

Пленка, серверы, тела: материалистическая онтология кинематографической машины

© А.В. Марков¹, О.А. Штайн²

¹Российский государственный гуманитарный университет, Москва, 125047, Россия

²Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, 620075, Россия

Предложено переосмысление традиционных теорий кино за счет смещения фокуса с экранных образов на материальную инфраструктуру кинематографа: технологии, экономику, пространства и социальные практики. Проанализировано, как философия кино может учесть эти «невидимые» элементы, используя акторно-сетевую теорию Бруно Латура, концепции повседневности Мишеля де Серто и теорию «бедных образов» Хито Штейерль. Особое внимание уделено переходу от аналогового к цифровому кино, где алгоритмы стриминга, пиратство и облачные технологии трансформируют способы производства и восприятия фильмов. В рамках материалистической диалектики Алена Бадью кино рассмотрено не как статичный объект, а как процесс, в котором инфраструктура, зрители и экономические механизмы взаимодействуют, порождая «истину» — моменты коллективного переживания или культурного разрыва. Сделан вывод о необходимости изучения кино как сложного материально-социального явления, где эстетика неотделима от условий его существования.

Ключевые слова: киноинфраструктура, материальность, акторно-сетевая теория, цифровое кино, пиратство, стриминг, философия кино, повседневные практики, материалистическая диалектика

Современные теории кино, от классического труда Делёза [1] до феноменологических подходов Подороги [2], традиционно фокусируются на экране как основном носителе кинематографического опыта. Однако такой взгляд игнорирует материальную базу кино, ту сложную инфраструктуру (технику, экономику, пространства, человеческие практики), которая делает сам факт существования фильмов возможным. Если кино — это не только образы, но и проекторы, серверы, пиратские платформы, кинозалы и даже зрительские тела, то возникает вопрос: как философия кино может учесть эту «невидимую» материальность? Как можно создать онтологию инфраструктуры кино, включающую и просмотр кино, и его функционирование, определяющее различные режимы опыта, от повседневного поведения до интеллектуального озарения?

Проблема усугубляется с переходом к цифровой эпохе: алгоритмы стриминга, геоблокировки, облачные хранилища и пиратские

архивы радикально изменили способы производства и потребления кино, но теоретический аппарат остался ориентирован на аналоговую эпоху. Как говорить о «кинематографическом событии», если фильм больше не привязан к конкретному месту и времени показа? Как анализировать эстетику, когда она зависит не от режиссерского замысла, а от скорости Интернета или настроек компрессии?

Наконец, сама политика киноинфраструктуры (кинематографической машины) требует переосмысления: кто контролирует доступ к образам? Как пиратство, фестивали или вмешательство тех или иных инстанций влияют на онтологию фильма? Если кино — это сеть акторов (от камеры до зрительского глаза), то где в этой системе рождается смысл? Авторы настоящей статьи предлагают сместить фокус с экрана на инфраструктуру, чтобы понять кино не как искусство, а как сложный материально-социальный процесс, где пленка, данные и тела равно участвуют в создании кинематографического опыта.

Для того чтобы создать философию кино, выходящую за рамки экрана и рассматривающую его как инфраструктурный феномен, стоит обратиться к ряду исследователей, чьи идеи позволяют переосмыслить кино как сложный материальный, социальный и экономический процесс. Прежде всего это Бруно Латур и его акторно-сетевая теория (АСТ) [3], которая позволяет увидеть кино не как замкнутый текст, а как сеть взаимодействий между людьми, технологиями и пространствами. Латур помогает понять, как проектор, кресла, билетные кассы и даже кондиционеры в зале становятся полноправными участниками кинематографического события, формируя опыт зрителя наравне с изображением на экране.

Акторно-сетевая теория Бруно Латура при ее применении к кинопроизводству предполагает радикальный взгляд на кино как на гетерогенную сеть, где агентами выступают не только люди (режиссеры, зрители, критики), но и нечеловеческие акторы: кинокамеры, пленка, алгоритмы стриминга, кресла в зале, даже кондиционеры, влияющие на атмосферу просмотра. В отличие от классических теорий, сосредоточенных на экране как «тексте» или «образе», АСТ рассматривает кинематограф как процесс постоянных переговоров между элементами инфраструктуры. Например, качество проекции зависит не только от оператора, но и от влажности в зале, возраста оборудования и даже формы помещения, значит, все эти акторы в равной степени участвуют в создании «фильма» как события. АСТ также отменяет жесткое разделение на «социальное» и «техническое»: фестивальные жюри, пиратские платформы и системы кинопроката — это части одной цепи, где решения принимаются не людьми в отрыве от технологий, а гибридными коллективами. Такой

подход позволяет увидеть, как кино становится не просто искусством, но сложным материально-социальным явлением. Например, изменение формата с пленки на цифру — это не просто технический апгрейд, но сдвиг в самой онтологии кинематографа, перераспределяющий роли режиссеров, монтажеров и платформ. АСТ напоминает, что даже «эстетический опыт» зрителя — это результат взаимодействия десятков акторов, от дизайна билета до скорости Интернета, и философия кино должна учитывать данную коллективную работу.

Еще одной ключевой фигурой может стать французский философ и теоретик культуры Мишель де Серто [4], автор концепции «практик повседневности» [5]. Его идеи позволяют анализировать кинотеатр как место, где зрители не просто потребляют контент, но активно переосмысливают пространство через свои привычки: выбор места в зале, шепот во время сеанса, ритуал покупки попкорна. Эти микроскопические практики превращают кино из визуального опыта в телесный и социальный.

Мишель де Серто предлагает смотреть на всю повседневность, в том числе на кино, не через призму экрана, а через практики его использования — то, как зрители, техники, кинотеатры и даже пираты переприсваивают пространства и смыслы кинематографа. В отличие от традиционных теорий, сосредоточенных на режиссерском замысле или формальных особенностях фильма, де Серто интересуется «изобретательностью обыденного», а именно те незаметные, но мощные способы, которыми люди преобразуют навязанные им структуры.

Для последователя де Серто архитектура кинотеатра — это стратегия власти: ряды кресел, затемнение, фиксированное время сеанса диктуют определенный режим восприятия. Но зрители постоянно подрывают эту дисциплину: перешептываются, заходят после начала, выбирают места вопреки логике «идеального обзора», приносят еду, запрещенную правилами. Эти микротактики превращают просмотр из пассивного потребления в активный процесс переизобретения пространства. Даже пиратские кинозалы в подпольных помещениях или общежитиях — пример того, как кинематограф «кочует» за пределы официальных институций, создавая альтернативные режимы коллективного опыта.

Де Серто настаивает, что культура существует не только в авторских произведениях, но и в способах их использования. Тогда пиратские копии фильмов с любительскими субтитрами, обрезанные для мобильных экранов или собранные в тематические подборки («Лучшие сцены с ДиКаприо»), — это не искажение оригинала, а его повседневная реинкарнация. Такие практики напоминают о предпринятии де Серто анализе чтения как «пойманной речи»: зрители не просто получают готовый продукт, но перекраивают его под свои нужды,

создавая новые смыслы. В этом ключе торрент-трекеры и Telegram-каналы с фильмами — современные аналоги «народной культуры», где аудитория сама определяет условия доступа.

Подход к повседневности де Серто позволяет показать, как кино проникает в повседневные ритуалы, становясь частью неформальных социальных сценариев. Обсуждения фильмов в курилке, мемы из культовых сцен, цитаты в случайных разговорах — все это формы «вторичного потребления», где кино живет уже независимо от экрана. Особенно важно его понятие «пространства опыта»: в теории де Серто память о фильме часто сильнее самого фильма. Например, ностальгия по советским кинотеатрам с их дефицитными билетами и очередями — это не про изображение, а про материальность коллективного переживания, которое продолжает формировать идентичность даже после исчезновения самой инфраструктуры.

В работе «Одержимость в Лудёне» [6] де Серто поневоле демонстрирует поразительные параллели между религиозными ритуалами XVII в. и современной кинематографической практикой. Анализируя одержимость монахинь не как мистический феномен, а как театр власти, он показывает, как тела становятся «экранами» для проекции коллективных тревог, а экзорцистические ритуалы — режиссурой реальности, где каждый жест, свет свечи и заученная реплика создают тщательно спланированный спектакль. Этот анализ неожиданно проецируется на кино: если монастырь был закрытой системой, производящей одержимость, то киноиндустрия — это фабрика образов, где актерские тела форматируются под нужды системы, а зрительские практики (от пиратства до создания мемов) становятся современной формой «экзорцизма», сопротивления через присвоение и перекодирование.

Труд де Серто предлагает ключ к пониманию кино как инфраструктуры власти и сопротивления. Подобно тому как монахини Лудёна превращали церковные ритуалы в площадку для выражения подавленных голосов, современные зрители трансформируют цифровые платформы в пространства культурного партизанства. Архитектура монастыря с его кельями и решетками находит отражение в дисциплинарных пространствах кинотеатров и съемочных площадок, где каждое действие подчинено невидимым правилам. А пиратские практики, превращающие артефакты сжатия и знаки защиты в новую эстетику, становятся аналогом тех «голосов бесов», которые монахини использовали для подрыва системы. Таким образом, «Одержимость в Лудёне» оказывается не только историческим исследованием, но и провокационной теорией кинематографа, где власть и свобода борются за контроль над материальными носителями образов от пленки до облачных серверов.

Тогда кино — не «сообщение», а способ его использования, будь то легальный сеанс или пиратский просмотр на телефоне в метро.

Инфраструктура кинематографа может пониматься как поле битвы: кинотеатры, стриминговые платформы и пиратские сети — это арены конфликта между стратегиями контроля и тактиками свободы. Зритель осмысливается как партизан: аудитория не пассивна, она переделывает кино под себя, будь то через фанатские редакции или нарушение правил просмотра.

Подход де Серто напоминает: чтобы понять кино, нужно смотреть не только на экран, но и на то, что происходит в зале, в сети, в памяти зрителей — везде, где образы сталкиваются с повседневной жизнью и превращаются в нечто новое. Следование де Серто превращает философию кино в *антропологию кинематографических практик*, где главное — не то, что показывают, а то, что люди делают с тем, что им показали.

Работы Хито Штейерль — особенно ее концепция «бедных образов», «плохой картинки» [7] — предлагают ключевые инструменты для переосмысления кино за пределами экрана, в логике инфраструктурного анализа. Если традиционная кинотеория фетишизирует техническое совершенство и авторский контроль, то Штейерль настаивает: сегодня решающую роль играют деградированные, пиратские, циркулирующие в цифровых сетях изображения, чья материальность (артефакты сжатия, баги, водяные знаки) формирует новый визуальный режим. Эти «плохие» образы — не побочный продукт кино, а его инфраструктурная основа: они зависят от серверов, алгоритмов платформ, пиратских архивов и даже политики авторского права, которая определяет, какие изображения остаются «легальными», а какие уходят в тень.

Ее анализ вертикальной перспективы (съемка телефоном, воздушная съемка, спутниковые снимки) также важен для философии кино как инфраструктуры. Современное кино все чаще существует в «облаке» не только метафорически (стриминг), но и буквально: данные хранятся в дата-центрах, доступ к ним регулируется геоблокировками, а изображения собираются из разрозненных фрагментов на серверах. Это кино без локации, но с жесткой привязкой к инфраструктуре капитала. Штейерль показывает, как такие технологии меняют самую оптику власти: например, дрон-камера превращает зрителя в соучастника режима надзора, а «беспилотный» монтаж алгоритмов стриминговых сервисов стирает различие между авторским выбором и машинной оптимизацией.

Наконец, идея Штейерль о политике разрешения/занятия (как технического, так и юридического) [8] позволяет критически пересмотреть экономику внимания в цифровую эпоху. Разрешение экрана, скорость Интернета, условия лицензирования — все это определяет, какие образы человек видит, а какие остаются невидимыми. Кино, по

Штейерль, — это не поток образов, а поле битвы за их материальные условия существования. Ее подход радикализирует *инфраструктурный поворот* в онтологии культуры: чтобы понять современное кино, нужно анализировать не только то, что на экране, но и как оно туда попало, через какие серверы, с какими потерями данных, под каким юридическим давлением. В этом смысле пиратский рип блокбастера с титрами «экранки» — не искажение оригинала, а его реальная форма существования в эпоху цифрового неравенства.

Кино тогда может пониматься как процесс деградации: акцент в этой теории делается на материальных трансформациях образа (сжатие, перекодирование) вместо мифа о «чистом» авторском видеении. Инфраструктура кинематографа выступает как условие видимости: анализ дата-центров, платформ и правовых режимов, без которых кино не существует. Политика «слабых» образов также оказывается необходимой частью материалистически понимаемой инфраструктуры: переоценка пиратских архивов, любительских копий и мемов как полноценных участников кинопроцесса. Штейерль помогает увидеть, что кино сегодня — это не культура, а логистика: распределение изображений по каналам с разной пропускной способностью, где эстетика рождается из ограничений инфраструктуры, а не вопреки им.

Наконец, в важнейшей статье [9] Ален Бадью анализирует доминирующую идеологию современности «демократический материализм», который сводит любое существование к дуализму тел и языков. В этом мире все измеряется витальностью: права человека приравниваются к правам животных, искусство становится «искусством тела», а политика — биополитикой, регулирующей жизнь как биологический ресурс. Однако, утверждает Бадью, такой подход исключает истины, те редкие события (в науке, искусстве, любви или политике), которые не сводятся ни к телесным практикам, ни к языковым играм и ведут к бесплодному противостоянию левых и правых политик, к их борьбе без диалога. Демократический материализм, с его гуманизмом, оказывается недостаточным для решения современных проблем: он признает только те языки, которые не претендуют на универсальность, а телам позволяет лишь «наслаждаться» в рамках дозволенного, даже если это наслаждение (пользование) трактуется как долг в правых политиках.

Против этой системы Бадью выдвигает «материалистическую диалектику», вдохновленную Декартом, Гегелем и диалектическим материализмом Маркса и Энгельса. Если демократический материализм утверждает, что «есть только тела и языки», то диалектика добавляет: «...кроме того, есть истины». Истины — это исключения, которые нельзя свести к наличному порядку вещей: математическая теорема, революционное событие, произведение искусства или акт любви. Они требуют субъекта, готового включиться в их процесс

(«инкорпорироваться»), и создают новые тела, не биологические, а «тела-истины», как, например, политическое движение или художественный стиль. Бадью подчеркивает, что свобода в таком понимании — это не право на частное наслаждение (пользование), а способность участвовать в истине, выходя за рамки индивидуального и коммунитарного.

Французский философ намечает новую теорию жизни: не как биологического выживания, а как причастности к истине. Если демократический материализм сводит жизнь к «успешному существованию», то материалистическая диалектика определяет ее через *верность событию*. Например, жизнь художника — это не его физическое существование, а продолжение его искусства в других; жизнь революции — не ее хроника, а ее последствия. Бадью завершает статью почти поэтически: философ, как ночной сторож, бдит над истинами, которые возникают днем, чтобы защитить их хрупкий свет в темноте конформизма. Его проект — попытка вернуть философии роль «условия возможности истинной жизни» в мире, где господствует «демократия тел».

От материалистической диалектики к онтологии кинопроизводства. Традиционные теории кино исследуют, как изображение воздействует на зрителя, как время разворачивается в монтаже, как тело реагирует на визуальные стимулы. Однако такой подход воспроизводит дуализм: с одной стороны — *тела* (зрители), с другой — *языки* (фильмы). Кино не сводится к экрану; оно материально укоренено в инфраструктуре, социальных практиках и экономических механизмах.

Ален Бадью определяет демократический материализм как систему, где есть только тела и языки, но отсутствует истина как синтезирующая сила. В кино это проявляется в том, что зритель и фильм рассматриваются как отдельные сущности, а сам кинематограф — как нейтральный медиум. Но если признать, что кино — это не только образы, но и зал, проектор, билеты, фестивали, то возникает вопрос: где рождается истина кинематографического опыта?

Выход за пределы дуализма требует введения третьего элемента — *истины*, которая не дана заранее, но возникает в процессе взаимодействия инфраструктуры, зрителя и фильма. Истина здесь — это не абстрактная категория, а событие, разрыв привычного порядка. Например, коллективный смех в кинотеатре или тишина после финала моменты, когда зритель перестает быть пассивным наблюдателем и становится соучастником.

Физическое пространство кинотеатра — не просто фон, а активный участник кинематографического события. Жесткие кресла, запах попкорна, затемнение зала формируют телесный опыт. Афиши

и трейлеры задают ожидания, но истина возникает в момент, когда эти ожидания либо подтверждаются, либо рушатся. Например, просмотр «Криминального чтива» К. Тарантино в 1994 г. не просто передавал сюжет, он создавал новый тип зрительской вовлеченности через шок, смех и культурный резонанс.

Кино — это не только индивидуальный, но и коллективный опыт. Очереди в кассу, обсуждения после сеанса, споры о режиссерском замысле являются частью материальной диалектики кино. В 1968 г. Каннский фестиваль был остановлен из-за студенческих протестов, и этот момент стал не просто политическим жестом, а точкой рождения нового понимания кино как инструмента социальных изменений.

Финансовая инфраструктура кино — еще один слой материальности. Цена билета определяет доступность искусства, маркетинг формирует желание, а стриминговые платформы меняют сам способ потребления. Когда стриминговый сервис рекомендует фильм на основе алгоритмов, он не просто предлагает контент, а структурирует зрительский опыт. Но истина прорывается там, где алгоритм дает сбой, и зритель сталкивается с неожиданным, как в случае вирусного успеха «Игры в кальмара», который превзошел все прогнозы.

Кинофестивали — это не только показы фильмов, но и пространства, где экономика, политика и эстетика сталкиваются. Тело фестиваля — это усталость зрителей после марафона показов, аплодисменты, даже скандалы. Язык — программы, жюри, критика. Но истина рождается в моменты, подобные вручению «Золотой пальмовой ветви» психологическому триллеру «Титан» в 2019 г., когда решение жюри стало не просто наградой, а жестом, переопределяющим границы киноязыка.

Стриминговые платформы превращают кино в персонализированный поток, где тело зрителя — это палец, скользящий по экрану, а язык — рекомендательная система. Однако истина заключается в сбоях алгоритма, когда зрителю случайно предлагается что-то выбивающееся из его привычных паттернов. Например, успех фильма «Все везде и сразу» в 2022 г. показал, что даже в эпоху цифрового потребления возможно возникновение неожиданных культурных феноменов.

Споры о пленке и цифре не просто технические, а онтологические. Пленка материальна: она царапается, выцветает, требует физического монтажа. Цифровое кино существует как код, но его инфраструктура — серверы, платформы, интернет-соединение — тоже материальна. Истина здесь в моменте перехода, как в «Гравитации» (2013) А. Куарона, где цифровые технологии использовались для создания эффекта физического присутствия в космосе.

Истина кино всегда событийна. Это может быть личное потрясение от финала фильма «Нелюбовь» А. Звягинцева, но чаще — коллективное переживание, как массовый смех во время комедии или

молчание после драмы. Даже в эпоху стриминга люди стремятся делиться впечатлениями в соцсетях, что доказывает: кино остается не просто медиумом, а социальной практикой.

Если демократический материализм рассматривает кино как сумму тел и языков, то материалистическая диалектика добавляет инфраструктуру как условие истины. Без кинотеатров, фестивалей, платформ кино не существует, оно становится абстракцией. Кино — не статичный объект, а процесс, в котором материальная инфраструктура, социальные практики и экономические механизмы взаимодействуют, порождая истину. Она не в фильме и не в зрителе, а в моменте их встречи, опосредованной материальными условиями. Понимание этого позволяет выйти за рамки дуализма и увидеть кинематограф как живой, диалектический феномен.

Суммирование: применение материалистической диалектики к инфраструктуре кинематографа. *Пример 1.* Кинотеатр как «тело истины».

Тело: кресла (физический дискомфорт или комфорт), запах попкорна (триггер памяти).

Язык: афиши, трейлеры, рецензии, они формируют ожидания.

Истина: момент, когда зритель перестает быть потребителем и включается в событие (например, коллективный смех или тишина после финала).

Пример 2. Фестиваль как политический акт.

Тело: толпа, аплодисменты, усталость от марафона показов.

Язык: программы, жюри, награды.

Истина: когда фестиваль перестает быть рынком и становится местом рождения нового смысла (как Канны-1968).

Пример 3. Стриминг и алгоритмы.

Тело: пользователь, нажимающий на экран.

Язык: рекомендации стримингового сервиса.

Истина: редкий случай, когда алгоритм ошибается, и зритель сталкивается с чем-то неожиданным, происходит разрыв рутины.

Пример материалистической диалектики как онтологии инфраструктуры кино. В фильме «Мечтатели» (2003) Б. Бертолуччи кинематограф предстает не как искусство образов, а как физическая практика. Герои буквально живут внутри киноплёнки: их страсть разыгрывается через воспроизведение сцен из «Безумного Пьеро» и «Банды аутсайдеров», превращая цитаты в телесные жесты. 16-миллиметровый проектор в их квартире — не просто аппарат, а орган коллективного восприятия, создающий альтернативную реальность. Когда закрывается Синематека, они теряют не кинотеатр, а пространство желания инфраструктурный кризис становится экзистенциальным.

Май 1968 г. в фильме — это не романтический миф, а производственный процесс. Баррикады показаны как съемочная площадка:

брошенные камни напоминают неудачные дубли, граффити «Фантазия — это власть!» становятся субтитрами к восстанию. Бертолуччи фиксирует не идеи, а их материальные следы — разбитые витрины, следы работы огнетушителей, исписанные стены. Даже квартира героев превращается в синефильскую фабрику иллюзий, где можно репетировать революцию, но нельзя выйти за пределы игрового пространства.

Сексуальность в «Мечтателях» лишена спонтанности это перформанс, смонтированный из культурных кодов. Сцены близости сняты с подчеркнутой тактильностью: пот, дрожание пленки, шум камеры документируют не страсть, а ее производство. Зеркала в квартире работают как монтажные склейки, умножая тела подобно дублям на пленке. Американский гость Мэттью приносит с собой чужую инфраструктуру, джинсы и рок-н-ролл становятся инородными элементами в этом тщательно сконструированном мире.

Логика фильма обнажает хрупкость кинематографической утопии. Поджоги — это не метафора, а буквальное уничтожение архива: привычный быт, как и кинопленка, оказывается горючим материалом. Когда герои выходят на улицу, они оставляют дыры в своих синефильских воспоминаниях. Но на улицах протесты продолжаются, потому что революция, как и кино, зависит не от образов, а от физического присутствия тел. Выход героев на улицу становится доказательством: подлинное кино создается не камерой, а теми, кто борется за право быть в кадре.

Бертолуччи показывает, что кино — это не изображения, а сеть материальных отношений. Пленка требует для вращения электричества, проектор — темного помещения, революция — улиц, а не лозунгов. Даже секс здесь — форма труда, требующая энергии и времени. «Мечтатели» раскрывают диалектику кинопроизводства: оно одновременно зависит от инфраструктуры (техники, помещений, ресурсов) и подрывает ее (пиратством, протестами, самодельными архивами).

Фильм заканчивается вопросом: что сохраняется, когда истребляется прошлое в пожаре чувств? Ответ — не ностальгия по 1968 г., а понимание: кино живет не в пленке или цифре, а в способности тел собираться вокруг образов. Герои-«мечтатели» проиграли, но их поражение — лишь один дубль в бесконечном производстве реальности. Как пиратская копия, пережившая оригинал, их история продолжается в каждом, кто сегодня смотрит этот фильм, возможно, украдкой, на маленьком экране, вопреки всем правилам распределения.

Далее представлены семь тезисов новой теории кино.

1. Кино — не изображение, а инфраструктура. От проектора до попкорна — все часть «корпуса истины».

2. Истина кино — в разрывах. Не в том, что на экране, а в том, когда что-то ломается (заедает пленка, гаснет свет, кто-то в зале кричит).

3. Зритель — не наблюдатель, а участник. Его тело (дрожащее от холода в плохом кинотеатре) — часть события.

4. Критика — часть кино. Без рецензий и споров фильм не завершен.

5. Экономика — часть эстетики. Бюджет, билеты, пиратство — это не «внешнее», а материя кино.

6. Пиратство — моментальный акт истины. Когда фильм вырывается из системы дистрибуции, он меняет статус.

7. Мемы — продолжение кино. Когда кадр становится шаблоном для гифок, — это новая жизнь истины.

Практическая проверка новой теории кино. Пример 1. «Матрица» Вачовски.

Демократический материализм: зрители смотрят, обсуждают спецэффекты.

Материалистическая диалектика: пиратские копии 1999 г. стали частью мифа, дешевые VHS с плохим переводом изменили массовое восприятие социальной реальности.

Пример 2. «Довод» Нолана.

Демократический материализм: люди ругают надуманный сюжет.

Материалистическая диалектика: споры в соцсетях стали важнее самого фильма и предвосхитили мировые проблемы последних нескольких лет (отношение капитала и инноваций, кризис экспертного знания, конфликты между странами, не граничащими друг с другом, и т. д.), истина в диалоге, а не в кадре.

Пример 3. «Зеркало» Тарковского.

Демократический материализм: зрители восхищаются идеализированными образами.

Материалистическая диалектика: советские кинотеатры, где фильм шел в полутьме и со сменой катушек, — часть его смысла.

Подводя итоги статьи, следует отметить, что исследование кинематографа через призму материалистической диалектики позволяет преодолеть ограничения традиционных теорий, сводящих кино к экранным образам и зрительскому восприятию. Кино существует не только как текст или визуальный опыт, но и как сложная инфраструктура, от физического пространства кинотеатров до экономики стриминговых платформ. Этот онтологический подход раскрывает кино как совокупность материальных условий, в которых рождается смысл.

В отличие от демократического материализма, который фиксирует дуализм тел и языков, предложенная модель Алена Бадью вводит истину как третий элемент, а именно момент разрыва, когда зритель перестает быть пассивным потребителем и включается в событие. Такие моменты (коллективный смех, шок после финала, спонтанные

обсуждения) не предсказуемы алгоритмами и не сводимы к экономическим расчетам, они возникают на стыке материальных и социальных условий.

Кинотеатры, фестивали и цифровые платформы — не нейтральные «места показа», а поля борьбы за смыслы. История кинематографа (от Канн-1968 до современных фестивальных скандалов) показывает, что инфраструктура может становиться пространством поворотных высказываний. Даже алгоритмы рекомендаций, кажущиеся техническими инструментами, формируют культурные установки пользователей, но истина прорывается там, где система дает сбой.

Переход от пленки к цифре не отменяет материальности кино, а трансформирует ее. Серверы, интернет-каналы, интерфейсы стриминга — все это новые «тела» кинематографа. Однако, несмотря на персонализацию потребления, коллективный опыт остается ключевым: соцсети, обсуждения, мемы доказывают, что кино по-прежнему создает общие смысловые разрывы.

Эта модель открывает новые пути для анализа кино не как замкнутой эстетической системы, а как динамичного процесса, в котором экономика, технология и социальные ритуалы взаимодействуют. Дальнейшие исследования могли бы проследить, как конкретные инфраструктурные изменения (например, очередной кризис кинотеатров или появление индустрии TikTok-кино) влияют на производство истин, а также как материальная диалектика кино проявляется в неочевидных контекстах — от VR- до NFT-кино.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Делёз Ж. *Кино*. Москва, Ад Маргинем Пресс, 2024, 560 с.
- [2] Подорога В.А. Второй экран (С.М. Эйзенштейн и кинематограф насилия). *Консультативная психология и психотерапия*, 2000, т. 8, № 3, с. 72–117.
- [3] Латур Б. АСТ: вопрос об отзыве. *Логос*, 2017, т. 27, № 1, с. 201–216.
- [4] Марков А. *1980: год рождения повседневности*. Москва, Европа, 2014, 192 с.
- [5] Серто М. де. *Изобретение повседневности. 1. Искусство делать*. Санкт-Петербург, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013, 330 с.
- [6] Certeau M. *The possession at Loudun*. Chicago, the University of Chicago Press, 2000, 257 p.
- [7] Штейерль Х. В защиту плохой картинки. *1-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Ударники мобильных образов. Основной проект, Екатеринбург, Россия, 9 сентября — 10 октября 2010 года*. Москва, ГЦСИ, 2013, с. 104–110.
- [8] Штейерль Х. Искусство как род занятий: претензия на автономное существование. *Логос*, 2015, т. 25, № 5, с. 53–70.
- [9] Badiou A. *Bodies, Languages, Truths*. URL: <https://www.lacan.com/badbodies.htm> (дата обращения 01.03.2026).

Статья поступила в редакцию 16.03.2026

Ссылку на эту статью просим оформлять следующим образом:

Марков А.В., Штайн О.А. Пленка, серверы, тела: материалистическая онтология кинематографической машины. *Гуманитарный вестник*, 2026, вып. 3.

EDN NINYJC

Марков Александр Викторович — д-р филол. наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета. e-mail: markovius@gmail.com

Штайн Оксана Александровна — канд. филос. наук, доцент кафедры социальной философии Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Film, Servers, Bodies: A Materialist Ontology of the Cinematic Machine

© A.V. Markov¹, O.A. Shtayn²

¹Russian State University for the Humanities, Moscow, 125047, Russia

²Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, 620075, Russia

The article proposes a rethinking of traditional film theories by shifting the focus from screen images to the material infrastructure of cinema: technologies, economies, spaces, and social practices. It analyzes how film philosophy can account for these “invisible” elements by drawing on Bruno Latour’s actor–network theory, Michel de Certeau’s concepts of everyday practice, and Hito Steyerl’s theory of “poor images.” Special attention is given to the transition from analog to digital cinema, where streaming algorithms, piracy, and cloud technologies transform the modes of film production and reception. Within Alain Badiou’s materialist dialectics, cinema is interpreted not as a static object but as a process in which infrastructure, audiences, and economic mechanisms interact, producing “truth” as moments of collective experience or cultural rupture. The study concludes that cinema should be understood as a complex material–social phenomenon in which aesthetics is inseparable from the conditions of its existence.

Ключевые слова: cinema infrastructure, materiality, actor–network theory, digital cinema, piracy, streaming, philosophy of cinema, everyday practices, materialist dialectics

REFERENCES

- [1] Deleuze G. *Cinéma*. Paris, Éditions de Minuit, 1983–1985 [In Russ.: Deleuze G. Kino. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2024, 560 p.].
- [2] Podoroga V.A. Vtoroy ekran (S.M. Eyzenshteyn i kinematograf nasiliya) [The second screen (S.M. Eisenstein and the cinema of violence)]. *Konsultativnaya psikhologiya i psikhoterapiya — Counseling Psychology and Psychotherapy*, 2000, vol. 8, no. 3, pp. 72–117.
- [3] Latour B. AST: vopros ob otzyve [ANT: A question of recall/withdrawal]. *Logos*, 2017, vol. 27, no. 1, pp. 201–216.
- [4] Markov A. 1980: god rozhdeniya povsednevnosti [1980: the birth year of everyday life]. Moscow, Evropa Publ., 2014, 192 p.
- [5] de Certeau M. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris, Gallimard, 1980 [In Russ.: de Certeau M. Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskustvo delat. EUSB Press, 2013, 330 p.].
- [6] de Certeau M. *The Possession at Loudun*. Chicago, University of Chicago Press, 2000, 257 p.
- [7] Steyerl H. In Defense of the Poor Image. *E-flux journal*, 2009, no. 10 [In Russ.: Shteyerl H. V zashchitu plokhoy kartinki]. In: *1-ya Uralskaya industrialnaya biennale sovremennogo iskusstva. Udarniki mobilnykh obrazov. Osnovnoy proekt* [1st Ural Industrial Biennial of Contemporary Art. Mobile Image Workers. Main Project]. Yekaterinburg, Russia, September 9 – October 10, 2010. Moscow, GTSII (State Center for Contemporary Art), 2013, pp. 104–110.

- [8] Steyerl H. Art as Occupation: Claims for an Autonomous Field. *E-flux journal*, 2011, no. 30. [In Russ.: Steyerl H. Iskusstvo kak rod zanyatii: pretenziya na avtonomnoe suschestvovanie. Logos, 2015, vol. 25, no. 5, pp. 53–70].
- [9] Badiou A. *Bodies, Languages, Truths*. Available at: <https://www.lacan.com/badbodies.htm> (accessed March 1, 2026).

Markov A.V., Dr. Sc. (Philology), Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities. e-mail: markovius@gmail.com

Shtayn O.A., PhD (Philosophy), Associate Professor, Department of Social Philosophy, Ural Federal University. e-mail: shtaynshtayn@gmail.com