

А. С. Мухин

Трансформация образов в контексте конструирования фотографической реальности

Статья посвящена анализу морфологии образа в фотографии. Структурно иконические паттерны рассматриваются как трехчастные: оптический образ (изображение), эстетический образ (впечатление) и художественный образ (осмысление). Автор аргументирует необходимость наличия художественного образа для того, чтобы фотография стала искусством. Критике подвергается избыточное стремление к эффектным зрительным формам, которые достигаются посредством технического инструментария фотографа и благодаря компьютерной обработке. Аффектирующие выразительные средства фотографии не являются безусловной ценностью, они могут создать эстетически привлекательный продукт, но оставляют фотографическую реальность без смыслов и содержательной глубины. В исследовании затрагивается проблема новой визуальной эстетики, пришедшей в наш мир благодаря электронным технологиям и практически полной автоматизации процесса получения фотоизображения. В современных условиях информационно-машинной цивилизации человек лишь питается иллюзией творчества, при этом, однако, доверив цифровым технологиям все основные стадии создания изображения. Механистичный, пусть зачастую и совершенный, оптический образ в сознании носителей массовой культуры воспринимается как самодостаточный и не требующий художественно-философского осмысления. Творческому поиску фотографа мешают шаблоны, стандарты и клише, естественно присущие фотографии как виду технической и культурной деятельности.

Ключевые слова: реальность, фотография, изображение, фотографические образы, фототехника

Andrej S. Mukhin

Transformation of images in the context of constructing photographic reality

The article is devoted to the analysis of image morphology in photography. The figurative structure is considered as three-part: an optical image (image), an aesthetic image (impression) and an artistic image (understanding). The author argues the need for an artistic image in order for photography to become art. Excessive desire for spectacular visual forms, which are achieved through the technical tools of the photographer and thanks to computer processing, is criticized. Affecting expressive means of photography are not an unconditional value, they can create an aesthetically attractive product, but leave the photographic reality without meaning and meaningful depth. The study touches upon the problem of a new visual aesthetics that has come into our world thanks to computer technology and the almost complete automation of the process of obtaining a photographic image. In modern conditions of information-machine civilization, a person only feeds on the illusion of creativity, while, however, entrusting digital technologies with all the main stages of image creation. A mechanistic, albeit often perfect, optical image in the minds of mass culture bearers is perceived as self-sufficient and does not require artistic and philosophical understanding. The creative search of the photographer is hampered by patterns, standards and clichés, which are naturally inherent in photography as a kind of technical and cultural activity.

Keywords: reality, photography, image, photographic images, photographic equipment

DOI 10.30725/2619-0303-2023-1-24-30

Проблема образа в искусстве давно привлекает к себе внимание исследователей. Она объединяет две категории – образ в его формальном воплощении, открытый сенсорным каналам, и образ художественный, раскрывающийся в содержании через последовательное развертывание нарратив-

ва, обогащенного иносказаниями и аллюзиями. Между тем и другим есть различия и, вместе с тем, диффузный переход; они не являются кардинально противопоставленными друг другу. Особенно выпукло проблема образа присутствует в фотографии за счет возможности этого вида практики

отражать действительность оптическими средствами. Фотографический снимок уже на заре существования светописы удивлял современников реалистичностью и буквализмом воспроизведения окружающего мира [1, с. 220]. Образ зримого отчеканивался в статичном изображении, узнаваемом и принимаемом как точное подобие доступной человеку реальности. При всей условности такого изображения (отсутствие цвета, звука, движения и пр.) одна из характеристик реальности передается при фотографировании исключительно точно: это пропорции связей между предметами, их взаимное расположение в пространстве. Даже при использовании объективов с ненормальными фокусными расстояниями (значительно больше или меньше 50–57 мм в эквиваленте пленки малого формата), при наличии дисторсии или значительном сжатии глубины, глаз принимает, в том числе и сильно искаженные тангенциальным искривлением на краю зрительного поля пропорции, как соответствующие норме. Это объясняется тем, что изменения происходят равномерно, в строгой геометрической последовательности алгебраически заданной разницы углов преломления отраженных лучей света в стекле объектива, сохраняя при этом главное – гомогенность пространства в изображении. Живописцы-реалисты бесчисленное количество раз нарушали эту гомогенность ради правдоподобия пространства и расположения в нем предметов. Классический пример – «Пир в Кане» Паоло Веронезе (1563 г., Париж, Лувр), где при исследовании перспективных построений можно обнаружить несколько линий горизонта и, соответственно, точек, к которым устремлены ортогоналии. Фотография так не умеет. Искжая оптический рисунок действительности, она видоизменяет его математически точно, какими бы гротескными нам не казались при этом портретные личины, снятые на широком угле с близкого расстояния, сферические перспективы в пейзажах, запечатленные широкоугольными объективами, или фризвые развертки пространства, сфотографированные панорамными аппаратами. Фотографическая истина снимка (при всех возможных оговорках и допущениях) заключена в физическом характере ее процессов. Это отражение потока фотонов от предметов, преломление световых лучей стеклом объектива, и их закрепление или фиксация на светочув-

ствительном носителе посредством химической обработки или электронной записи сигналов ПЗС-матрицы. Фотография – это зеркало реальности, какой-то существенной ее для нас части. Несмотря на схематичность объяснения физиологии ощущений, и зрения в том числе, аристотелева аналогия с перстнем, оставляющим отпечаток на воске, здесь уместна как нельзя кстати [2, с. 158]. Поскольку зримая часть реальности относится к базовому для восприятия мира чувству (около 80% информации мы получаем по зрительному каналу), постольку оптический образ доминирует для нас в качестве жизненной «правды». Именно поэтому фотография приобрела широкую популярность в первичном смысле слова: и продуктами своего производства (снимками, полиграфическими воспроизведениями, теле- и кинокартиной), и самой практикой производства, став неотъемлемой частью миллиардов людей. Реализм фотографии кажется неоспоримым даже там, где изображение отредактировано, подправлено и изменено в ту или иную сторону узнавания. Голая правда скучна, и мы наряжаем ее в более эффектную оправу с помощью фильтров, программ-редакторов и постановочных сюжетов. Однако и здесь существует грань, переход за которую означает конец фотографии: она превращается в средство создания другого типа изображений, компьютерной графики, кинематических эмюляций, анимации и т. п. Расцветившая различными правками фотография становится рисунком, выполненным по канве. Чтобы сохранить фотографичность изображения мы остаемся в пределах симультанной механики процесса – минимальные действия с результатом: «Вы нажмете кнопку, мы сделаем остальное» (Kodak) [3, с. 75]. Даже последующие процедуры с проявкой и печатью воспринимаются как производные и вторичные от процесса съемки, которая, несмотря на технический прогресс, была практически всегда сведена к действию с тремя-четырьмя органами управления. Технический парадокс фотографического инструментария заключается в том, что сегодня мы пришли к одномоментной манипуляции с пуском затвора, что и на заре светописы, когда фотограф снимал крышку с объектива и надевал ее опять для отработки экспозиции. Этому действию соответствует нажатие на кнопку смартфона или цифровой камеры. Симультанный характер съемки сравним с выстрелом: нажатие на

спуск для получения сиюминутного результата. Возможность создания собственной (своей личной) фотографической реальности изображения, воспроизводящего видимую действительность в течение очень короткого времени, – вот, пожалуй, главный залог популярности фотографии.

Образ, открытый сенсорным каналам, в данном случае зрению – оптический образ фотоснимка, – результат нашего ожидания, наших надежд, возлагаемых на окружающую действительность. Мы фотографируем то, что обладает для нас ценностью и надеемся, что эту ценность сохранит и фотоизображение, особенно там, где аксиология присутствует в эстетическом модусе. Вместе с тем редуцирование свойств реальности от объектного мира вокруг нас к его изображению (например, отсутствие подлинного третьего измерения на фотографии, присутствие лишь иллюзорной глубины; ненастоящий объем – из-за невозможности передать бинокулярный характер зрения на плоскости без стереопары), если и не элиминирует эту ценность, то сильно вредит ей. Мы сталкиваемся, по сути, с платоновским переходом от подлинника (настоящей реальности, того, что у Платона было трансцендентным) к тени, а затем к тени самой тени. Подлинная реальность пространства и ее объектов не знает зрительной позиции, перспективных искажений, монокулярных признаков глубины, цвета как такового, но лишь в качестве результата психофизиологического восприятия разницы в длине световой волны в видимом спектре электромагнитного излучения. Рельсы из школьного примера не сходятся в точке на горизонте, да и сам горизонт – граница видимого и невидимого на поверхности шара – зрительная условность. Пространство, которое мы видим как образ, сложившийся благодаря работе мозга, – перцептивное, а не реальное пространство. Какое пространство мы фотографируем? Перцептивное или подлинное? Объектив аппарата, сконструированный как искусственный глаз, тоже «видит» протяженность «перцептивного» опыта. Фотокамера повторяет путь человека. Камера обскура древности упрощенно была моделью или макетом нашего глазного яблока, и только; работа мозга по созданию перцептивного пространства (зрительного образа, продукта мозговой активности) была за рамками этой модели. Фотоаппарат позволил механически закреплять оптическую проекцию.

Если технологии цифровой фотографии соединить с искусственным интеллектом, не приведет ли это к созданию цифровой перцепции, аналогично той, которая возникает в нашем восприятии действительности? Как бы то ни было перцептивное пространство зрительных процессов – тень подлинной действительности. Воспроизведение этой действительности на фотоизображении – тень от тени, а после – еще и разглядывание изображения (т. е. тени). Тройной переход. Этот переход объясняет наше разочарование снимком.

Как часто то, что вызывало удовольствие в созерцании (в перцептивном пространстве), на фотографии становилось скучным и невыразительным. Зрительный образ (нейрофизиологическая симуляция головного мозга) и оптический образ (сумма формальных характеристик) снимка находят слишком сильные различия. Не является ли высшей степенью фотографического мастерства свести эти различия к минимуму в том, что относится к их оценочному восприятию? Если оценка положительных впечатлений от реальности (прекрасного дерева или красивого здания) близка оценке впечатлений от фотоснимка этих объектов, то следует признать результатом положительного аксиологического состояния зрителя эстетический образ.

Фотография будет тогда представлять собой ценность, когда впечатления, полученные от реальности, и впечатления, полученные от фотоотпечатка, станут близки друг другу или совпадут. В стремлении к этому совпадению и заключается работа любого опытного фотографа. Может ли фотография быть «лучше» реальности, ее сильно преобразованной в эстетическом контексте воспроизведением? Может, но такой фотографический результат как надстройка все равно фундируется на том базисе реальности, который послужил первичному эстетическому импульсу, породившему желание «преобразовать» реальность.

Итак, опытный фотограф стремится к сохранению впечатлений от окружающего нас мира и от его изображения в общей модальности. Положительный чувственный знак этой модальности – эстетический образ фотоизображения в понятиях категории прекрасного.

Фотография в современных условиях – это погоня за эстетическим совершенством, что бы под ним не понималось, за некоей

идеальной картинкой действительности. Именно картинкой, поскольку картина мира как феномен, слишком сложна для полного ее отражения фотографией. Разумеется, что практика последней слишком разнообразна, чтобы можно было техническую, репортажную, медицинскую или криминалистическую фотографию оценивать только в категориях эстетики, однако даже те изображения, которые изначально не предназначены для удовлетворения эстетического интереса, – например, сделанные с помощью микроскопа, или астрономические снимки, – вызывают сильный (зачастую положительный) эмоциональный отклик.

Этот отклик имеет своей причиной вполне определенный набор характеристик фото – насыщенный цвет, высокий микрочастотный контраст (резкость), оптическую прозрачность (без вуали, за счет большой тональной градации), если речь идет о монохроме, – то в низком ключе с кардинальным противопоставлением непроницаемых теней и активного света. Глаз удовлетворяется агрессивными раздражителями, будоражащими реципиента, как острые приправы или громкая музыка. Если реальность (перцептивный ее образ) кажется блеклой, то в изображении она усиливается «накручиванием» контраста и цвета с помощью соответствующих компьютерных программ обработки фото-файлов. «Улучшенное» ее воспроизведение подается как эталон, или, говоря словами С. Сонтаг, «сама реальность тщательно рассматривается и оценивается в плане ее верности фотографиям» [3, с. 118].

Возможно, в этом «улучшении» реальности и кроется суть фотографии вообще. Мы конструируем такой мир (его фрагментарные образы в миллионах снимков), каким бы мы хотели, чтобы он был, а не таким, какой он есть вне наших желаний. Поскольку желать изменения действительности и иметь волю к ее изменению – это не одно и то же, постольку мы изменяем не саму действительность, а лишь ее зрительный образ, полученный в фотографии. Изменение образа в нашу сторону (в сторону наших желаний) – давний порок всех искусств. Однако в фотографии он наиболее привлекательный, ведь в качестве материи для конструирования мы берем то, что и вправду обладает реальностью, хотя бы на уровне ее слепка. Это дает ощущение уверенности в том, что сфотографирован-

ное (и «улучшенное») существует «на самом деле», в модусе абсолютной объективности. Как часто заказчик отбраковывает те снимки, в которых он не узнает себя или своих близких. Он уверен, что на самом деле он другой, т. е. лучше, чем есть в действительности. Идеализация природы – старая история. Она сопровождает человечество со времен древнеегипетских погребальных ритуалов и практики некоторых народов снимать маску с лица человека.

Однако у фотографии, особенно современной, несравнимо более могучий технический ресурс, чем это было во времена Фидия, Гольбейна или Кановы, в живописи или скульптуре. Можно сделать серию из ста фото и выбрать пять, на которых образ человека ответит соответствием некоему стандарту привлекательности и технического качества изображения, но будет ли человек тем, кто он есть, на этих фотографиях. Показать внутреннее, психическое существо в портретируемом – сложная задача во все эпохи, но на ее решение с живостью откликнулись мастера фотоискусства, во всяком случае, до недавнего прошлого. А. Картье-Брессон, Brassai или Р. Аведон своими работами могли вызвать у зрителя впечатление, что персонаж на снимке – это не только то, что мы видим, но и то, чего мы пока еще не знаем о его внутреннем мире, характере, судьбе, обстоятельствах жизненного пути.

Когда я смотрю на фотографию Джона Брэмли, сделанную Робертом Капой в 1941 г., мне несложно представить, что это за человек. Но современный фотопортрет, ушедший в нишу фешен-фотографии, не дает мне никакой возможности узнать того, кого запечатлела камера. Видна телесная оболочка, по сути, орнаментальный узор из анатомических деталей (лица или тела), который сплетается в затейливую и, подчас, надо признаться, эффектную композицию, однако не имеющую отношения к реальности, которую мы выхолощено и упрощенно называем «правдой жизни».

В чем заключается правда жизни в фотографии? В том, что моя мысль как зрителя не останавливается на том, что я вижу и только на том, что я вижу. Правдивая фотография заставляет меня вступить на путь размышлений об этом конкретном человеке, вне фантастических спекуляций и избыточно идеализированных повествований в духе приключенческих романов. Это и есть художественность, т. е. наличие

художественного образа – образа свободного и открытого для моего собственного достраивания и конструирования реальности, в которой я вижу источник (человека) этого образа активным и действенным. От двумерного пространства плоскости фотоотпечатка я ухожу в метафизическую глубину с многогранным набором ассоциаций и желаний, как Ролан Барт, грезящий о доме в Альгамбре [4, с. 53]. Такая фотография – произведение искусства, поскольку в ее морфологии присутствует не просто оптический образ, кумулятивно вызывающий у зрителя образ эстетический (только эстетический, на котором ступени образной структуры и заканчиваются), но образ художественный.

Очень часто современный снимок, чье появление, вероятно, было продиктовано желанием вызвать у зрителя сильное впечатление, подобен фасаду здания, за которым ничего нет. Очевидно отсутствие желания «исследовать то, что под поверхностью» [3, с. 39]. Восприятие ограничено эстетическим переживанием (образом), и только; развитие в художественный образ предшествующих позиций (оптической и эстетической) здесь отсутствует.

Фотограф – это в некотором смысле дизайнер, он конструирует эргономичный «орнамент», формы, обращенные к зрению, вызывающие у зрителя удовольствие. Этого вполне достаточно, если целью создания формы является эффект с положительным знаком, впечатление, иссякающее с исчезновением сильного психологического переживания, заканчивающегося сразу же после просмотра фотографии. Ж. Делез и Ф. Гваттари полагают, что эффектом (и перцептом) определяется искусство как вид деятельности, но они отказывали ему в концепте, считая, что создание концептов – это дело одной лишь философии [5, с. 31]. Если, полемизируя с французскими авторами, допустить, что искусство рождается на пересечении эффектов и концептов, то художественная форма – это то, что через эстетический и художественный образ приводит нас от чувства (ощущения, восприятия) к мысли. Образ, порождающий только впечатления, – это кредо современной фотографии. Мысль, размышления, вызванные визуальным, перестали заботить многих нынешних фотографов, поскольку сама мысль находит выражение в форме, далекой от изобразительности, – в слове, а слово – это уже язык другого искусства.

Настоящим художником является тот, кто посредством своего произведения порождает ощущение того, что выразительные средства одного искусства могут быть транскрибированы на язык другого, как это бывает при сравнении архитектуры и музыки. Может ли фотография быть словом? Да, если фотографическая выразительность побуждает меня к высказыванию на уровне и средствами другого искусства. Так бывает, когда музыка вдохновляет на занятие живописью, а графика заставляет вспомнить об архитектуре. Многие современные фотографии (в законченном производственном цикле) самодостаточны и ограничены.

При взгляде на почти безупречные в своей телесной чувственности мужские и женские портреты, аккуратные открыточные пейзажи, постановочно-правильные жанровые сценки возникает ощущение того, что все это снято в согласии с неким стандартом. Фотография – это ремесло, стандартизированное от природы. Ее технология и рецептура строго детерминированы – невозможно сохранить изображение на эмульсии без процедуры фиксирования. Чем сложнее процесс технологически, тем более он стандартизирован. Апогей фотографических технологий – предельная автоматизация, насчитывающая как минимум не менее шести десятков лет [3, с. 28]. Сложно сказать, что именно техника оставила человеку, какую функцию она сохранила за ним. Как часто можно услышать от фотографа, что он вправе выбирать сюжет, тему, композицию. Но мы редко услышим от технологически современного (а не того, кто снимает нынче на пленку) светописца, что он сохранил за собой самостоятельность в области наведения фокуса, ручного управления ГРИП, экспокоррекции или выбора настроек диафрагмы и выдержки. Стались только студийная постановка света и компоновка кадра. Обработка файлов в программе – не в счет в силу вторичного ее положения к самому процессу фотографирования, что, в принципе, имело место и в далекие времена, когда мастер доверял проявку пленки другому специалисту [6, с. 53, 187]. Автоматизация – это стандартизация, поскольку автомат работает по алгоритму, который есть алгебраический стандарт. Строгая определенность технологических процедур, подчиненных машинному управлению, стандартизирует и мышление исполнителя. Сюжеты и композиции вписываются в ша-

блонный набор (зачастую удобный именно для автоматической съемки, управляемой алгоритмом). И неважно, что вы снимаете, репрезентативный семейный портрет или ландшафтную пастораль, умильную в своей искусственности, вам уже предлагают схемы, готовые решения, варианты и образцы, из которых можно выбрать. Эти заготовки вполне физически объективны; не стоит думать, что чей-то мозг их извлекает из отдаленных глубин метафизического захламления.

Еще в 1920–1930-е гг. в США были распространены указатели точек съемки для наиболее выигрышного фотографирования той или иной достопримечательности, а также вывески-обозначения того, что нужно запечатлеть камерой [3, с. 90–91]. В современных музеях довольно часто отмечают локации для selfie. Компьютерные программы подсказывают, какой баланс яркости и контраста «лучше»; в Интернете бесчисленные курсы по фотоделу предлагают компиляцию тривиальных советов для «новичков». Как результат – неисчислимое множество фотографий, словно сделанных одним и тем же автором. Собственно так и есть, им является машина в широком смысле всех на сегодня имеющихся технико-технологических средств фотографии. Шаблонность фотографического мышления и у любителя, и у профессионала – особый вид удовольствия, когда удается достичь уровня некоего образца, понимаемого как эталон. В данном случае смыслом становится сам мимесис удачной модели, процесс повторения полубившегося образчика, что снижает ценность всего действия, если прав Р. Барт, отметивший, что лучшие фотографии появляются тогда, когда невозможно сказать, с какой целью они были сделаны [4, с. 47–48].

Пример для подражания – это образ, но лишь в оптическом и эстетическом смысле. Художественному образу подражать сложно, если вообще возможно (и нужно), поскольку образ художественный и обуславливает уникальность произведения искусства. Подражать образу, который зиждется практически полностью и только на зрительной форме, – вполне уместный ход, если вашей задачей является, как мы уже говорили выше, создание лишь аффекта, переживания, вызванного оптическим и эстетическим образом.

Внешняя модель, образ-матрица, заготовка, считываемая зрительно, являются

закономерным результатом научно-технического прогресса. Фотограф, который ищет эффектную форму, опираясь (часто неосознанно) на многочисленные шаблоны, конструирует фотореальность так же, как это делает дизайнер или архитектор. Он собирает целое из суммы клише, подобно тому, как компьютерные программы по проектированию зданий предлагают уже готовые фабричные детали для стен, балконов или перекрытий. Почему должно быть иначе? Современный коммерческий или фэшн-фотограф работает внутри цикла непрерывного производства, по сути конвейерного: съемка, обработка, результат-заказ. Поток фотографической реальности, как сказали бы Ж. Делез и Ф. Гваттари, нарезается на части («тонкие срезы времени» [3, с. 31]) отдельными кадрами или файлами посредством затвора фотокамеры, который разделяет целое на разобщенные элементы, как это делает рот или анус [7, с. 62–63]. Технологически наштампованные изображения ничем не отличаются от того, что происходит на конвейере по сборке автомобилей, производству патронов, полиграфической печати или готовой еды. Любой компьютерный файл теоретически можно воспроизвести неограниченное количество раз и даже в трех измерениях, подобно 3D-печати небольших архитектурных построек. В XXI столетии даже стиль жизни подчиняется «добрым» советам из социальных сетей, некоему правильному примеру общественной и финансовой успешности, что уж говорить о деятельности, где основное мускульное усилие сводится к нажатию кнопки.

Конструирование фотографической реальности в наши дни сфокусировано на создании формы, оптический образ которой воспринимается как безусловная ценность, вызывая при этом удовольствие от зрительного контакта, т. е. порождая в восприятии зрителя эстетический образ. Следующий этап – рождение художественного образа, что требует более сложной работы и от фотографа, и от зрителя, – очень часто элиминируется. Этот этап – суть уникальность, неповторимая экзистенциальная почва произведения, а уникальность в век машинного клонирования форм становится либо уделом маргинальных (условно говоря, крафтовых) практик, либо выводится за пределы поточного производства фотоизображений, как факультативная флуктуация фотореальности.

Список литературы

1. Делакруа Э. Реализм и идеализм // Делакруа Э. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках / пер. М. Казениной. Москва: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1960. С. 217–225.
2. Аристотель. О душе / пер. с древнегреч. П. С. Попова. Москва: РИПОЛ классик, 2020. 260 с.
3. Сонтаг С. О фотографии / пер. В. Голышева. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
4. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М. Рыклина. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 192 с.
5. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. Москва: Акад. проект, 2009. 261 с.
6. Капа Р. Скрытая перспектива / пер. с англ. В. Шраги. Санкт-Петербург: Клаудберри, 2011. 280 с.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 672 с.

References

1. Delacroix E. Realism and idealism. Delacroix E. Thoughts about art, about famous artists / transl. M. Kazenina. Moscow: Acad. of Arts of the USSR, 1960. 217–225 (in Russ.).
2. Aristotle; Popov P. S. (transl.). About the soul. Moscow: RIPOL classic, 2020. 260 (in Russ.).
3. Sontag S.; Golshev V. (transl.). On photography. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 272 (in Russ.).
4. Barthes R.; Rykлина M. (transl.). Camera lucida: Note sur la photographie. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 192 (in Russ.).
5. Deleuze J., Guattari F.; Zenkin S. (transl.). What is philosophy? Moscow: Acad. project, 2009. 261 (in Russ.).
6. Capa R.; Shraga V. (transl.). Slightly out of focus. Saint-Petersburg: KlauDBerry, 2011. 280 (in Russ.).
7. Deleuze J., Guattari F.; Kralachkin D. (transl.). Anti-Oedipe: Capitalizme et schizophrénie. Yekaterinburg: U-Factoriya, 2008. 672 (in Russ.).