

Научная статья

DOI: 10.15593/perm.kipf/2023.3.06

УДК 791.43:502.11



ПОСТГУМАНИСТИЧЕСКОЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ КИНО

Т.В. Кривко

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия

О СТАТЬЕ

Поступила: 18 июня 2023 г.

Одобрена: 14 октября 2023 г.

Принята к публикации: 01 декабря 2023 г.

Ключевые слова:

постгуманизм, экология, экологическое мышление, постчеловеческая субъективность, нечеловеческая агентность.

АННОТАЦИЯ

Современная экологическая ситуация и страх человека перед собственным исчезновением требуют от него эпистемологий, более этичных по отношению к природе и окружающей среде. Теории постгуманизма предлагают экологическое мышление с отказом от антропоцентризма и трансиндивидуальным представлением о субъективности, возникающей в акте взаимодействия между человеческими и нечеловеческими агентами разной природы.

В статье предлагается анализ постгуманистического экологического мышления в современном кино на примере конструирования постчеловеческой субъективности художественными средствами фильма.

На актуальность выбора темы указывает растущее число профильных научных журналов и публикаций по экологии, где принципы экологического мышления изучаются на материале из различных областей культуры. Современный кинематограф представляет в этом контексте особый интерес. Чуткая реакция на культурные тенденции, технологическая природа и многоплановая образность особым образом репрезентирует на экране постгуманистическую логику.

Целью исследования является поиск художественных способов выражения постгуманистической экологической мысли в современном кино на примере конструирования постчеловеческой субъективности.

В статье рассматривается понятие постгуманизма и его основные черты, дана характеристика постгуманистического экологического мышления в контексте влияния современной экологии. Философско-методологическая рамка для анализа разработана на примерах нескольких авторских концепций постчеловеческой субъективности, единое понятие сформулировано на основе ее общих характеристик. Обозначен принцип подбора материала и подход к анализу, предлагающий альтернативное прочтение нечеловеческих объектов как агентов отношений, участников становления постчеловеческой субъективности. Завершающий этап работы представляет собой характеристику используемых художественных средств, способов репрезентации нечеловеческой агентности и постгуманистической логики в современном кино.

Результаты исследования фиксируют различные плоскости конструирования постчеловеческой субъективности в фильмах как внутри сюжетного повествования, так и в плоскости зрительской перцепции при помощи драматургических средств фильма, искаженных и ярких цветов, смены точки съемки, субъективной камеры и пластического грима.

© ПНИПУ

© **Кривко Татьяна Вячеславовна** – аспирант, ассистент (РГГУ), старший преподаватель (НИУ ВШЭ),
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8491-588X>, e-mail: seinklugscheisser@gmail.com.

© **Tatiana V. Krivos** – Postgraduate Student, Assistant (RSUH), Senior Lecturer (HSE),
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8491-588X>, e-mail: seinklugscheisser@gmail.com.

Финансирование. Исследование не имело спонсорской поддержки.
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
Вклад 100 %.



Эта статья доступна в соответствии с условиями лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

POSTHUMANIST ECOLOGICAL THINKING IN CONTEMPORARY CINEMA

Tatiana V. Kravko

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
HSE University, Moscow, Russian Federation

ARTICLE INFO

Received: 18 June 2023
Revised: 14 October 2023
Accepted: 01 December 2023

Keywords:

posthumanism, ecology, ecological thinking, posthuman subjectivity, nonhuman agency.

ABSTRACT

The current ecological situation and humans' fear of their own extinction require them to search for more ethical epistemologies in relation to nature and the environment. Posthumanism theories offer ecological thinking with a rejection of anthropocentrism and a transindividual view of subjectivity arising in the act of interaction between human and non-human agents of different nature.

The article offers an analysis of posthumanistic ecological thinking in modern cinema on the example of constructing posthuman subjectivity by the artistic means of a film.

The relevance of the topic is indicated by the growing number of specialized scientific journals and publications on ecology, where the principles of ecological thinking are studied on the material from various fields of culture. Modern cinema is of particular interest in this context. A sensitive reaction to cultural trends, technological nature and multifaceted imagery represent posthumanistic logic on the screen in a special way.

The aim of the research is to explore artistic ways of expressing posthumanistic ecological thought in modern cinema on the example of constructing posthuman subjectivity.

The article will consider the concept of posthumanism and its main features, and the characteristic of posthumanistic ecological thinking in the context of the influence of modern ecology is given. The philosophical and methodological framework for the analysis will be developed on the examples of several author's concepts of posthuman subjectivity; a single concept will be formulated on the basis of its general characteristics. Then the principle of material selection and an approach to analysis will be outlined, offering an alternative reading of non-human objects as agents of relations, participants in the formation of posthuman subjectivity. The final stage of the work is a characteristic of the artistic means used, and ways of representing non-human agency and posthumanistic logic in modern cinema.

The results of the study fix various planes of constructing posthuman subjectivity in films both within the plot narrative and in the plane of spectator perception, using the dramatic means of the film, distorted and bright colors, the shooting point changes, subjective camera, and plastic makeup.

© PNRPU

Введение

Понятие «постгуманизм» часто используют как зонтичный термин для различных подходов, переосмысляющих место человека в современном мире. Основной задачей этого направления философской мысли является поиск более этичных эпистемологий по отношению к окружающей среде, которые позволяют критически оценить и предотвратить дальнейшие негативные последствия глобального потепления, голоценового вымирания, пандемии Covid-19 и истощения ресурсов.

Следствием такого поиска становится критика антропоцентризма, а именно небинарный (без противопоставления гуманизма и антигуманизма) отказ от гуманистической традиции, основанный на обобщенном и универсализированном подходе к человеку [1]. По этой причине для постгуманизма актуальны представления из современной экологии, критически оценивающие отношение человека к миру как ресурсу и доказывающие взаимное влияние в отношениях между живым и неживым, органическими и неорганическими компонентами окружающей среды [2, с. 94].

Чертами постгуманистического мышления обладают подходы таких философов, как Д. Харауэй, Р. Брайдотти, Т. Мортон, К. Барад [1]. Существует достаточное количество отечественных исследований, в которых приводится сравнительный анализ и характеристики их теорий. Общим в них становятся противопоставление трансгуманизму с его технофетишизм-

мом [3], отказ от бинарных оппозиций и иерархий [4, с. 140] и попытка разработать новые онтологии, различным образом придающие равный статус человеку, природе, технологии и другим нечеловеческим акторам [5]. По этой причине в теориях постгуманистов возникает идея природы и мира не как пассивного объекта, но как активного агента или актора. В этом контексте разработки постгуманистов содержат экологическое мышление *a priori*, если определять его как понимание ценности каждого элемента мира вокруг и оценки любых действий с точки зрения возможных последствий для благополучия планеты.

В философии постгуманизма возникают новые интерпретации идеи субъекта и субъективности. Если под субъективностью иметь в виду способность индивида быть субъектом, активно включенным в политический, коммуникативный и культурный контекст, то постчеловеческая субъективность оказывается гибридной и изменчивой, основанной на взаимодействии человеческих и нечеловеческих агентов разной природы. Она не центрирована на человеке, поскольку граница между человеческим/нечеловеческим, социальным/естественным и структурой/действием ослабляется [6, с. 56–59]. Рассмотрим в общих чертах несколько примеров постчеловеческой субъективности.

Первым таким примером является проект «киборга» в «Манифесте киборгов» 1985 года Д. Харауэй. 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 [7, р. 82–83]. Харауэй пишет, что ее миф о киборге – это вопрос выживания, он подрывает определенность того, что принято считать природой, а с ней и привычную онтологию, обосновывающую западную эпистемологию с ее технологическим детерминизмом, отделяющим человека от природы [8, с. 328–329]. Как проект постчеловеческой субъективности киборг ставит своей целью расширить границы родства, денатурализовать идентичность и установить новые отношения в промежуточной (медиа) области животного-человеческого, биологического-технического, то есть в сфере становления гибридных феноменов, а не заданных внешним образом сущностей [9, с. 111].

Субъективность киборга учитывает негативный опыт культуры, социальное неравенство и негативные последствия капитализма для экологии в связи с технологическим развитием общества. По этой причине киборг – не идеальное целостное существо, напротив, в связи с культурной памятью он наделен надломленной идентичностью.

Вопрос о постчеловеческой субъективности как о форме ответственности является центральным в работе Р. Брайдотти «Постчеловек». С ее точки зрения, проблема экологического мышления имманентна остальным проблемам человеческой культуры. Если первичной заботой общества будет экология, то это решит множество других культурных и природных проблем [2, с. 156–158]. Важной отправной точкой в ее теории является мысль Ж. Ллойд о том, что мы все – «часть природы». Этот посыл уточняется контекстом современной культуры, для современных людей речь скорее идет о природокультурном, технически опосредованном тотальном континууме [2, с.157]. С этой точки зрения противопоставление объекта и субъекта, природы и культуры более невозможно, поэтому требуется новое, гибридное основание для субъективности. Субъективность предстает как ассамбляж, возникающий в имманентных отношениях, включающих нечеловеческих агентов. Идея нечеловеческой агентности вдохновлена проектом «агентного реализма» К. Барад. Ее идея агентности как способности действовать отталкивается от теории квантовой физики Н. Бора, где материя на субатомном уровне не статична, но постоянно вибрирует, поэтому феномены предстают как «онтологически примитивные отношения»,

не предполагающие предшествующего существования независимых «вещей» [10, р. 815]. Феномен заключается не в том, как отдельные субъекты встречаются и переживают отдельный, уже ожидающий мир, но скорее в том, как субъект и мир совместно конституируют друг друга в непрерывном становлении. Субъективность человека в такой перспективе предстает как всегда уже постчеловеческая, поскольку антропоцентризм оспаривается размещением человеческого и нечеловеческого в единой плоскости с точки зрения их материальной агентности.

Для Т. Мортонa новая субъективность также заключается в снятии границы между человеком и окружающей средой посредством отказа от идеи цельной природы. Так возникает новый гипочеловек или гипосубъект, который находится в промежутке между животным и человеком и осознает собственную слабость и хрупкость [11, с. 346–347]. Экологическое мышление философ называет «темной экологией», потому что в нем всегда есть неотъемлемое чувство мистики, искаженной или измененной реальности [12, с. 46]. В качестве примера он приводит ощущение странности в момент катастрофы; это чувство понимается как характеристика, внутренне присущая событию. С точки зрения Мортонa, рационализация странности уводит от события столкновения человека и нечеловеческого агента, чувство загадочности предстает как неотъемлемая часть экологического мышления [12, с. 62]. При такой логике нечеловеческие агенты всегда предстают для человека как феномены (греч. φαίνόμενον, от φαίνεσθαι – являться, быть видимым, также – казаться), то есть являют себя лишь частично. Поскольку вещи никогда не являют себя целиком и каждое явление обнаруживается лишь в отношениях с другими явлениями, Мортон подчеркивает отсутствие объективного мира, мир – это всегда контекстуальные, объект-объектные отношения.

Проекты субъективностей у Д. Харауэй, Р. Брайдотти и Т. Мортонa одновременно обладают сходствами и различиями. Общие свойства, такие как гибридность, контекстуальность и процессуальность, определяются взаимодействием между человеческими и нечеловеческими агентами, обладающими различной природой, как материальной (технология/животные/природные катаклизмы), так и нематериальной, например дискурсивно-социальные феномены. Гибридность подразумевает участие агентов различной природы, их неполное слияние и различие в структуре новой субъективности. Контекстуальность как общее свойство определяется тем, что каждый участник отношений проявляет себя по-разному по причине различных свойств других агентов. Процессуальность рассматривается как неотъемлемая часть постчеловеческой субъективности по причине динамики взаимного влияния между агентами.

Для последующего анализа фильмов мы отталкиваемся от общих свойств этих подходов. Далее под понятием «постчеловеческой субъективности» подразумевается способность человека и нечеловеческих агентов активно проявляться в совместных отношениях и создавать политический, коммуникативный и культурный контекст.

В зависимости от теоретической направленности концепта подчеркиваются различные свойства постчеловеческой субъективности. Например, способность образовывать новую эпистемологию и дискурсивно-социальные сети (Д. Харауэй, Р. Брайдотти) или чувство хрупкости, слабости и эффект загадки у Т. Мортонa. Различие в подходах актуально для исследования, поскольку способы выражения постчеловеческой субъективности могут отличаться от фильма к фильму и лежать в разных плоскостях – от нарратива до монтажных техник. В контексте упомянутых теорий на постчеловеческую субъективность может указывать смещение границ в материально-телесной или социально-дискурсивной плоскостях, ситуация смены точек зрения и способов восприятия себя и окружающего мира, чувство инаковости, загадочности.

Далее на примере трех фильмов мы попытаемся показать, как современное кино предлагает различные художественные способы выражения постчеловеческой субъективности. Нас ин-

интересует, как опыт познающего сознания может быть передан не столько как опыт человека, но как совместный опыт между человеческим и нечеловеческим. Представляется, что темпоральная природа кино и его художественные средства (точка зрения камеры, драматическая форма, цвет и свет) могут создать образную репрезентацию постчеловеческой логики и транслировать ее зрителю. Постгуманизм подчеркивает особую функцию эстетического восприятия. Анализ философского маньеризма Ж. Делеза [13], повлиявшего на большинство вышеназванных философов, оценка свойств иммерсивного, мультисенсорного стиля в постгуманизме [14] и описание логики агентного реализма у К. Барад [15] показывают, что эстетический опыт в понимании постгуманистов соответствует идее выстраивания отношений за пределами иерархий. В этом контексте кино как искусство оказывается той частью культуры, которая способствует практике постгуманистического экологического мышления в силу своих эстетических качеств.

Исследования фильмов с применением постгуманистических подходов не являются чем-то новым и богаты разнообразием акцентов, например телесная воплощенность в виртуальных пространствах в кино [16], анализ репрезентации фигуры постчеловека в кино [17], генеалогия киборгов [18], функции и место объектов в кино [19], репрезентации воздействия вирусов и паразитов на человека [20]. Однако анализ художественных средств, репрезентирующих постгуманистическое экологическое мышление на примере становления постчеловеческой субъективности в момент взаимодействия человеческих и нечеловеческих агентов, остается за пределами этих исследований. Данной работой мы надеемся восполнить этот пробел.

Уход от антропоцентрического фокуса в постгуманизме обостряет базовое предположение о том, что объектив камеры является продолжением человеческого взгляда.

С одной стороны, современная киноиндустрия предлагает разные технические решения и разрывает/дополняет эту симбиотическую связь, с другой стороны, на нарративном и семиотическом уровне киноязыка также вырабатываются постантропоцентрические способы высказывания.

В каждом из фильмов в фокусе анализа будет взаимодействие человеческих и нечеловеческих агентов на примере главных героев. Поскольку в различных фильмах художественные приемы могут отличаться, схема анализа будет развиваться вслед за ними, в плоскость их выражения, но вокруг выбранных фигур. По этой причине исследование может быть сосредоточено на различных аспектах – от монтажных планов до нарративно-драматургических и жанрово-стилевых решений. Задача анализа определить, в какой именно плоскости и какие художественные средства передают нечеловеческую агентность, как возникает постчеловеческая субъективность и постгуманистическое экологическое мышление.

Все фильмы, отобранные для анализа, относятся к современному кино. Являясь массмедиа-продуктом, при помощи аудиовизуальной образности он транслирует массовому зрителю как устоявшиеся культурные стереотипы, так и альтернативный взгляд на мир, который может способствовать изменению устоявшихся форм восприятия привычных объектов и феноменов в последующих публичных, профессиональных и частных дискуссиях о фильме [21, р. 109–113]. Намеренно были отобраны картины прошлого года, чтобы проследить наиболее актуальные тенденции. Ключевой релевантной характеристикой для отбора фильмов стал сюжет с характерным для постгуманизма вопросом об антропоцентризме. Нечеловеческие агенты в каждой картине обладают различной природой, что позволяет рассмотреть разные аспекты экологического мышления и сделать выводы о возможных общих формах репрезентации постчеловеческой субъективности при помощи средств кино. Художественная ценность каждого фильма признана профессиональным кинообществом на крупнейших кинофестивалях. Премьеры

фантастической драмы «Преступления будущего» Д. Кроненберга и психологической драмы «Иа» Е. Сколимовски 2022 года состоялись на 75-м Каннском кинофестивале. Премьера комедийной драмы «Белый шум» Баумбаха 2022 года прошла на 79-м Венецианском кинофестивале. Подробнее сюжетные составляющие фильмов будут рассмотрены ниже.

Анализ фильмов

В первом фильме мы рассмотрим фигуру постчеловека. Вопрос о влиянии технологий на человека является сквозным для творчества Д. Кроненберга. Сюжет его последнего фантастического фильма «Преступления будущего» (2022) традиционно посвящен человеческим мутациям, внутренним и внешним изменениям тел под воздействием технологий и антропогенных факторов.

Действие происходит в недалеком постапокалиптическом будущем, где мир погружен в экологический коллапс и заброшенную окружающую среду. На это указывает забытый ржавый перевернутый корабль в прибрежных волнах и пластиковый мусор в пляжном песке в первой сцене, а также упоминания в диалогах персонажей о страхе перед смертью из-за пластика. В этих обстоятельствах в результате ускоренной эволюции тела людей стали изменяться: одни люди получают возможность питаться пластиком, другие устраивают шоу с участием своих мутировавших тел. Главный герой Соул из последних, он отращивает новые внутренние органы для демонстрации на своих авторских шоу.

Нечеловеческая агентность здесь проявляется в материальной и социально-дискурсивной плоскости, речь идет о технологии и ее эстетизации, искусстве. Взаимодействуя по сюжету с человеком на телесном уровне и уровне восприятия, они меняют его способ познания и жизненной организации. В повседневной жизни Соул окружен умными гаджетами. Он спит в высокотехнологичной кровати для улучшения сна, но по утрам жалуется, что его сон становится все хуже. Он принимает пищу в специальном кресле, которое помогает есть, но во время ужина его руки трясутся, и еда с трудом попадает в рот. Подобно постгуманистам Кроненберг высказывает критическое отношение к технофетишизму и показывает, что умные технологичные устройства не всегда помогают телу, но могут вредить ему. В процессе регулярного взаимодействия с гаджетами базовые жизненные потребности героя во сне и в пище оказываются систематически неудовлетворенными, герой жалуется на регулярную боль и усталость. Постепенно в его теле возникают воспаления и аномальные, опасные, как рак, органы. Так, тело выходит за границу своей биологической нормы под воздействием гаджетов. Меняется и мышление Соула, он не опасается за свое здоровье, напротив, ему нравится, что его тело может создавать такие аномалии, он становится одержим идеей их выращивания.

Образ аномальных органов репрезентирует состояние постчеловеческой субъективности. Они возникают на границе органического и неорганического, во взаимодействии физических реакций тела на внешние раздражители и технологий, воздействующих на материю. По сюжету новые органы опасны, они несут смерть, побуждают тело к буквальному становлению вещью, но именно это и привлекает большинство героев фильма. Соул воспринимает их как свои произведения искусства, но не только он получает от них удовольствие. Широкая аудитория его шоу и научные работники, фиксирующие факт изменений в его теле, тоже испытывают от них эстетическое удовлетворение. Научная сотрудница, влюбленная в Соула, инициирует создание архива с рисунками аномальных органов (рис. 1). Аномалии становятся предметом поклонения как шедевры парадоксальной постчеловеческой формы жизни, несущей смерть. В этом контексте рисунки становятся сублимацией либидинального влечения к смерти в эстетическую сферу.

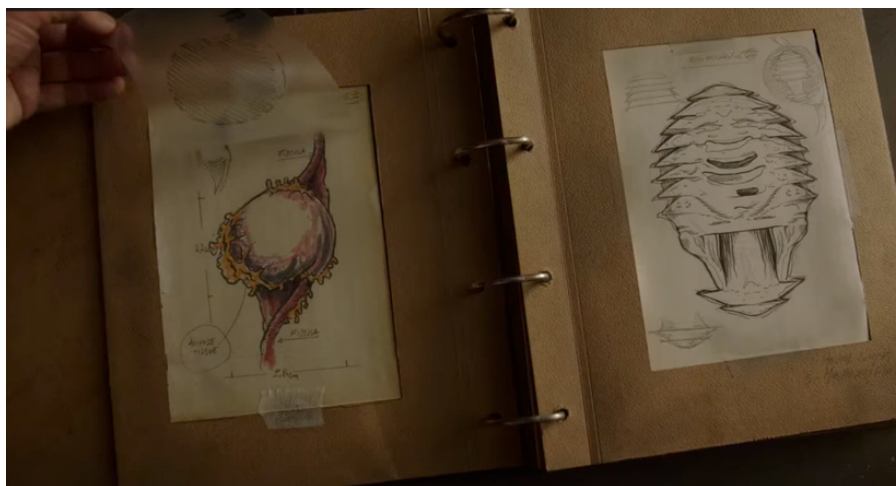


Рис. 1. Рисунки аномальных органов главного героя.
Кадр из фильма «Преступления будущего» (реж. Д. Кроненберг, 2022)¹

Вместе с другими нарушениями биологических границ (органы на поверхности кожи, открытые множественные раны на лице), получившими статус искусства, они влияют на базовое представление персонажей о духовности, аномалии и надрезы понимаются ими как новая духовная красота (рис. 2).



Рис. 2. Искусственные органы и шрамы на лице как эстетическая практика.
Кадры из фильма «Преступления будущего» (реж. Д. Кроненберг, 2022)²

Указанные выше биологические и эпистемологические изменения героев создают в фильме образ постчеловека, подобного киборгу Харауэй. Кроненберг представляет постлюдей будущего как существ, внешне похожих на людей, но их тела и их мышление, в частности фундаментальное представление о себе и мире, меняются под воздействием технологий. Уже очарованный новыми возможностями своего тела, Соул случайно узнает о сообществе, участники которого стремятся преодолеть базовую потребность людей в органической пище и пытаются питаться пластиком, в редких случаях это удается, но в случае неудачи – они умирают. В качестве очередного эксперимента над собой главный герой тоже съедает пластиковый батончик. Попытка перестроить принцип восполнения энергии на неорганический соответствует природе технологии – это пример образной репрезентации постчеловеческой субъективности. Технология как агент познает себя через тело человека и становится частью новой субъек-

¹ Источник изображения: <https://www.ivy.ru/watch/491785> (дата обращения: 15.06.2023).

² Источник изображения тот же (дата обращения: 15.06.2023).

ективности героя, возникают постчеловек и новая эпистемология, иные представления о себе, своих потребностях и мире. В акте взаимодействия человека и технологии последняя оставляет следы нарушения границ между живым и неживым – шрамы, отверстия, органы, несущие смерть их владельцу. В той форме, которую создает режиссер, постчеловеческая субъективность предстает как модусы вымирания тела: оно частично отчуждается от себя, поскольку стремится к другой форме бытия, содержащей в себе элементы неживого и неорганического.

Режиссерские художественные средства используются как на нарративном, так и на визуальном уровнях. Оба уровня раскрывают агентность технологии как способствующую трансгрессии. На уровне повествования зрителю предстает история о постчеловеке, одержимом эстетической объективацией собственного тела. Стремление к эстетическому опыту приводит его к экспериментам с мутациями и тем самым способствует трансгрессии в новое физическое состояние и мышление. На визуальном уровне Кроненберг использует такое средство художественной выразительности, как пластический грим. Грим – фирменный прием режиссера. Благодаря эффекту правдоподобия фантастические образы мутации или нарушения границ на поверхности тел выглядят достоверно и натурализуются. Зритель фильма воспринимает искусственное и сделанное как естественное. В сюжете биологическая мутация нормализуется в процессе эстетизации, для зрителя эстетический эффект грима создает правдоподобный образ постчеловека. В этом смысле фильм иллюстрирует трансгрессивные свойства искусства в двух направлениях: по линии зрительского восприятия и в драматургии истории.

Режиссерскую позицию можно считать критической по отношению к антропоцентризму. Увлеченность героев мутацией своих тел как эстетическим феноменом лишает их палитры чувств. Большинство из них испытывает только либидинальное желание, которое определяется новой, технологически опосредованной биологией. Обычный человек в фильме – существо прошлого, которое вот-вот исчезнет под воздействием новой эволюции. На основе философско-эстетической природы кино эта картина способствует экологическому мышлению, а именно критическому взгляду на последствия технофетишизма и безразличного отношения к экологии окружающей среды.

Фильм «Иа» (2022) польского классика авторского кино Е. Сколимовски ставит под сомнение антропоцентризм с другой позиции. В центре сюжета история жизни одинокого ослика, скитающегося по Европе. В картине он предстает одновременно как объект и как субъект. По сюжету для людей он предстает как объект. Из-за защитников прав животных он оказывается на улице и лишается своей дрессировщицы. Затем ему пытаются найти место, где он мог бы быть полезным, например перевозить вещи, но нигде он не задерживается, потому что не может вписаться в предназначенную ему утилитарную роль. Некоторое время он выполняет функцию молчаливого друга, выслушивающего в пути монологи попутчика. Ближе к финалу ослик наиболее объективирован, его избивают. В конце фильма вместе с другими животными он отправляется в последний путь, на скотобойню.

С другой стороны, ослик агентен. Он свободно уходит из тех мест, которые ему не нравятся, проявляет чувства людей и влияет на их поведение. Дрессировщица испытывает к нему любовь и после расставания находит его на краю города, правда, затем оставляет его. Футбольные фанаты на спортивной площадке, у которой он случайно остановился, считают, что он повлиял на результаты матча. Для зрителей он предстает как субъект, нечеловеческий агент, транслирующий свое особое чувственное восприятие окружающего мира.

Эффект нечеловеческой агентности возникает благодаря визуальному приему, а именно расположению субъективной камеры от лица ослика и на уровне его взгляда. В некоторых сценах эта точка съемки дополняется линзой с искажением в виде частичного размытия изо-

бражения. Такие изменения режимов визуального восприятия создают эффект частичной недоступности реальности: лица людей невидимы с нижней точки, за размытым фоном плохо угадываются очертания человеческих фигур и места действия.

Как уже было отмечено, искажающие линзы и ракурс с низкой точки создают эффект частичной нехватки информации, эту нехватку репрезентирует весь образ главного персонажа фильма. В начале фильма он расстается с дрессировщицей, к которой был привязан, чувство одиночества ослика и тоска по дружбе передается сценами его снов. В снах он вспоминает их совместные выступления в цирке и ее заботливые прикосновения. С другой стороны, нехватку можно понимать как ограничение, в случае ослика – это невозможность сказать о своей потребности, выразить ее понятным человеку языком. Агентом-проводником его точки зрения на мир становятся цветовые решения в фильме и технологические возможности объектива камеры (оптические эффекты линз, ракурсы, непривычные для человека).

Наиболее выраженное указание на нечеловеческую агентность есть в сценах, залитых красным цветом. Первые красные оттенки появляются во флешбэках и сценах снов ослика, так, за красным цветом закрепляется значение, передающее чувственное восприятие животного. Полностью залитых красным цветом сцен в фильме всего две. В первой из них реализовано свободное движение субъективной камерой: она летит над рекой в лесу, затем поднимается в небо, приближается к ветряной мельнице и, наклоняясь по оси движения лопастей, повторяет их вращательное движение (рис. 3). К смыслу чувственного восприятия ослика, закрепленного ранее красным цветом, добавляется идея свободного движения. Находясь в небе, камера показывает зрителю новую точку зрения, недоступную ему без технологии съемки.

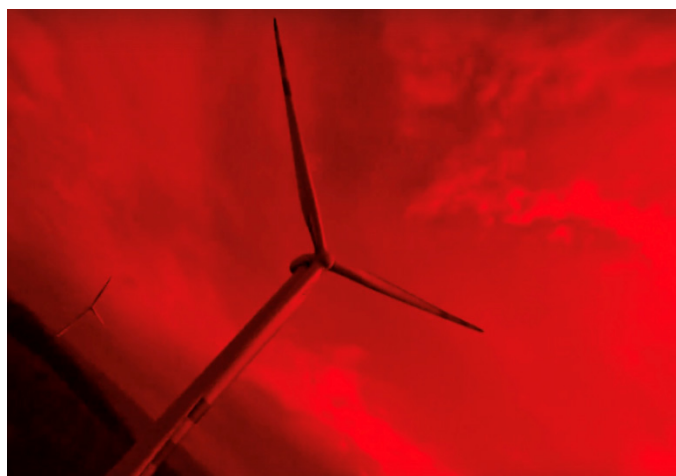


Рис. 3. Движение камеры повторяет направление движение лопастей. Кадр из фильма «Иа» (реж. Е. Сколимовски, 2022)³

Если рассмотреть участников события этой сцены, то их будет несколько. Ослик, точку зрения которого в красном цвете передает камера, которая тоже участвует в событии, движение лопастей мельницы, режиссер, инициатор этой съемки, и внешний наблюдатель – зритель фильма. Постчеловеческая субъективность возникает здесь в момент репрезентации буквальной смены точки зрения, возможной при участии нескольких человеческих и нечеловеческих агентов.

Вторая красная сцена в фильме «Иа» рефлексировать проблему пределов познания. Предел познания предстает как признак онтологической границы субъекта. Мортон пишет, что экологическое мышление означает осознание и признание онтологического разрыва между

³ Источник изображения: https://vk.com/video-14702321_456244087 (дата обращения: 15.06.2023).

человеческими и нечеловеческими агентами, смирение перед всегда контекстуальным, частичным и неполным характером знания о нечеловеческом [12, с. 34–35, 109]. В фильме важную роль в осмыслении природы этого разрыва играет опыт восприятия. Во второй красной сцене, которая начинается сразу после избияния ослика (оно показано субъективной камерой с размытой линзой), смысл разрыва возникает в следующей визуальной метафоре. В том месте, где был избит ослик, на земле, подсвеченной красным светом, поднимается роботизированный механизм на четырех лапках. Он останавливается у отражающей поверхности и всматривается в свое отражение. Затем робот-механизм бежит по красному тоннелю из искажающих зеркальных стен (рис. 4). Ранее красный цвет репрезентировал чувственное восприятие ослика, здесь на месте животного оказывается технология. В образе робота можно увидеть метафору о спорном статусе ослика. С одной стороны, он объективирован как вещь, с другой стороны, для себя он субъект, на это указывает вглядывание робота в отражение. Здесь же возникает тема онтологического разрыва между агентом и миром. Доступ агента к осознанию себя в этом мире, тот же кадр с всматриванием в отражение (см. рис. 4) и его способность делиться своим способом восприятия ограничена его природой. Неспособность ослика передать свое восприятие доступным человеку языком оказывается пределом, оставляет его на границе бытия объектом для внешнего наблюдателя. Частично преодолеть этот предел и представить ослика как нечеловеческого агента позволяют технологические и эстетические возможности фильма, а именно совмещение точки зрения наблюдателя и ослика.



Рис. 4. Роботизированный механизм в зеркальном коридоре: смотрит на свое отражение в зеркальном коридоре (а); бежит в глубь коридора, слева и справа от него его собственные искаженные зеркальные отражения (б).
Кадр из фильма «Иа» (реж. Е. Сколимовски, 2022)⁴

В последней рассмотренной сцене в контексте интерпретации экологического мышления у Мортонa постчеловеческая субъективность определяется агентами совместно, во взаимодействии образа искаженной картины мира глазами ослика, зрителя, смотрящего на фильм с его точки зрения, и технологической природы фильма, создающей соответствующие художественные средства выразительности. Переопределение животного как субъекта отношений с человеком является формой экологического мышления, где животное воспринимается не как ресурс, но как агент, обладающий чувственностью, волей и способностью к действию.

В комедийной драме «Белый шум» (2022) режиссера Н. Баумбаха по одноименному сатирическому роману Дона Делилло (1985) основным нечеловеческим агентом становится природная катастрофа. Рядом с небольшим американским городком происходит крушение поезда с опасными токсичными химикатами. Масштабное облако из ядовитых веществ меняет

⁴ Источник изображения: https://vk.com/video-14702321_456244087 (дата обращения: 15.06.2023).

жизненный уклад всего города и предстает как яркоокрашенный загадочный персонаж в темном небе (рис. 5, *а*). История главных героев и семьи Джека развивается в тесной связи с последствиями катастрофы. Персонажи получают информацию о высокой токсичности веществ, в спешке покидают дом и вместе с сотнями других семей перемещаются в эвакуационный лагерь. Спустя некоторое время семья главного героя вместе с ним возвращается в свой дом, но привычный жизненный уклад и отношения между членами семьи не восстанавливаются.

Художественные приемы, выражающие агентность катастрофы, приведшей к изменению чувства времени, это ускорение действий и изменение поведения персонажей в результате паники, с быстрым монтажом сцен или, наоборот, нарочито затянутыми сценами, например долгое статичное ожидание в пробке из сотен машин по пути в пункт эвакуации. Случившаяся где-то в отдалении катастрофа полностью меняет уклад жизни героев, она как будто проникает в их жизнь. Возникает эффект ее неизбежного присутствия в пространстве, который усиливается обратной точкой съемки с точки зрения нечеловеческого агента. Не только герои наблюдают за облаком токсинов, но и оно наблюдает за ними (рис. 5, *б*).

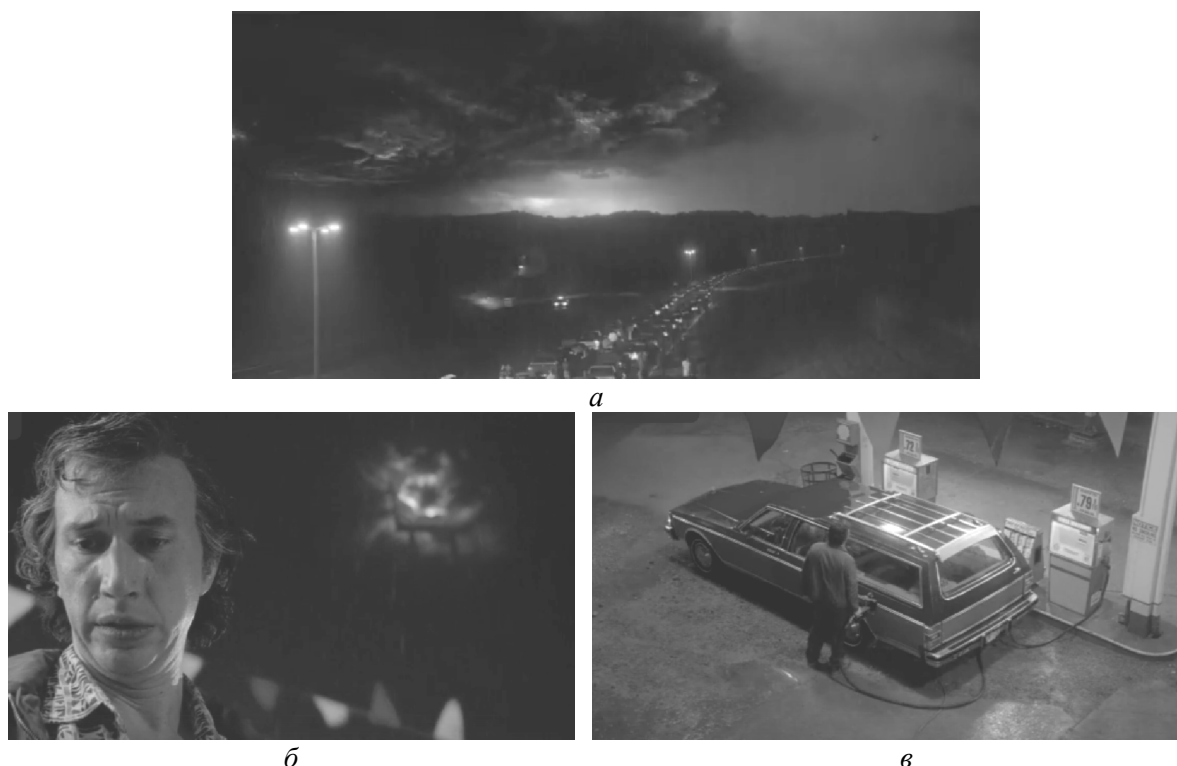


Рис. 5. Визуальная репрезентация токсичного облака как персонажа: цветная фиолетовая и оранжевая подсветка облака (*а*); последовательная съемка с обратной точкой (сначала снято облако за спиной у героя) (*б*); следующий кадр – обратная точка со стороны облака сверху на спину героя (*в*).
Кадры из фильма «Белый шум» (реж. Н. Баумбах, 2022)⁵

В фильме нет одной сцены, в которой становление совместной субъективности представлено как единый процесс, но сквозные темы и события указывают на необратимый характер воздействия антропогенной катастрофы на мир человека. Нечеловеческая агентность здесь проявляется принудительной сменой обстоятельств в жизни героя, угрозой его жизни и здоровью. Как следствие, шок от происходящих событий и страх перед смертью заставляет его иначе взглянуть на себя и свою семью. Облако как иной или другой буквально преследует

⁵ Источник изображения: <https://tvoe.live/p/belyy-shum> (дата обращения: 15.06.2023).

Джека и угрожает его целостности. По сюжету специалисты не знают, насколько оно опасно, и не могут предсказать его поведение. Подобно загадочной природе опасного облака, перед страхом смерти герой сам оказывается для себя загадкой.

Множество сцен с лицами в полумраке или анонимными фигурами указывают на пронизывающую фильм психологическую рефлексию (рис. 6). Визуальный стиль фильма можно было бы определить традиционным сеттингом жанра семейной комедии: большой уютный дом, насыщенные бытовыми деталями интерьеры, семейные обеды и совместные путешествия в автомобиле. Однако смещение акцентов на рефлексию страха, возникающего из-за катастрофы, приводит к выходу за стиливые рамки жанра в постмодернистскую образность с обилием неестественных контрастных цветов (см. рис. 5) и нуарных приемов (см. рис. 6) которые указывают на присутствие необъяснимого.

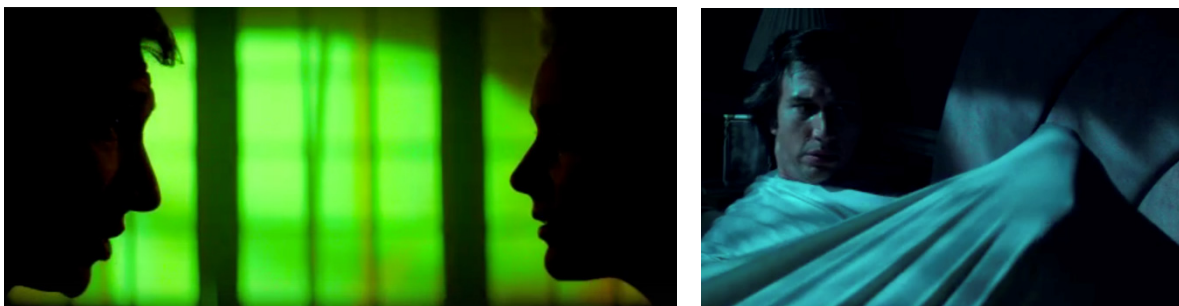


Рис. 6. Прием с анонимизацией лиц. Кадры из фильма «Белый шум» (реж. Н. Баумбах, 2022)⁶

Фильм задается вопросом, как меняет и меняет ли человека экологическая катастрофа, изучает страх смерти, который она вызывает, как психологическая рефлексия смерти компенсируется потребительскими привычками, вызывающими чувство зависимости от товаров и лекарств, которые успокаивают и снижают уровень рефлексии.

Обостренное чувство границы между бытием и небытием у персонажей актуализирует логику экологического мышления, проявляющуюся в переосмыслении себя как целостной личности и своих отношений с окружающим миром.

Заключение

Результаты анализа взаимодействия человеческих и нечеловеческих агентов в фильмах «Преступления будущего» (2022) Д. Кроненберга, «Иа» (2022) Е. Сколимовски и «Белый шум» (2022) Н. Баумбаха на основе постгуманистических подходов показывают, что постгуманистическое экологическое мышление выражается в формировании образной структуры постчеловеческой субъективности, а именно в смещении границы между агентами разной природы. В фильме «Преступления будущего» граница смещается в плоскости тел персонажей, тела людей меняются под воздействием технологий, возникает постчеловек. В картине «Иа» постчеловеческая субъективность возникает между зрителем, технологией фильма и животным как нечеловеческим агентами, транслирующими зрителю особое чувственное восприятие. В фильме «Белый шум» постчеловеческая субъективность возникает между главным героем фильма и опасным облаком токсичных отходов, последнее предстает как нечеловеческий агент, воздействующий на самовосприятие персонажа и меняющий его. Субъектно-объектный принцип познания оспаривается в фильме воздействием нечеловеческих агентов на человека, возникает постгуманистическое экологическое мышление: критический взгляд

⁶ Источник изображения: <https://tvoe.live/p/belyy-shum> (дата обращения: 15.06.2023).

на последствия технофетишизма и безразличия к экологии окружающей среды, попытка переопределения животного как субъекта, а не объекта отношений с человеком, переосмысление персонажем себя как целостной личности и своих отношений с окружающим миром.

Постчеловеческая субъективность возникает в фильмах при помощи выразительных средств драматургии, сюжетно-образного взаимодействия человеческих и нечеловеческих агентов, съемки субъективной камерой с точки зрения нечеловеческих агентов, искажающих линз объективов, пластического грима и ярких подсвеченных цветов или заливки кадров единым ярким цветом. Возникающее чувство инаковости и загадочности, эффекты смещения границ и точек зрения обнаруживают активное совместное проявление человека и нечеловеческих агентов, создание нового постантропоцентричного коммуникативного контекста.

Результаты исследования могут быть полезными при изучении форм постгуманистического экологического мышления, художественных способов репрезентации нечеловеческой агентности и постгуманистической субъективности в современных фильмах.

Список литературы

1. Феррандо Ф. Философский постгуманизм / пер. с англ. Д. Кралечкина, под ред. А. Павлова. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. – 360 с.
2. Брайдотти Р. Постчеловек / пер. с англ. Д. Хамис, под ред. В. Данилова. – М: Изд-во Института Гайдара, 2021. – 408 с.
3. Криман А.И. Идея постчеловека: сравнительный анализ трансгуманизма и постгуманизма // Философские науки. – 2019. – Т. 62, № 4. – С. 132–147. DOI: 10.30727/0235-1188-2019-62-4-132-147
4. Грибовод Е.Г. Этапы становления постгуманизма. К постановке проблемы // Научный журнал «Дискурс-Пи». – 2020. – № 4 (41). – С. 133–150. DOI: 10.24411/1817-9568-2020-10409
5. Писарев А.А. Сети, плоскости, материя: об употреблении плоских социальных онтологий // Вестник ТвГУ. Серия «Философия». – 2020. – № 1 (51). – С. 144–157.
6. Керимов Т.Х. «Новый материализм» в социологии: онтологические последствия // Вестник Томского государственного университета. – 2021.– № 462. – С. 56–62. DOI: 10.17223/15617793/462/7
7. Rekret P. Seeing Like a Cyborg? The Innocence of Posthuman Knowledge // Digital Objects, Digital Subjects: Interdisciplinary Perspectives on Capitalism, Labour and Politics in the Age of Big Data / ed. by D. Chandler, Ch. Fuchs. – London: University of Westminster Press, 2019. – P. 81–94. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/11930>
8. Харауэй Д. Манифест Киборгов // Бредихина Л.М., Дипуэлл К. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 323–376.
9. Митрофанова А. Киборг как код новой онтологии. Политические и эпистемологические аспекты гибридных тел // Логос. – 2018. – Т. 28, № 4. – С. 109–128.
10. Barad K. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter // Signs: Journal of Women in Culture and Society. – 2003. – Vol. 28. – P. 801–831.
11. Медникова А.А. Гипосубъект Т. Мортон как новый образ человека // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. – 2022. – Т. 38, № 3. – С. 341–353. DOI: <https://doi.org/10.21638/spbu17.2022.306>
12. Мортон Т. Статья экологичным. – М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 240 с.
13. Мышкин О.С. Грани нечеловеческого: манифестации иного в современной онтологии и эстетике // Технологос. – 2019. – № 4. – С. 88–100. DOI: 10.15593/perm.kipf/2019.4.07

14. Венкова А.В. Теоретическое исследование феномена иммерсивности в объектно-ориентированной онтологии и постгуманизме // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 44. – С. 5–13 DOI: 10.17223/22220836/44/1
15. Шаропова Н.Р. Мембраны, оболочки, границы: (им)материальность образа и его топология // Международный журнал исследований культуры. – 2020 – № 3 (40). – С. 99–118.
16. Chan M. Virtual Reality. Representations in contemporary media. – London: Bloomsbury Academic, 2014. – 217 p. DOI: 10.5040/9781628929898
17. Graham E.L. Representations of the post/human: Monsters, aliens and others in popular culture. – Manchester University Press, 2002. – 284 p.
18. Short S. Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity. – NY: Palgrave Macmillan, 2005. – 256 p.
19. Ezra E. The cinema of things: Globalization and the Posthuman Object. – London: Bloomsbury Academic, 2018. – 217 p.
20. Вудард Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни / пер. с англ. Д. Хамис. – Пермь: Гиле Пресс, 2016. – 124 с.
21. De Valck M. Fostering art, adding value, cultivating taste. Film festivals as sites of cultural legitimization in. Film Festivals // History, Theory, Method, Practice / ed. by M. de Valck, B. Kredell, S. Loist; Routledge. – 2016. – Vol. 257. – P. 100–116.

References

1. Ferrando F. Filosofskii postgumanizm [Philosophical posthumanism]. Moscow, Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki, 2022, 360 p.
2. Braidotti R. Postchelovek [Posthuman]. Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2021, 408 p.
3. Kriman A.I. Ideia postcheloveka: sravnitel'nyi analiz transgumanizma i postgumanizma [The Idea of the Posthuman: A Comparative Analysis of Transhumanism and Posthumanism]. *Russian Journal of Philosophical Sciences*, 2019, vol. 62, no. 4, pp. 132-147. DOI: 10.30727/0235-1188-2019-62-4-132-147
4. Gribov E. G. Etapy stanovleniia postgumanizma. K postanovke problemy [Phase of the Formation of the Posthumanism. To the Statement of a Problem]. *Scientific Journal «Discourse-P»*, 2020, no. 4(41), pp. 133-150. DOI: 10.24411/1817-9568-2020-10409
5. Pisarev A.A. Seti, ploskosti, materiia: ob upotreblenii ploskikh sotsial'nykh ontologii [Networks, Planes, Matter: on the Use of Flat Social Ontologies]. *Herald of Tver State University. Series: Philosophy*, 2020, no. 1 (51), pp. 144-157.
6. Kerimov T.Kh. Novyi materializm» v sotsiologii: ontologicheskie posledstviia [«New Materialism» in Sociology: Ontological Consequences]. *Tomsk State University Journal*, 2021, no. 462, pp. 56-62. DOI: 10.17223/15617793/462/7
7. Rekret P. Seeing Like a Cyborg? The Innocence of Posthuman Knowledge. *Digital Objects, Digital Subjects: Interdisciplinary Perspectives on Capitalism, Labour and Politics in the Age of Big Data*. Eds. D. Chandler, Ch. Fuchs. London, University of Westminster Press, 2019, pp. 81–94. DOI: 10.25969/mediarep/11930
8. Haraway D. Manifest Kiborgov [Cyborg Manifesto]. *Gendernaya teoria i iskusstvo. Antologia: 1970-2000* [Gender theory and art. Anthology: 1970-2000]. Eds. L. Bredikhina, K. Dipuell. Moscow, ROSSPEN, 2005, pp. 323-376.
9. Mitrofanova A. Kiborg kak kod novoi ontologii. Politicheskie i epistemologicheskie aspekty gibridnykh tel [The Cyborg as the Code of a New Ontology. Political and Epistemological Aspects of Hybrid Bodies]. *Logos*, 2018, no. 28 (4), pp. 109-128.
10. Barad K. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter in Signs. *Journal of women in culture and society*, 2003, vol. 28, pp. 801-831.
11. Mednikova A. A. Giposub'ekt T. Mortona kak novyi obraz cheloveka [T. Morton's hyposubject as a New Image of Human]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies*, 2022, vol. 38, iss. 3, pp. 341-353. DOI: 10.21638/spbu17.2022.306
12. Morton T. Stat' ekologichnym [Being Ecological]. Moscow, Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019, 240 p.
13. Myshkin O.S. Grani nechelovecheskogo: manifestatsii inogo v sovremennoi ontologii i estetike [The Aspects of the Nonhuman: Manifestations of the Other in Contemporary Ontology and Aesthetics]. *Technologos*, 2019, no. 4, pp. 88-100. DOI: 10.15593/perm.kipf/2019.4.07
14. Venkova A.V. Teoreticheskoe issledovanie fenomena immersivnosti v ob'ektno-orientirovannoi ontologii i postgumanizme [Theoretical study of the phenomenon of immersiveness in object-oriented ontology and posthumanism]. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2021, no. 44, pp. 5-13. DOI: 10.17223/22220836/44/1
15. Sharopova N. Membrany, obolochki, granitsy: (im)material'nost' obraza i ego topologiiia [Membranes, Shells, Boundaries: the (im)Materiality of the Image and its Topology]. *International Journal of Cultural Research*, 2020, no. 3 (40), pp. 99-118.
16. Chan M. Virtual Reality. Representations in Contemporary Media. London, Bloomsbury Academic, 2014, 217 p. DOI: 10.5040/9781628929898
17. Graham E.L. Representations of the Post/Human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture. Manchester University Press, 2002, 284 p.
18. Short S. Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity. New York, Palgrave Macmillan, 2005, 256 p.
19. Ezra E. The Cinema of Things. Globalization and the Posthuman Object. London, Bloomsbury Academic, 2018, 217 p.
20. Woodard B. Dinamika slizi. Zarozhdenie, mutatsiia i polzuchest' zhizni [Slime Dynamics]. Perm, Hyle press, 2016, 124 p.
21. De Valck M. Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste. Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Eds. M. de Valck, B. Kredell and S. Loist. London, Routledge, 2016, pp. 100-116.