

М. А. Харитонова

Рай современной культуры в «Пире Трималхиона» арт-группы AES+F

Статья посвящена рассмотрению видеоинсталляции «Пир Трималхиона» современной арт-группы «AES+F» с точки зрения создаваемого в ней образа рая – одного из важнейших концептов в истории культуры, способного во многом действенно ее характеризовать. Приведены некоторые традиционные представления о рае, имевшие место в архаических культурах, проанализированы ключевые моменты его современной интерпретации, предложенной художниками в начале XXI в. и отражающей их взгляд на судьбу современного общества. Исследование базируется на идеях современной культуры, высказанных М. Эпштейном и Г. Дебором.

Ключевые слова: рай, Пир Трималхиона, AES+F, Сатирикон, современная культура, современное искусство, общество спектакля

Maria A. Kharitonova

The paradise of contemporary culture in the «Feast of Trimalchio» by art group AES+F

This article examines the video installation of a modern art group «AES+F» from the perspective of the image of paradise – one of the most essential concepts in the history of culture, which can characterize it effectively to a great extent. The author gives some traditional representations of paradise that existed in archaic cultures and analyses the key points of its modern interpretation offered by the artists in the beginning of the XXIst century and reflecting their view on the fate of the modern society. The Research is based on the ideas about contemporary culture expressed by M. Epstein and G. Debord are touched.

Keywords: paradise, Feast of Trimalchio, AES+F, Satyricon, contemporary culture, contemporary art, society of the spectacle

DOI 10.30725/2619-0303-2021-4-66-71

В период с 2005 по 2013 г. российская арт-группа «AES+F»¹ создала трилогию под названием «Лиминальное пространство» (“The Liminal Space”), ядром которой стали масштабные видеоинсталляции, каждая из которых сопровождалась серией фотоснимков, картинами, рисунками и скульптурами. Трилогию как развернутое размышление о современном мире [1] художники выстроили на основе важнейших христианских концептов: ада, рая, чистилища. Так, первая часть «Последнее восстание» (“Last Riot”, 2005–2007), условно соотносится с образом ада, хотя в большей степени, как представляется, оказывается своего рода «толкованием» на Апокалипсис. Третья часть, «Священная аллегория» («Allegoria sacra», 2011–2013), опирается на одноименную картину живописца эпохи Возрождения Джованни Беллини, имеющую альтернативное, ставшее традиционным название: «Души Чистилища». И, наконец, вторая часть трилогии, «Пир Трималхиона» («The Feast of Trimalchio», 2009–2010), которая ка-

жется наиболее насыщенной в отношении различных культурных отсылок, дает картину современного «рая». В данном эпизоде трилогии художники обратились к названию одной из глав «Сатирикона» Петрония Арбитра, римского писателя I в. н. э. Однако сюжет «Пира Трималхиона» оказывается лишь одним из многочисленных текстов, включенных в «ткань» видеоинсталляции, который, однако, задает тон и формирует вполне определенный контекст восприятия. Наравне с ним вторая часть «Лиминального пространства» изобилует отсылками к мотивам древнегреческой мифологии и, конечно, воспринимается рефлексией на темы, сопряженные с христианским образом рая.

Необходимо заметить, что само название трилогии «Лиминальное пространство» чрезвычайно важно для размышления как об отдельных ее частях, так и обо всем проекте в целом. Лиминальное пространство, или лиминальность², осмысливается как «стадия перехода системы из одного состояния в дру-

¹ Название группы сформировалось из начальных букв фамилий участников: Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский, Владимир Фридек.

² Антропологический термин, использовавшийся французским этнологом А. ван Геннепом (1873–1957) и американским антропологом В. Тернером (1920–1983).

гое, связанная с утратой структуры, иерархии, статуса элементов» [2]. Это специфическое состояние «между», когда прежние устои (будь то положение человека в обществе, характер социальных взаимосвязей, ценности или представления о мире) разрушаются или становятся неактуальными, а новый порядок существования еще не оформился. Лиминальность, таким образом, представляет собой состояние трансформации, «поиска идентичности, осуществления акта творчества, <...> реализации свободы» [2], когда общественная система или отдельная личность входит в пространство выбора, но-новому самоопределяясь и находя новый фундамент самосознания³.

Исходя из этого, можно рассматривать трилогию AES+F как попытку осмыслить и представить современный мир именно как неустойчиво-динамичный, находящийся в стадии изменений, поиска новых констант, хаоса как еще не обретенного, не выявленного порядка.

Что касается «Пира Трималхиона», второй части трилогии, то следует сделать несколько замечаний относительно литературного источника, к которому обращаются художники, чтобы создать фундамент для картины современного «рая», какой она им представляется.

«Пир Трималхиона» – одна из наиболее полно сохранившихся до настоящего времени глав древнеримского романа «Сатирикон», автором которого считается Петроний, о котором сообщает Тацит в «Анналах» (Кн. XVI). Согласно Тациту, Петроний был римским консулом и «арбитром изящества» при Нероне. Он отличался склонностью к изысканной роскоши и весьма порочному образу жизни и даже перед смертью желал слушать только легкомысленные стихи и песни вместо философских рассуждений о бессмертии души [3, с. 18]. **Страсть к жизненным наслаждениям разделяют с автором «Сатирикона» и его главные герои.** Один из них, Эноклпий, от лица которого ведется повествование, – бродяга-авантюрист, убийца, вор и к тому же неутомимый распутник, равно как его приятель Аскилт, «погрязший в сладострастии» и разврате [3, с. 137]. **Персонажи Петрония весьма невысокого мнения о мире, в котором все продажно, проникнуто обманом и фарсом.** Однако они не склонны предаваться, в связи с этим, философской печали, но, в соответствии с «духом времени», отбросив все моральные ограниче-

ния, предаются чувственным удовольствиям, живя исключительно для наслаждения, лишь в этом видя цель и ценность собственного существования.

Среди героев «Сатирикона» – Трималхион, вольноотпущенник, имя которого переводится как «трижды противный» [3, с. 73]. В романе Петрония это качество воплощается прежде всего в «тошнотворной» безвкусице [3, с. 21], которая свойственна стилю жизни бывшего раба, теперь изрядно разбогатевшего. Он проявляется, к примеру, в мнимой изысканности блюд, подаваемых в нескончаемом изобилии, в которых хозяин дома демонстрирует, как ему кажется, утонченную изобретательность. Однако и кулинарные «изыски», и предлагаемые гостям забавы, и шутки самого Трималхиона оборачиваются пошлостью, они до отвращения банальны. Равным образом, вопиющей безвкусицей выглядит и его безмерная кичливость в отношении собственного богатства, то и дело выставляемого напоказ, а также претензия на аристократизм в смысле образованности и эрудиции, когда Трималхион пытается цитировать древних поэтов, почти всякий раз допуская при этом ошибки.

Эти особенности, касающиеся автора «Сатирикона» и его персонажей, создают определенную дискурсивную тональность, в которой разворачивается современный «Пир Трималхиона», и ее весьма интересно учесть при анализе проекта AES+F.

В начале видеоинсталляции появляется несколько характерных образов: самолет, трансферные автобусы, прекрасный экзотический остров-курорт с роскошным отелем. Все они напрямую вводят контекст туристического отдыха в стиле all inclusive⁴ с возможностью насладиться как горнолыжным спортом (на острове имеются горы со снежными склонами), так и провести время на великолепном пляже с пальмами. Таким образом, рай предстает здесь в чрезвычайно банальном, китчевом виде – элитного курорта. В этом отношении интересный комментарий дает философ и культуролог Михаил Эпштейн (р. 1950). Рассматривая различные смысловые стороны понятия «берег», он выделяет его, с одной стороны, как «место законодателя или мятежника», как границу, на которой рождаются «великие думы», грандиозные идеи [4, с. 391]. При этом берег связан с коннотациями вертикали: «на берегу стоят или по берегу ходят» [4, с. 391]. С другой стороны, этой семантике противопоставляется иная, а именно

³ По сути, о схожих вещах говорят И. Р. Пригожин и И. Стенгерс в книге «Порядок из хаоса» (1984), вводя вместо «лиминальности» термин «точка бифуркации».

⁴ Англ. «все включено».

семантика пляжа, «на котором все подчинено горизонтали», где «не стоят, а лежат, отдаваясь рассеянному покою, ленивому млению» [4, с. 391]. Эпштейн заключает: «Граница бытия <...> превращается в бытие и быт самой границы, место отдыха и удовольствия <...> Не это ли превращение всей земли в нескончаемый пляж, золотую песчаную россыпь, – предельная задача самообожествленного человечества? Кенотип⁵ пляжа исполнен своего грозного и предостерегающего значения, указывая на вырождение человеческой мечты о возвращенном рае, о месте вечного блаженства» [4, с. 391–392].

Образ острова как месторасположения «рая» выбран авторами «Пира Трималхиона» неслучайно: обращение к данному локусу обусловлено как самим языком, так и традиционными образными представлениями о земном рае.

Так современный итальянский ученый Алессандро Скафи (р. 1964), исследуя этимологию слова «рай»⁶, уточняет, что оно происходит от мидийского *para-daiza*, перешедшего затем в персидский язык в варианте *para-daïda*. Это слово означало место, обнесенное стеной [5, р. 9], и употреблялось персами для обозначения цветущего охотничьего парка с налаженной ирригационной системой для времяпрепровождения элиты – аристократии и царей [5, р. 10].

Несмотря на то, что представленный в видеоинсталляции остров не является огражденным парком, значение изолированности в нем присутствует: в качестве своего рода ограды предстают омывающие остров воды, и проникнуть за эту «стену» могут лишь избранные, преодолевающие водную преграду на специальном белоснежном лайнере.

Что касается традиционных образов «райских островов», то, безусловно, следует указать на античные представления об островах блаженных, находящихся, согласно Гесиоду, «близ океанских пучин» [6, с. 56] и изобилующих сладостными плодами. Важно, что жизни на этих островах удостаиваются лишь избранные герои. В эпоху средневековья эта тема получает богатое развитие. Так, напри-

мер, в XI в. появляется текст «Плавание Святого Брендана», повествующий об ирландском монахе, который после нескольких лет странствий со спутниками находит удивительный остров, представляющий собой «край благоденствия и всяческих улад» [7, с. 155].

Кроме того, в контексте представленного AES+F острова, из глубины которого вырастают горные вершины, вспоминается и дантовский образ земного рая, находящийся на вершине горы Чистилища. Несмотря на то, что он не обитаем людьми, земной рай «Божественной комедии» поражает роскошной красотой природы, удивительными плодами и безмятежным покоем.

Своего рода счастливым островом, раем на земле, оказывается и остров AES+F, метафорически выступающий в роли Трималхиона, устраивающего великолепный пир для своих гостей [8].

Одним из первых запоминающихся образов в видеоинсталляции становится павлин, великолепная экзотическая птица, которая, с одной стороны, играет на усиление темы «райскости» острова в духе банально-броской завлекающей рекламы, а с другой – является христианским символом воскресения и бессмертия [9, с. 417], что привносит ноту уже гораздо более пафосного, «возвышенного» звучания райской темы⁷ (преподносимой, однако, весьма иронично, что будет показано ниже).

Эта тема далее подхватывается прибывшими на остров людьми в белом, чей образ вызывает очевидную аллюзию на строки из Апокалипсиса, в которых говорится о достойных, не осквернивших своих одежд и призванных ходить с Богом «в белых одеждах» в Небесном Царствии (Откр. 3:4). В интерпретации AES+F, они не кто иные, как избранные, удостоившиеся пребывания на «райском» острове-отеле. Однако их заслуги состоят не в том, что они особы царской крови (на что изначально указывает персидское *para-daïda*) или украсили свою жизнь блестящими подвигами (как герои древнегреческих мифов), или достигли святости (как праведники из Нового Завета). Ключевым моментом их избранности оказывается лишь возможность оплатить роскошные апартаменты пятизвездочного отеля.

«Избранные» в белом – гости отеля-Трималхиона, люди самых разных возрастов, среди которых угадываются бизнесмены, звезды «света», божественные персонажи, воспри-

⁵ Эпштейн предлагает ввести новый термин «кенотип» («новообраз») по контрасту с «архетипом» («первообразом»), «прообразом»), определяя первый как «познавательную-творческую структуру, отражающую новую кристаллизацию общечеловеческого опыта, сложившуюся в конкретных исторических обстоятельствах, но к ним несводимую, выступающую как прообраз возможного или грядущего» [4, с. 389].

⁶ В его европейских вариантах (англ. Paradise, итал. Paradiso, франц. Paradis и т. д.).

⁷ Да и сам образ «пира» в евангельской метафорике отсылает именно к теме рая как Царства Божьего (Мф. 22: 2-14, Лк. 14:16-24).

нимающиеся, в том числе, как представители «золотого миллиарда». Примечательно, что тип их внешности соответствует внешности белокожих европейцев, и выступают они в роли «господ». Им противопоставлены пестро одетые представители многоуровневого сервиса отеля-мечты, среди которых можно увидеть индусов, китайцев, латиноамериканцев, африканцев. «Слуги» в ярких этнических костюмах призваны обеспечить «господам» отдых класса «люкс», исполняя любые прихоти и пожелания «избранных»: от приготовления изысканных гурманских блюд (что вновь отсылает к «Сатирикону») до исполнения изощренных фантазий в области чувственных удовольствий. Таким образом, современные художники весьма иронично обыгрывают актуальную тему мультикультурализма, которая в «Пире...» оборачивается не более чем продолжением колониального дискурса, в контексте которого западные либеральные идеи равенства и свободы нередко оказываются лишь пустым пафосом, за которым скрываются все те же «консервативные», жесткие модели поведения: управления и подчинения. Любопытно, однако, что этот мотив AES+F преподносят в двояком ключе. Так, если на первый взгляд кажется, что иерархия установлена весьма однозначно («избранные» управляют «низами»), то впоследствии становится очевидным, что «господа» в действительности оказываются «рабами»: не в силах противиться собственным желаниям, стремясь к их тотальному удовлетворению, они всецело нуждаются в тех, кто исполняет эти желания. «Рай» господ, таким образом, зависит от рабов, обеспечивающих этот «рай».

Но несвобода гостей Трималхиона заключается и в их рабском повиновении собственным желаниям. В сущности, вся видеоинсталляция посвящена репрезентации того, как современный массовый человек порой удовлетворяет свои желания, видя в этом, подобно героям «Сатирикона», цель жизни. Наслаждение природой, разнообразные занятия спортом, изысканная еда, безмятежная праздность, секс без ограничений – гедонизм в самых разнообразных проявлениях становится основным содержанием современной «райской жизни».

Однако, говоря о об этом, важно отметить следующий нюанс. Особенность художественного почерка AES+F заключается, в частности, в нарочитой замедленности действия, как бы застывающих неестественных позах героев, «подвисяющих» жестах, что связано со спецификой технологии съемки. Дело в

том, что художники применяют в работе специальный видеоэффект – морфинг, который подразумевает большие, в сравнении с привычной съемкой (двадцать четыре кадра в секунду, что создает эффект «как в жизни»), промежутки между кадрами, и «отсутствующие» фазы движения дополняет компьютер» [10]. Кроме того, перед актерами, участвующими в создании видеоинсталляции, ставится задача делать произвольные жесты, наподобие кукольных, причем в этот момент они могут не вполне понимать, что именно они делают [10]. В результате появляется эффект искусственных, танцевально-текучих жестов и странно-безучастных, отрешенных лиц, а также отсутствия настоящего контакта между участниками видео: они похожи, скорее, на ожившие скульптуры, чем на живых людей [10].

Эта специфика художественного языка артикулирует идею отсутствия в погоне за наслаждениями всякой витальности. Присмотревшись, можно заметить, что персонажи зачастую почти не касаются друг друга, даже когда речь идет, к примеру, об эротических играх: зазор, дистанция между ними всегда сохраняются. Тело, которое оказывается здесь источником и объектом чувственных наслаждений, как бы лишено субстанциальности, оно как пустая оболочка, утратившая всякую способность чувствовать. Это тем более любопытно, что «картинка» «Пира Трималхиона» строится на аллюзиях с барокко с его броской театральностью, изысканной роскошью, поражающей воображение причудливостью (на что, в частности, обращает внимание Владимир Фридкис [11]). Однако «рахитические» действия персонажей AES+F слишком далеко отстоят от неистовой барочной витальности, равно как и от мощи бетховенской симфонии, звучащей на фоне разворачивающегося действия.

На эти разрывы в одном из интервью указывает и сам участник арт-группы Лев Евзович, говоря о том, что в итоге райский пир гедонизма выглядит «депрессивно и скучно», поскольку «реального удовольствия и наслаждения нет... есть собственные представления об удовольствии» который человек должен получить, следуя «потребительскому неврозу» современной культуры [11]. Это вполне согласуется со словами французского философа и теоретика искусства Ги Дебора (1931–1994), который в отношении современного общества как «общества спектакля» писал: «Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представ-

ление» [12, с. 23]. И если Дебор считал справедливым данное замечание для общества 1967 г., когда вышла его знаменитая книга, то тем более оно во многом справедливо для общества XXI в., в котором огромную роль играет виртуальное пространство Интернета – мощнейшего инструмента отчуждения. Дебор неоднократно подчеркивает моменты, связанные с отчуждением и разделением, свойственными «обществу спектакля», а также то, что спектакль «противоположен диалогу» [12, с. 27]: абсолютную неспособность к нему демонстрируют и участники «Пира...», погруженные в тотальный замкнутый нарциссизм, парализующий возможность отношений с другими.

Ги Дебор делает еще одно важное замечание, актуальное в контексте обсуждаемой видеоинсталляции. А именно – он говорит о том, что спектакль выполняет функцию «псевдо-сакрального» [12, с. 29]. В «Пире Трималхиона» этот нюанс раскрывается на примере включения в ткань действия мотивов, которые выступают очевидными аллюзиями на сюжеты христианской истории, запечатленные в произведении старых европейских живописцев. Так в том, как герой рафинированно-хрупкого Данилы Полякова⁸ «повисает» на тренажере, несет доску для серфинга, прогибаясь под ее «тяжестью», или в том, как его поддерживают, беря под руки, заботливые работники сервиса, угадываются мотивы распятия, несения креста, снятия с креста⁹. Дополненные образом павлина, символизирующим воскресение, эти отсылки к самым трагическим моментам христианской истории вводят тему возвышенно-сакрального, одновременно предельно ее профанируя и десакрализируя, делая такой же беспомощной и лишенной подлинности, как и взаимоотношения-фикции между героями.

Возникающая недвусмысленная параллель с христианскими представлениями о том, что рай достигается путем усилия и

жертвы, в «Пире Трималхиона» обыгрывается гротескным, сатирическим образом, маркирующим неспособность современного человека ни к тому, ни к другому и его принципиальное нежелание в чем-либо себя ущемлять.

Таким образом, метафора спектакля, вводимая Ги Дебором, как нельзя лучше характеризует то, что происходит в видеоинсталляции, затрагивая сразу несколько уровней. «Пир Трималхиона» воспринимается действительно как грандиозный спектакль, маскарад, в котором жизнь не проживается, но именно разыгрывается в формате различных ролей и сюжетов – блестяще, претенциозно и обманчиво.

Кажется, что замечание Эпштейна о том, что человеческая мечта о возвращении утраченного рая, места «вечного блаженства», в пространстве модернизирующихся культур во многом выродилась в пошлые пляжные грезы, очень точно соотносится с идеей второй части трилогии «Лиминального пространства». Переживая период активных культурных трансформаций (который можно обозначить как переход от постмодерна к метамодерну), современное общество осуществляет поиск новых ценностных ориентаций, новых парадигм мировосприятия и – способов достижения счастья, обретения своего «рая».

Однако, как представляется, в восприятии художников AE5+F этот рай предстает в предельно редуцированном виде, будучи сведен исключительно к чувственному гедонизму и несказанной роскоши.

«Пир Трималхиона» дает глянцево-яркую картину всевозможных наслаждений в формате дорогого курортного отдыха, который и является раем для современного человека, что само по себе так же пошло, как устроенный вольноотпущенником пир в древнеримском романе (и в целом образ жизни героев «Сатирикона»). При этом очевидна и нарочитая тоска, с которой человек следует навязанным гедонистическим тактикам, не находя в них подлинного удовлетворения, а также потребность в создании новых сакральных смыслов взамен прежних, хотя по ту сторону этих порой выглядят слабыми и нередко смешными.

В действительности райский пир оказывается не более чем горькой бутафорией, а блюда – муляжами, не способными насытить мечтающего о счастье человека, которому современный Трималхион оставляет лишь «безнадежную попытку достичь хотя бы иллюзии <...> счастья» [8].

⁸ Российский манекенщик.

⁹ Если в пример первых двух мотивов можно привести картины разных художников, от Перуджино до Тициана, Брейгеля и т. д., то что касается «снятия с креста», то здесь вполне определенно воспроизводится иконография одноименной алтарной картины нидерландского художника середины XV в. Рогира ван дер Вейдена. Помимо данных сюжетных мотивов, авторы видеоинсталляции вводят ряд аллюзий и на другие известные живописные произведения, не связанные с христианской тематикой напрямую. К примеру, в одном из кадров можно увидеть женский персонал отеля в образе *трех граций*, имеющего устойчивую иконографию в искусстве Возрождения (так, можно вспомнить «Трех граций» Рафаэля или же соответствующий фрагмент «Весны» Боттичелли).

Список литературы

1. AES+F: сайт арт-группы. URL: https://aesf.art/projects/allegoria_sacra/ (дата обращения: 10.05.2021).
2. Тульчинский Г. Л. Лиминальность // Проективный философский словарь. URL: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm> (дата обращения 20.05.2021).
3. Петроний Арбитр. Сатирикон / предисл. и примеч. Б. И. Ярхо. М.: «Вся Москва», 1990. 240 с.
4. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: о лит. развитах XIX–XX в. М.: Совет. писатель, 1988. 416 с.
5. Scafi A. Maps of Paradise. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2013. 177 p.
6. Гесиод. Труды и дни // Гесиод. Полное собрание текстов. М.: Лабиринт, 2001. С. 51–76.
7. Эко У. История иллюзий. М.: Слово, 2014. 480 с.
8. Габилло А. Последний пир AES+F // Look At Me: сайт. 2009. 9 авг. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/art-radar/70075-posledniy-pir-aesf> (дата обращения: 5.05.2021).
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
10. Низамова Л. Арт-группа AES+F – о языке видео, скульптуре и работе над оперой // Enter: интернет-журнал. 2021. 14 июня. URL: <https://entermedia.io/people/art-gruppa-aes-f-o-yazyke-video-skulpture-i-rabote-nad-operoj/> (дата обращения: 27.04.2021).
11. AES+F: интервью В. Фрискес, Л. Евзович в PERMM // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BiNaGkbvOAY&list=PL8B72C57B4A81F242> (дата обращения: 20.04.2021).
12. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. 184 с.

References

1. AES+F: website. URL: https://aesf.art/projects/allegoria_sacra/ (accessed: May.10.2021).
2. Tulchinsky G. L. Liminality. *Projective philosophical dictionary*. URL: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm> (accessed: May.20.2021) (in Russ.).
3. Petronius Arbitr; Yarkho B. I. (foreword, note). *Satyricon*. M.: «All Moscow», 1990. 240 (in Russ.).
4. Epshtein M. N. The paradoxes of novelty: on the literary development of the XIX – XX centuries. M.: Sovet. pisatel', 1988. 416 (in Russ.).
5. Scafi A. Maps of Paradise. *Chicago: The Univ. of Chicago Press*, 2013. 177 p.
6. Hesiod. Works and days. *Hesiod. Complete collection of texts*. Moscow: Labyrinth, 2001. 51–76 (in Russ.).
7. Eco U. The Story of Illusions. M.: Slovo, 2014. 480 (in Russ.).
8. Gabillo A. The last feast AES+F. *Look At Me: website*. 2009. Aug.9. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/art-radar/70075-posledniy-pir-aesf> (accessed: May.5.2021) (in Russ.).
9. Hall J. Dictionary of plots and symbols in art. M.: KRON-PRESS, 1996. 656 (in Russ.).
10. Nizamova L. Art group AES+F – about the language of video, sculpture and work on the opera. *Enter: Internet j*. 2021. June 14. URL: <https://entermedia.io/people/art-gruppa-aes-f-o-yazyke-video-skulpture-i-rabote-nad-operoj/> (accessed: Apr.27.2021) (in Russ.).
11. AES + F: interviews V. Friskes, L. Evzovich in PERMM. *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BiNaGkbvOAY&list=PL8B72C57B4A81F242> (accessed: Apr.20.2021) (in Russ.).
12. Debor G. The Society of the Spectacle. M.: Logos, 2000. 184 (in Russ.).