьева** (МГУ им. М.В. Ломоносова) в докладе «“Молчание искусства” против “документального поворота”»: два подхода к осмыслению современного искусства», описывая методы осмысления современного искусства, сделала вывод — раз в контексте «документального поворота» неизбежна этическая оценка репрезентируемого, то в контексте «молчания искусства» речь идет о пространстве этической отмены и «голом изображении». **Д.Е. Райков**

(Национальный институт дизайна) в докладе «Цифровая компетентность художника пластического грима — постановка проблемы» изучил возможности использования цифровых технологий в процессе создания пластического грима и иных реалистичных спецэффектов для киноискусства.

Доктор искусствоведения **Н.Ю. Казакова** (РГУ им. А.Н. Косыгина) в докладе «Развитие дизайна мебели в КНР на фоне использования цифровых технологий», используя метод сравнения, рассмотрела различные направления, преимущества и недостатки технологий, участвующих в традиционном процессе производства мебели, и определила вектор будущего развития дизайна и производства мебели в контексте цифровых технологий. **А.К. Трофимова** (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Художественно-эстетическое проектирование мебели в эпоху диджитализации и постцифрового искусства» отметила, что развитие новых технологий передачи информации воздействует на всеобщее социальное и психологическое мировосприятие, что отражается в культуре общества и позволяет художнику изнутри влиять на формирование нового мировоззрения общества, оказывая трансформирующее воздействие за счет идеализации процессов осуществления и воспроизведения новых технологий в искусстве.

В.В. Суворкин (Рязанский политехнический институт) в докладе «Влияние современных медиа на состояние и развитие архитектуры, живописи и дизайна» сделал вывод, что медиaprостранство является не просто отражением окружающего нас мира, но и становится социальной моделью понимания реальности и общественной жизни. **О.Б. Павлова** (МСХ и ТСХР) в докладе «Мультимедиа как средство демонстрации художественных проектов в выставочном публичном пространстве. На примере творчества Александра Пономарева» констатировала, что мультимедийные средства художественной выразительности позволяют расширить смысловые рамки арт-проекта и наглядно показать зрителю прошедшие художественные события, удаленные территориально объекты, задать тон и передать информацию, показать еще не воплощенные проектные идеи. **Чан Жуй** (Школа искусств и гуманитарных наук ДФУ) в докладе «Снежный пейзаж в Китае и современные медиа-технологии» проанализировал взаимодействие современного медиаискусства и традиционных форм искусства, подчеркнув их культурную составляющую.

Ду Шанждэ (РГХПУ им. С.Г. Строганова) в докладе «Четыре ключевых слова визуальных характеристик китайской “Фотографической живописи” под влиянием современных медиа» изучил методы работы и приемы рисования китайских художников-фотореалистов, выявив динамику трансформации традиционного языка искусства. **А.И. Сацукевич** (МГУ им. М.В. Ломоносова) в докладе «Авторская антропология в искусстве» отметила развитие социально-антропологических феноменов в современ-

ном мире, выведение которых не останавливается на конституировании собственных границ в рамках междисциплинарного дискурса. В частности, абстракционизм как ненарративное искусство является не только направлением в художественно-культурном пространстве, но и определенной формой мышления, а авторская антропология представляет собой новую гносеологическую модель в системах современного самовыражения.

Суммируя сказанное, отметим, что критическому научному осмыслению подверглись вопросы современного художественно-промышленного образования, тенденции развития медиатехнологий и актуальные формы медиа. В ходе конференции стала очевидна необходимость формирования глоссария нуждающихся в пояснении и уточнении терминов современного медиаискусства, которые составляют универсальный тезаурус, блок понятий современного постцифрового искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В целом предложение организаторов рассматривать конференцию «Медиаискусство — XXI век» как одну из актуальных площадок обмена информацией и точками зрения на процессы, происходящие в современной архитектуре, дизайне, искусствознании, прикладном и изобразительном искусстве, себя оправдало. Проект показал максимальное разнообразие понимания и применения медиатехнологий в современном обществе: это не только традиционное поле архитектуры, дизайна, изобразительного искусства, но и расширение проектной сферы в информационное, театрально-музыкальное, экспозиционное пространство — медиа сегодня интегрированы во все сферы деятельности человека. Образовательное начало прошедшей конференции проявило себя в том, что к участию в ее работе были привлечены не только авторитетные специалисты, но и учащиеся, получающие высшее образование в научных организациях. Конференция продемонстрировала спектр актуальных тенденций, которые следует фиксировать в поле современного научного знания.

Поступившие доклады представителей различных научных и учебных школ, педагогов, аспирантов, студентов и исследователей из США, Швеции, многих городов России и Китая показали разнообразие трактовок темы медиаискусства, сочетание теоретического и проектно-методического подхода к рассматриваемой проблеме, систематизацию творческого опыта ученых, архитекторов, дизайнеров и художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронов, В.Р. (2021). Проблемы культурной идентичности в пост-цифровую эпоху. А.Н. Лаврентьев (сост.), *Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности* (Т. 1, с. 26–30). Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова. URL: <https://elibrary.ru/OLDJKT>
2. Дуков, Е.В., Эвальд, В.Д. (2021). Международная научная конференция «Искусство и машинная цивилизация». *Наука телевидения*, 17 (2), 11–32. URL: <https://elibrary.ru/TNCXDT>, URL: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-11-32>
3. Лаврентьев, А.Н., Ганцева, Н.Н., Сазиков, А.В. (сост.). (2017). *Революция в искусстве и новации в художественном образовании*. Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова. URL: <https://elibrary.ru/YONKTE>
4. Лаврентьев, А.Н., Сазиков, А.В. (ред.). (2021). *Архитектура и дизайн в цифровую эпоху*. Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова. URL: <https://elibrary.ru/HGNBFY>
5. Сазиков, А.В. (2022а). Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности. *Academia*, (2), 229–239. URL: <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2022-2-1-229-239>
6. Сазиков, А.В. (сост., ред.). (2022b). ЭЛИН: *Зеркало для человечества*. Москва: Русский миръ. URL: <https://elibrary.ru/QZHWZG>
7. Юргенева, А.Л. (2022). Проблема уникальности в художественной фотографии: от пикториализма до NFT-искусства. *Наука телевидения*, 18 (2), 13–38. URL: <https://elibrary.ru/OGMSVC>, URL: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-13-38>
8. Alexenberg, M. (2011). *The Future of Art in a Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness*. Bristol, Chicago: Intellect Books / University of Chicago Press.
9. Ascott, R., Shanken, E.F. (Ed.). (2003). *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Berkeley: University of California Press.

REFERENCES

1. Alexenberg, M. (2011). *The future of art in a postdigital age: From Hellenistic to Hebraic consciousness*. Bristol, Chicago: Intellect Books / University of Chicago Press.
2. Aronov, V.R. (2021). Problemy kul'turnoy identichnosti v post-tsifrovuyu epokhu [Problems of cultural identity in the post-digital era]. In A.N. Lavrentiev (Ed.), *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura XXI veka: Predmetno-prostranstvennaya sreda i problemy kul'turnoy identichnosti* [World artistic culture of the XXI century:

- Design, environment and problems of cultural identity] (Vol. 1, pp. 26–30). Moscow: Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. (In Russ.) <https://elibrary.ru/oldjkt>
3. Ascott, R., & Shanken, E.F. (Ed.). (2003). *Telematic embrace: Visionary theories of art, technology, and consciousness*. Berkeley: University of California Press.
4. Dukov, Ye.V., & Evallyo, V.D. (2021). Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya “Iskusstvo i mashinnaya tsivilizatsiya” [Arts and Machine Civilization International Scientific Conference]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17 (2), 11–32. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-11-32>, <https://elibrary.ru/tncxdt>
5. Lavrentiev, A.N., & Sazikov, A.V. (Eds.). (2021). *Arkhitektura i dizayn v tsifrovuyu epokhu* [Architecture and design in the digital age]. Moscow: Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. (In Russ.) <https://elibrary.ru/hgnbfy>
6. Lavrentiev, A.N., Gantseva, N.N., & Sazikov, A.V. (Eds.). (2017). *Revolutsiya v iskusstve i novatsii v khudozhestvennom obrazovanii* [Revolution in art and innovations in art education]. Moscow: Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. (In Russ.) <https://elibrary.ru/yonkte>
7. Sazikov, A.V. (2022a). Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura XXI veka: Predmetno-prostranstvennaya sreda i problemy kul'turnoy identichnosti [World artistic culture of the XXI century: Object-spatial environment and problems of cultural identity]. *Academia*, (2), 229–239. (In Russ.) <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2022-2-1-229-239>
8. Sazikov, A.V. (Ed.). (2022b). ELIN: *Zerkalo dlya chelovechestva* [ELIN: A mirror for humanity]. Moscow: Russkiy mir. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qzhwzg>
9. Yurgeneva, A.L. (2022). Problema unikal'nosti v khudozhestvennoy fotografii: ot piktorializma do NFT-iskusstva [Replicability in art photography: From pictorialism to NFT art]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (2), 13–38. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-13-38>, <https://elibrary.ru/ogmsvc>

Авторский вклад

А.В. Сазиков — сбор данных, А.В. Сазиков и В.Д. Эвалльё — анализ данных, исследование академических источников, концептуализация идей, В.Д. Эвалльё — подготовка материала к печатной версии.

Оба автора приняли участие в обсуждении финального варианта публикации.

Authors' contributions

Alexey Sazikov collected the data, Alexey Sazikov and Violetta Evallyo analyzed the data, researched academic sources, and conceptualized the idea, Violetta Evallyo prepared the material for publication.

Both authors discussed the final version of the manuscript.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АЛЕКСЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ САЗИКОВ

кандидат искусствоведения,
заведующий отделом художественных проблем дизайна,
декоративного и народного искусства,
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ,
119035, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21

ResearcherID: T-9354-2019

ORCID: 0000-0001-9388-8894

e-mail: a_sazikov@mail.ru

ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЬЁ

кандидат культурологии,
старший научный сотрудник сектора
художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5;
старший преподаватель кафедры истории русского искусства,
факультет истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет,
125047, г. Москва, Миусская площадь, 6
тел.: +7 (495) 694-0371

ResearcherID: AAS-2640-2020

ORCID: 0000-0002-4531-4922

e-mail: amaris_evally@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

ALEXEY V. SAZIKOV

Cand.Sci. (Art History),

Head of the Department of Folk and Decorative Art,
Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts,

21, Prechistenka, Moscow 119035, Russia

ResearcherID: T-9354-2019

ORCID: 0000-0001-9388-8894

e-mail: a_sazikov@mail.ru

VIOLETTA D. EVALLYO

Cand.Sci. (Cultural Studies),

Senior Research Fellow at the Media Art Department,
State Institute for Art Studies,

5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia;

Senior Lecturer at the Department of Russian Art History,
Faculty of Art History,

Russian State University for the Humanities,

6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: AAS-2640-2020

ORCID: 0000-0002-4531-4922

e-mail: amaris_evally@mail.ru

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 19 (1), 2023. Научный журнал

Главный редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина

Редактор — Е.С. Еркина

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 31.03.2023

Усл. печ. л. 14,0. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:

8 (495) 787-65-11

www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru

125284, Россия, Москва,

Хорошевское ш., д. 32А

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 19 (1), 2023. Journal

Editor-in-Chief—G.R. Konson

Executive Secretary, Editor—O.B. Khvoina
Editor—E.S. Yerkina

Desktop Publishing—T.M. Lukova

Signed to print on 31.03.2023
Cond. printed sheets 14,0. Circulation 200 copies.

Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts:
+7 (495) 787-65-11
www.gitr.ru, e-mail: journal@gitr.ru
125284, Khoroshevskoe shosse, d. 32A
Moscow, Russia