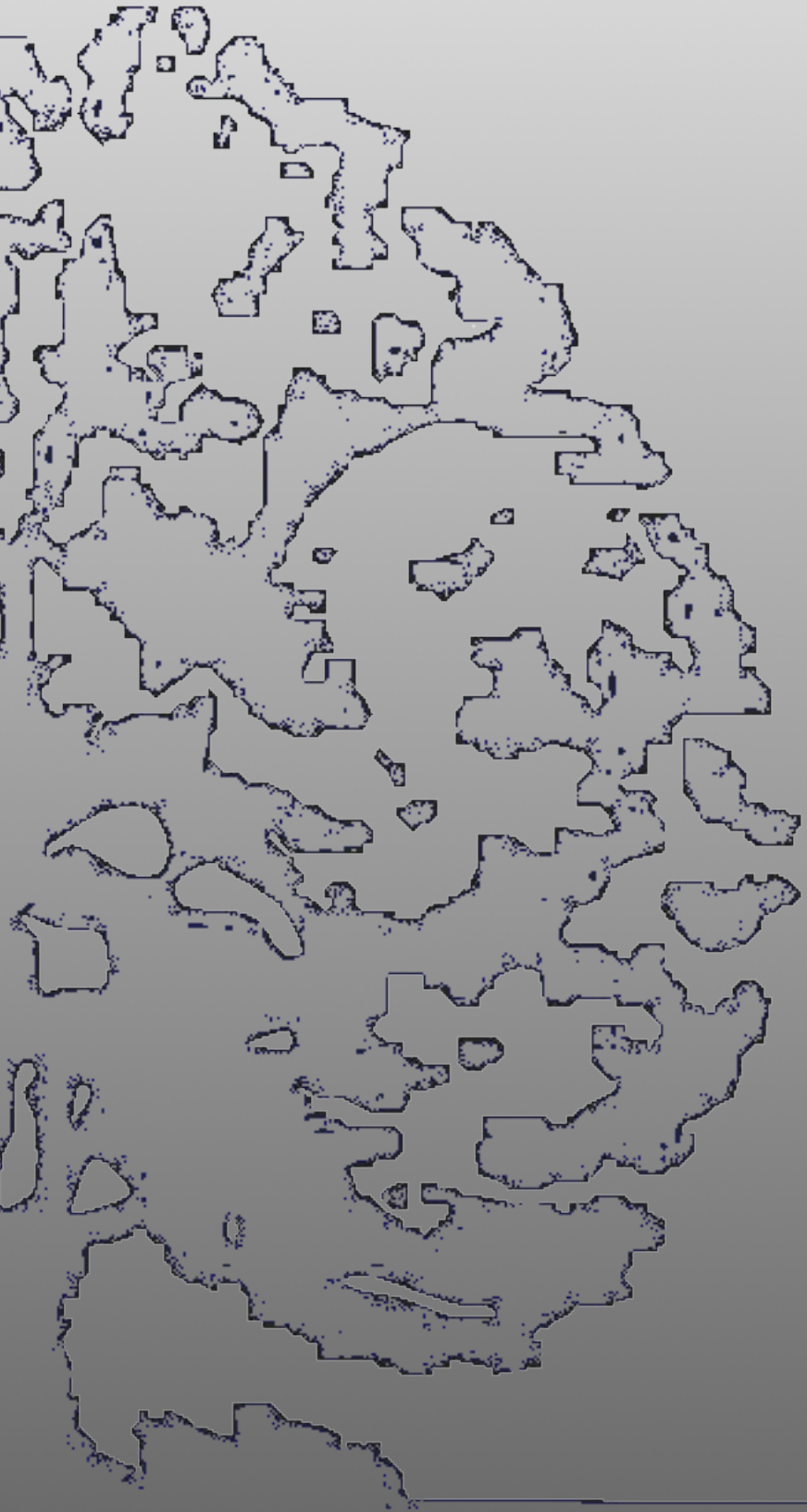
ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Двенадцатый год издания / 12th Year of publication



№46 (2-2022)
апрель-июнь / April-June

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

Спиридонов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

Тхостов Александр Шамилевич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и мадиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, зав.кафедрой теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственные за выпуск: В.А. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент)

ART&CULT АРТИКУЛЬТ ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2022

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Krivtsun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia)

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor,Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the “MediaArtLab” Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, Head of the Department of theory and history of art at RSUH (Moscow, Russia).

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia).

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD, associate Professor).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

Founder:
Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2022

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *А.С. Фареник* Методология исследования перформанса как формы искусства

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

33 *Ю.Д. Шуленина* Немецкая архитектура в России: Герман Мутезиус и электростанция «Электропередача» (1914)

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

44 *Я.О. Рапацкая* «Традиционная русская драма»: практики саморепрезентации российских экстрим-метал групп на примере Second To Sun и L'Homme Absurde

КИНО

67 *Н.А. Цыркун* Протокинокомикс в России: народное кино

76 *Е.А. Стругова* Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х годов.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино

87 *М.А. Сорокина* Репрезентация экзистенциальных конфликтов в сериале «Корона»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

97 *Д.А. Костоглотов* «Парни с машиной времени»: опыт исследования исторического интернет-мема

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

106 *С.Ю. Штейн* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Пример масштабирования компонента предметной области: рецензия на фильм

125 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *A.S. Farenik* Methodology for the Study of Performance as an Art Form

HISTORY OF ART

33 *Y.D. Shulenina* German architecture in Russia: Hermann Muthesius and the "Electroperedacha" power plant (1914)

CONTEMPORARY ART

44 *Y.O. Rapatskaya* "Traditional Russian drama": practices of self-presentation of Russian extreme metal bands Second To Sun and L'Homme Absurde

CINEMA

67 *N.A. Tsyrkun* Proto-movie comics in Russia: a folk cinema

76 *E.A. Strugova* Representation of the maniac figure through the prism of the US cinema of the 1960-80s: from a historical character to the myth of the genre in contemporary cinema

87 *M.A. Sorokina* Representation of existential conflicts in "The Crown" serial

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

97 *D.A. Kostoglotov* "Men with a time machine": the experience of researching a historical Internet meme

METHODOLOGY

106 *S.Yu. Schtein* Strategies and methodological scheme of cinema research. Example of scaling of the component of a thing area: film review

125 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.038.531
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32

Анастасия Сергеевна Фареник
Anastasiia Sergeevna Farenik
магистр истории искусств
MA in Art History
ffanastasiia@gmail.com

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ПЕРФОРМАНСА КАК ФОРМЫ ИСКУССТВА

METHODOLOGY FOR THE STUDY OF PERFORMANCE AS AN ART FORM

Статья посвящена построению методологии исследования перформанса как формы искусства. Искомая методология строится на сопоставлении, анализе и онтологизации знаниевого представления в отношении перформанса как формы искусства. На основе полученной онтологии перформанса как формы искусства разрабатывается методологический инструментарий для функционального ведения исследования перформанса как формы искусства. Полученная методология выражается в виде алгоритмической модели исследования перформанса как формы искусства. В статье производится описание модели, ее компонентов и связей между ними. Полученное построение может использоваться как инструментарий для анализа произведений, исследования перформанса в дисциплинарных рамках искусствоведения и исследования отдельных аспектов перформанса как формы искусства. Устройство модели предполагает внесение изменений и дополнений в процессе дальнейших исследований и в результате выявления новых компонентов и связей между ними. Данная методология также позволяет вести исследование перформанса как формы искусства без использования эмпирического материала и вариативных знаниевых представлений в отношении предмета исследования.

Ключевые слова: перформанс, искусство перформанса, перформанс как форма искусства, методология перформанса, исследования перформанса, живое искусство, цифровой перформанс

Для цитирования: *Фареник А.С.* Методология исследования перформанса как формы искусства // Артикульт. 2022. №2(46). С. 6-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32

The article is devoted to the construction of methodology for the study of performance as an art form. The desired methodology is based on the comparison, analysis and ontologization of knowledge about performance as an art form. Based on the obtained ontology of performance as an art form, methodological tools are developed to provide the feasibility of the functional study of performance as an art form. The resulting methodology is expressed as an algorithmic model for the study of performance as an art form. The article describes the model, its components and the relationships between them. The received construction can be used as a tool for the analysis of artworks, the study of performance within the disciplinary framework of art history, and the study of certain aspects of performance as an art form. The structure of the model involves making changes and additions either in the process of further research or as a result of the discovery of new components and relations between them. Therewith, this methodology allows the study of performance as an art form without the use of empirical material and variable knowledge representations of the subject.

Keywords: performance, performance art, performance as an art form, methodology of performance, performance studies, live art, digital performance

For citation: Farenik A.S. “Methodology for the Study of Performance as an Art Form.” *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 6-32. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32

Введение

Перформанс является широким и многозначным термином, охватывающим жанры исполнительского искусства, перформанс как форму искусства и целый пласт социально-культурных исследований [Shepherd, Wallis, 2004, p. 1]. Знание о методологии исследования перформанса как формы искусства в западной литературе отличается фрагментарностью и представлено в более широком контексте исследований перформанса преимущественно в англоязычной исследовательской среде. Также существует несколько влиятельных центров изучения перформанса в скандинавских странах, а также во Франции и Германии, отдельные исследователи – в Восточной Европе. Международное издательство «Routledge» публикует сборники, монографии, журналы о перформансе в качестве одного из основных направлений своей деятельности, а также представляет обширную платформу исследований различных аспектов перформанса.

© Фареник А.С., 2022

ISSN 2227-6165

Перформанс в искусстве часто изучают с точки зрения истории перформанса и его связей с другими формами искусства. Наиболее популярным, но не исчерпывающим изложением истории развития перформанса в искусстве является бестселлер Роузли Голдберг «Искусство перформанса от футуризма до наших дней» [Голдберг, 2017]. В этой книге одним явлениям автор уделяет много внимания с подробным описанием контекста и тщательным разбором произведений, тогда как другие упомянуты лишь вскользь. Это связано с тем, что Р. Голдберг придерживается «генеалогической» линии понимания искусства перформанса как авангардной художественной практики, восходящей к экспериментам дадаистов, футуристов и сюрреалистов, в связи с которой перформанс не поддается определению и исследуется в логике архива. Учитывая сложность формирования системного изложения искусства перформанса, следует отметить большое количество ценных сведений, анализов, сопоставлений и выявление автором множества формообразующих элементов перформанса как искусства. Таким образом, эта книга является признанной вводной работой в перформанс как форму искусства и служит фундаментом для всех последующих исследований.

Перформанс обширно исследуется в рамках театральной теории. Театральные теоретики связывают и наоборот ищут отличительные черты между перформансом и театром, а также танцем и иными перформативными практиками. Распространенная точка зрения состоит в том, что именно в театральной теории XX века обнаруживаются предпосылки к осмыслению перформанса как самостоятельной формы искусства. Проблема с такими исследованиями, восходящими преимущественно к теории и семиотики театра и танца, состоит в том, что они зависят от методов театроведения, сфокусированы на театре, и поэтому перформанс в них рассматривается как «представление». Поскольку перформанс образует множество значений, он не может быть определен в рамках многочисленных ретроспективных теорий и историй XX века [Šuvaković, 2005, p. 9].

«Эстетика перформативности» (Ästhetik des Performativen, 2004) Эрики Фишер-Лихте исследует феномен перформанса в современной культуре, формулирует и анализирует основные положения новой эстетики (такие как присутствие и «петля обратной связи», «живость», телесность и воплощение, физические и виртуальные объекты в перформансе, ритм как организующий принцип), на которые можно опереться при построении методологии. Однако, будучи театроведом, под перформансом Фишер-Лихте понимает современные перформативные искусства, а под театром – классический драматический театр [Фишер-Лихте, 2015], поэтому логика исследовательницы строится на сопоставлении театра и перформанса.

В последнее время исследования перформанса количественно приумножились, появилось несколько новых статей [Glisic, Puric, 2019] [Bryzgel, 2020] и монографий [Goldberg, 2018; Wood, 2018; Batorova, 2019; Taylor, 2020] на тему искусства перформанса.

И. Глисич и Б. Пурич исследуют сербский и российский перформанс на предмет того, как архивирование перформанса может являться формой протеста. Статья Э. Бризгел тоже посвящена восточноевропейскому перформансу, который рассматривается в контексте влияния коммунистического прошлого. То есть обе статьи, вышедшие за последнее время, исследуют подрывной (протестный) характер перформанса в определенном политическом контексте.

Работа Р. Голдберг продолжает линию, выбранную в ее основной книге «Искусство перформанса», и представляет собой историю развития перформанса в XXI веке. В этой книге также описаны трансформирующие функции современного перформанса, где изменяется как сам перформанс, так и институциональные пространства, в которых он происходит.

Работа К. Вуд – актуальная книга про искусство перформанса, которая, как и книга Р. Голдберг, использует хронологический подход и излагает историю перформанса в искусстве, выделяет подходы к производству произведений перформанса и исследует трансформацию перформанса как формы искусства с 1960-х годов по наши дни.

ISSN 2227-6165

Исследование А. Баторовой имеет более узкую направленность и посвящено искусству перформанса в Чехословакии. Книга являет собой историю чехословацкого перформанса с 1960-х годов и на сегодняшний день является наиболее полным его архивом. Содержащиеся в книге описания делают акцент на действии и взаимодействии как главных элементах перформанса.

Д. Тейлор в своей работе исследует концепцию присутствия в границах исследований перформанса (performance studies) с использованием широкого спектра подходов – относительно новой области междисциплинарных исследований, изучающей перформанс и перформативность.

Некоторые из исследователей перформанса поднимают проблему отсутствия методологии перформанса и подчеркивают ее комплексность. Performance studies не связаны с искусствоведением напрямую, исследуя перформанс вообще, поэтому искусство перформанса для них – лишь небольшая часть огромной области, в которую потенциально может помещаться вообще все, к чему относится термин «перформанс»: от ритуалов и исполнительского искусства до социальных конструктов и производительности труда [Schechner, 1966]. Авторитетный исследователь перформанса Ричард Шехнер, например, выделяет перформанс как искусство в качестве одного из компонентов своей модели областей перформанса, наряду с перформансом как ритуалом, церемонией, игрой и т.д. [Schechner, 2020, p. 267]. Р. Шехнер за несколько декад своей работы сформулировал и проанализировал основные положения и ключевые термины исследований перформанса вообще и искусства в частности, используя подход широкого спектра. При построении нашей методологии мы, оставаясь в наших дисциплинарных рамках, обращаемся к трудам Р. Шехнера – например, берем за основу его классификацию времени в перформансе [Schechner, 2003, p. 8] и вводим элемент трансформации как обязательный компонент – и результат перформанса [Schechner, 2003, p. 150].

Филипп Ауслендер проповедует подход широкого спектра и в соответствии с этим подходом исследует перформативную теорию, но в его работах обнаруживается немало полезных наблюдений о перформансе в современном искусстве. Сборник «От игры к перформансу» (From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism, 1997) содержит теоретическую генеалогию перформанса в эссе с опорой на теории модернизма и постмодернизма, а его «Теория исследований перформанса» (Theory for Performance Studies, 2007) системно излагает исследовательские подходы к перформансу, опираясь на предтечи перформативной теории. Следует отметить четырехтомное собрание работ по теории перформанса, вышедшее под руководством Ауслендера (Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, 2004), как одну из самых масштабных теоретических работ про перформанс. В его бесспорно плодотворной деятельности можно выделить один аспект, заключающийся в воззрениях на онтологию перформанса как формы искусства [Auslander, 2006]. Ф. Ауслендер полагает, что перформанс в искусстве воспроизводится бесчисленное количество раз посредством его документации и создает таким образом новые произведения. Эти взгляды выражаются в дискуссии с Пегги Фелан, которая формулирует «анти-онтологию» перформанса в работе «Политика перформанса» (Unmarked: The Politics of Performance, 1993). Мы говорим «анти-онтология», потому что П. Фелан считает, что перформанс как произведение искусства не поддается описанию, изучению и показу в медиатизированной среде [Phellan, 1993, p. 130]. В основном исследователи расходятся в каких-то отдельных фундаментальных проблемах – взглядах на запись, документацию, архивацию и воспроизводимость перформанса.

Отталкиваясь от работ Филиппа Ауслендера, предполагающего возможным существование записанного и цифрового перформанса, Стив Диксон публикует монументальную и чрезвычайно своевременную книгу «Цифровой перформанс: история новых медиа в театре, танце, искусстве перформанса и инсталляции» (Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation, 2007), в которой подробно и тщательно описывает элементы современного перформанса, в том числе перформанса как искусства, во всем многообразии новых средств его производства. Например, С. Диксон работает с понятиями дегуманизации в перформансе, описывает механизированные и виртуальные тела, понятие «лиминальности»,

ISSN 2227-6165

а также вводит типы интерактивности в современном (в том числе виртуальном) перформансе [Dixon, 2007, p. 559], на которые мы опираемся при построении методологии.

Немецкий исследователь Томас Дреер в книге «Искусство перформанса с 1945 года: театр действия и интермедиа» (Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia, 2001) в общих чертах описывает историю развития перформанса, опираясь на концепцию интертекстуальности Михаила Бахтина и теорию социальных систем Никласа Лумана. Он исследует типы и определения перформанса, от живописи действия, Гутая, венского акционизма и деконструкции до боди-арта и трансгрессивного искусства, от видеоарта, где художник находится в пределах экрана, до телекоммуникаций в перформансе. Отдельные разделы книги посвящены описанию различий между сольным и коллективным перформансом, концептуальности, роли зрителя и другим аспектам перформанса как формы искусства.

С момента первой публикации, «Перформанс: критическое введение» (Performance: A Critical Introduction, 1996) Марвина Карлсона остается исчерпывающим руководством к пониманию перформанса как театральной деятельности, но поскольку это исследование включает анализ множества теоретических и практических проблем перформанса, таких как диалог автора и зрителя [Carlson, 1996, p. 27], поиск идентичности и встреча с двойником [Carlson, 1996, p. 15], она представляется важной для ознакомления.

Саймон Шеппард и Мик Уоллес включают в работу «Драма/театр/перформанс» (Drama/Theatre/Performance, 2004) основные подходы к исследованию перформанса, в том числе перформанса как искусства, в парадигме постмодернизма, и излагают теоретический понятийный аппарат перформанса (включающий такие существенные для построения методологии понятия как действие и бездействие, присутствие и репрезентация), согласно с которым организованы главы книги.

Ник Кайе и Мередит Монк издают книгу «Сайт-специфическое искусство: перформанс, место и документация» (Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation, 2000), которая является одним из наиболее полных исследований функции пространства в искусстве перформанса, с опорой на сайт-специфическое искусство. Работа Н. Кайе и М. Монк использует отдельные категории анализа: пространство, материал, место и границы (фреймы), в которых производится перформанс. Эта книга также является обширным архивом документаций перформансов.

Работа Л.К. Сотело Кастро «Картография участия: перформанс, пространство и субъективность» (Participation Cartography: Performance, Space, and Subjectivity, 2009) вводит читателя в изучение категорий пространства и присутствия в современном искусстве перформанса. Исследователь рассматривает перформанс как практику, требующую участия аудитории и позволяющую участникам позиционировать себя по отношению к заданному исполняемому пространству. В книге поднимаются вопросы субъективности пространства, картографии пространства. Таким образом, картография участия описывает тип практики, посредством которой субъект, перемещающийся в пространстве, отображается и позиционируется.

Баз Кершау и Ангела Пиччини публикуют работу «Практика как исследование перформанса: от эпистемологии к оцениванию» (Practice as Research in Performance: From Epistemology to Evaluation, 2004), раскрывающее потенциал практических методов в исследовании перформанса как формы искусства. Книга – результат пятилетнего проекта, возглавляемого профессором Базом Кершау на базе Бристольского университета. Он объединяет в себе теоретические соображения с конкретными практиками. Операционная направленность практических исследований перформанса позволяет получить и зафиксировать результаты, которые могут быть получены только через непосредственный опыт живых темпоральных процессов. Таких исследователей интересуют вопросы того, что происходит во временно и пространственно определенных моментах перформанса. Это в равной мере применимо как к «живым», так и к медиатизированным выступлениям. Этот тип исследовательского подхода находится в определенных контекстах, которые нельзя беспроблемно объективировать: материальные переводы конкретных практик – в форме документации – не могут полностью заменить теоретическое исследование, но могут служить

ISSN 2227-6165

ценным вспомогательным материалом для исследования. Практический подход к исследованию перформанса проблематизирует понятие «чистой» практики, но требует обязательного дальнейшего исследования в рамках академической традиции.

Много полезной в контексте поиска элементов для построения методологии перформанса информации содержится в сборниках эссе: «Performing Processes» (2000) под ред. Р. Мок; «Performing the Body/Performing the Text» под ред. А. Джонс и А. Стивенсона; «Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies» (2004) под ред. Ф. Ауслендера; «Mapping Intermediality in Performance» (2010) под ред. С. Бей-Чан, К. Каттенбельта, А. Лавендера и Р. Нельсона; «Research Methods in Theatre and Performance» (2011) под ред. Б. Кершау и Х. Никольсон; «Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970–1983» (2012) под ред. П. Фелан; «Perform, Repeat, Record: Live Art in History» под ред. А. Джонс и А. Хитфилда; «Reading Contemporary Performance: Theatricality Across Genres» (2015) под ред. М. Чан и Г.Х. Коди.

Не отвергая чрезвычайную важность массива междисциплинарных исследований, мы подходим к выявлению элементов методологического конструктора как искусствоведы, выдерживая границы, позволяющие перформансу как форме современного искусства оставаться в пределах искусствоведческой дисциплины.

На сегодняшний день методология исследования перформанса как формы современного искусства составляет совокупность методов исследования других форм современного искусства, которые пересекаются с перформансом, и их отдельных аспектов, в которых они пересекаются. Следует выделить работу Энтони Хауэлла «Анализ искусства перформанса: введение в теорию и практику» (1999), в которой впервые описываются основные характеристики перформанса как формы искусства и предлагается метод преподавания перформанса как дисциплины, отличной от танца, драмы, живописи или скульптуры [Howell, 2013]. Но это исследование, основанное на психоаналитической терминологии, не вполне удовлетворяет наши потребности в более конкретном прикладом инструментарии. К тому же в работе Энтони Хауэлла разрабатывается не метод исследования перформанса, а метод включения в дискурс, связанный с перформансом.

Следовательно, проблема построения собственной методологии исследования перформанса как формы искусства еще не решена. Перед нами стоит задача поиска элементов, без которых ни один перформанс не может обойтись (то есть стоит вопрос, что делает перформанс перформансом?), и выявления вариативных элементов и их различных комбинаций, составляющих в совокупности формулу перформанса как произведения искусства.

Как исследователи перформанса, мы находимся в ситуации нефункциональности наличествующего методологического инструментария для полноценного ведения исследования перформанса как формы искусства. Преодолеть проблему отсутствия методологического инструментария можно через определение онтологии перформанса на основе анализа существующих представлений в его отношении (исследовательских подходов, применяемых к исследованию перформанса).

Чтобы создать методологический конструктор для исследования перформанса, нам было необходимо получить такое количество деталей, чтобы из них в различных комбинациях можно было собрать разные формы перформанса. Поставив перед собой столь комплексную задачу, мы пошли по пути поиска пересекающихся критериев. Для этого в качестве предварительной работы нами был проведен обзор существующих трудов, связанных с исследованиями перформанса, на предмет поиска данных для построения методологии.

Исследованные в рамках этой части работы области знания включают:

1) теории современного искусства;

2) исследования перформанса как формы искусства;

3) исследования перформанса в междисциплинарном контексте;

4) театральную теорию;

5) иные теоретические труды, имеющие к перформансу генеалогическое отношение.

ISSN 2227-6165

Авторов этих трудов можно для удобства представить в виде трех групп. Первую и основную группу авторов составляют исследователи перформанса как формы искусства и его отдельных элементов, а также исследователи перформанса в междисциплинарном контексте, которые внесли вклад в формулирование понятий перформанса как формы искусства: Ф. Ауслендер [Auslander, 2002; Auslander, 2006; Auslander, 2008], К. Бишоп [Bishop, 2012], П. Брук [Brook, 1996], Р. Голдберг [Голдберг, 2017] [Golberg, 2018], А. Джонс [Jones, 1997], С. Диксон [Dixon, 1997; Dixon, 2007; Dixon, 2011], Т. Дреер [Dreher, 2004], Н. Кайе и М. Монк [Kaye, Monk, 2006], К. Кайтавуори [Kaitavuori, 2018], М. Карлсон [Carlson, 2018], Б. Кершау [Kershaw, 1992], М. Кирби [Kirby, 1965; Kirby, 1972], Б. Киршенблатт-Гимблетт [Kirshenblatt-Gimblett, 1998], М. Кози [Causey, 1999], Х.-Т. Леманн [Lehmann, 2006], Г. Маколи [McAuley, 2005], Р. Мок [Mock, 2000], А. Пиччини [Piccini, Kershaw, 2004], Л.С. Сотело Кастро [Sotelo Castro, 2009], М. Уилсон [Wilson, 1997], Ф. Уорд [Ward, 1997], П. Фелан [Phellan, 1993], Э. Фишер-Лихте [Фишер-Лихте, 2015; Fischer-Lichte, 2016], Э. Хауэлл [Howell, 2013], Д. Хиггинс [Higgins, 2003], С. Шеппард и М. Уоллес [Shepherd, Wallis, 2004], Р. Шехнер [Schechner, 1966; Schechner, 1985; Schechner, 1993; Schechner, 2003; Schechner, 2020], М. Шувакович [Šuvaković, 2005] и др. Вторая группа авторов сформирована преимущественно театральными теоретиками и практиками, чья мысль повлияла не только на трансформацию представления о театре, но и появление большого числа практик, вписывающихся в область перформанса, которая является объектом нашего интереса: А. Арто [Арто, 2000], Э. Барба [Barba, 1985], Е. Гротовски [The Grotowski Sourcebook, 1997], В. Тернер [Turner, 1980], У. Эко [Eco, 1977] и др. Третья группа – ученые, теоретики и философы, имеющие прямое или генеалогическое отношение к перформансу: Д. Айде [Ihde, 2002], В. Беньямин [Benjamin, 2002], Н. Буррио [Bourriaud, 2002], Р. Бхаруча [Bharucha, 2014], К. Гринберг [Greenberg, 1982], Г. Дебор [Apostolidès, Pecorari, 2011] , А. Лефевр [Lefebvre, 1991], Дж. Остин [Austin, 1962], Ж. Рансьер [Rancière, 2021] и др.

Эти работы не формулируют методологию перформанса, но являются материалом для поиска вводных методологии.

Цель нашего исследования – сформировать методологический инструментарий для функционального ведения исследования перформанса как формы искусства.

Наличествующие исследования перформанса в искусстве и других предметных областях предоставили в наше распоряжение ряд теоретических и практических методов, благодаря чему методологическая модель перформанса строится на фундаменте исчерпывающего количества вводных. Для формирования онтологии перформанса, которая является предварительным продуктом нашей работы, избирается генетически-конструктивный подход, в рамках которого применяются методы анализа, сопоставления и онтологизации [Штейн, 2020, с. 184-186]. Для формирования методологии перформанса как формы искусства используется теоретическое моделирование. Искомая методология сможет применяться в условиях вариативного масштабирования (для анализа конкретного произведения, для исследования перформанса как формы искусства и отдельных аспектов перформанса как формы искусства). Она также позволит отказаться от использования эмпирического материала и вариативных знаниевых представлений в отношении предмета исследования. Для достижения этого мы используем методологическую деаккумуляцию знаний [Штейн, 2019, с. 98-107]. Для выражения результатов работы используется метод схематизации [Розин, 2011].

Устройство модели предполагает добавление новых элементов, которые могут быть выявлены в процессе дальнейших исследований и в результате появления новых данных, а также формирование новых связей между ними. Вероятно, в будущем будут созданы другие методологические модели, и в совокупности с разрабатываемой нами моделью они могут быть апробированы и сопоставлены. Мы надеемся, что наша модель станет удобным инструментом для будущих исследователей перформанса как формы искусства.

ISSN 2227-6165

1. Условия для построения методологии перформанса

В исследовательской литературе часто можно встретить утверждения, что перформансу нельзя научить [Nauha, 2017, p. 69] и что его нельзя исследовать (а также сохранить, записать, задокументировать) [Phellan, 1993, p. 146]. Эти утверждения верны, если рассматривать перформанс как пограничное внестилевое художественное явление. Однако если начать рассматривать перформанс как полноценную форму искусства и заняться поиском критериев, делающих перформанс формой искусства, можно прийти к продуктивным результатам.

Работая с существующим знанием в отношении перформанса, мы можем обнаружить в описании более ранних перформансов элементы, которые в его современных формах уже трансформировались, однако они тоже должны быть доступны для исследования с использованием разрабатываемой методологии, поскольку не исключено реконструирование перформансов или переосмысление прошлых проблем в новых контекстах. Для создания наиболее полного инструментария было принято решение включать в рассмотрение при формировании методологии все элементы, которые относятся к перформансу как форме искусства, за исключением тех, которые не являются его существенными компонентами и никак не влияют на восприятие и контекст произведения. Перформанс постоянно трансформируется, и наша задача – эффективно фиксировать и исследовать эти изменения.

Исходной задачей для создания искомой методологии определим необходимость формирования теоретической модели перформанса, которая была бы адаптивна к ее возможному наложению на любой из существующих и потенциальных перформансов (с учетом его гипотетических компонентов и свойств). Поэтому при разработке такой модели необходимо не только включить в нее как можно больше деталей, но и отсечь лишнее. Но все-таки упор делается на количество, поскольку исключить что-то в процессе – гораздо меньшая проблема, чем не учесть что-то важное. По этой причине мы будем моделировать структуру перформанса вплоть до вариативных сегментов, подразумевая, конечно, и наличие исключений.

1.1. Типы исследовательских ситуаций

Первый шаг, необходимый для исследования перформанса, заключается в получении информации о перформансе. Информация о перформансе может быть получена на основе личного наблюдения (мы практикуем и/или смотрим перформанс и фиксируем его, и в таком случае обладаем непосредственным представлением о перформансе) или опосредованно – через любые визуальные, аудио и текстовые сведения о перформансе. То есть мы имеем дело с непосредственным и опосредованным познанием. Главное – чтобы формат, в котором были получены сведения, предоставлял необходимую (и адекватную) информацию для исследования.

Далее необходимо провести четкое различение, имеем ли мы дело с медиатизированным перформансом или просто с фиксацией перформанса. За годы практического и теоретического исследования перформанс отказался от обязательного «живого». Таким образом, оригинальный перформанс может быть предназначен для показа через какой-либо медиум. Реконструкция, в свою очередь, часто оказывается полезной практикой, позволяющей отследить то, как функционирует тело в движении в перформансе (непродуктивность действия и отсутствие манеры исполнения в перформансе приводит в тому, что в каждом новом перформансе или реконструкции проявляются новые нюансы исполнения; поэтому реконструкция может являться самодостаточным перформансом, а указывать ее принадлежность к другому произведению необходимо для определения контекста).

Следовательно, сформулируем первое условие: определить способ получения информации о перформансе (*рис. 1*).

1.2. Участие, присутствие, действие

Говоря о художнике и зрителях/аудитории, мы говорим об участниках. Зритель больше не является просто зрителем, аудитория – не просто слушатели. Мы иногда используем слова зрители

Рис. 1.
Типы исследовательских ситуаций

и аудитория для удобства, чтобы отделить их от художника там, где необходимо подчеркнуть разницу. Но мы подразумеваем, что акт наблюдения в перформансе трансформируется, и зрители не только реагируют на целый ряд кинестетических, слуховых, соматических, пространственных и эмоциональных воздействий, но и могут создавать эти воздействия совместно с художником.

Начиная с самых первых перформативных практик участие было основным компонентом перформанса (в разной степени участие исполнителя и аудитории/зрителя). Перформанс демонстрируется художником перед аудиторией или создается совместно художником и аудиторией. Как правило, художник и аудитория присутствуют и находятся в диалоге, но степень их присутствия и характер взаимодействия могут быть разными, и мы обязательно будем это учитывать.

А. Монастырский подчеркивал, что в перформансе теряется отдельное значение каждого из участников перформативного действия, а главную роль играет линия между ними. В письме В. Агамову-Тупицыну он писал: «Представь себе традиционную систему вовлечения, так сказать, «гантельную»: с одной стороны – «предмет», с другой – зритель, абсолютно внешнеположенный предмету. Между ними как бы прямая связь – линия понимания. Так вот, мои интересы сосредоточены именно на этой линии, а не во внутритекстовой ситуации предмета. Для меня это даже не линия, а целое пространство понимания, в котором «полюса» идентифицируются, образуя единый объект: предмет – зритель. При таком взгляде на систему вовлечения зрители уже не внешнеположены предмету, а являются его элементом, как и любые другие его составляющие или параметры» [Агамов-Тупицын, 2013, с. 51]. Следуя этой логике, нам необходимо включить в модель вариативность связей (интеракции, взаимодействия) между участниками и участников с другими элементами перформанса.

Участие может классифицироваться несколькими способами. Во-первых, это интерактивное участие, в котором зритель выступает как пользователь (исполнитель в таком случае сохраняет свое превосходство). Во-вторых, это так называемая «петля обратной связи», где действие производится одновременно художником и зрителем. В-третьих – соавторство или сообщество, в котором художник и зрители идентичны друг другу. Для художника это значит самораскрывающееся поведение, взаимодействие с другим или совместное понимание [Barton, 2010, p. 46]. Он может отсутствовать физически или быть отстраненным и, напротив, может утрированно присутствовать в произведении. Художник может являться каналом перцепции перформанса, позволяющим воспринимающему получать и сохранять тот же опыт, что и автор сообщения (условием для этого является актуализация опыта автора посредством демонстрации перформанса, который переписывает когнитивный опыт зрителя). Дополнительное условие прибавляется с появлением в перформансе еще одного агента – посредника, наделенного функциями субъекта, и животных, наделенных свойствами автономности.

Ситуация, в которой зритель приглашается к сотрудничеству с исполнителем, может быть охарактеризована двумя способами. В первом случае исполнитель действует через давление на зрителя, манипулятивно принуждая его к действиям, во втором же они действуют как равноправные субъекты перформанса.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

В свою очередь зрители могут демонстрировать несколько видов реакции: умеренный интерес, энтузиазм (и взаимодействие), недовольство и безразличие.

Степень осведомленности аудитории может быть отражена на спектре «исключительной» и «неисключительной», где по одну сторону стоят эксперты в области изобразительного искусства, а по другую – случайная публика. Назовем их эксперты и не-эксперты. По схеме К. Кайтавуори, главные вопросы в отношении аудитории: принимают ли они участие в создании и/или демонстрации перформанса и следуют ли инструкциям художника или свободны в своих действиях [Kaitavuori, 2018]. Термин «двойное кодирование» относится к явлению, при котором произведение может быть направлено на разные аудитории и иметь для них разное значение (не обязательно противоречивое).

Мы выделили четыре класса участников, которые являют собой:

1) интегральную аудиторию – случайных людей, запланировавших посещение перформанса, но не имеющих отношения ни к одному из этапов планирования (но они могут потенциально обладать некоей инсайдерской информацией о перформансе, в этом случае само появление инсайдерской информации может быть случайным или быть частью художественного замысла; то есть эта группа аудитории может быть подготовленной или неподготовленной);

2) спонтанных участников;

3) экспертов;

4) полноценных соавторов.

Когда зритель отсутствует, а перформанс существует как документация перформанса, который зритель уже пропустил, то произведение перезапускается каждый раз, когда на него смотрят, и мы вновь сталкиваемся с неприменимостью традиционных временных и пространственных рамок.

Кроме того, мы можем зафиксировать ситуацию физического отсутствия зрителя, когда перформанс происходит в виртуальном пространстве (он, разумеется, физически присутствует, но взаимодействует с перформансом не напрямую, а через лиминоид).

Также в перформансе может появляться цифровой или технологический посредник/аватар. Говоря о посреднике, необходимо указать наличие интерфейса контроля. Если таковой отсутствует, необходимо указать наличие автономности у посредника/аватара. Таким образом, можно сказать, что аватар скорее контролируется агентом, в то время как посредник обладает определенной степенью автономности действий. Следовательно, отношения агента и аватара могут быть односторонними (агент и аватар как единое целое) и двусторонние (посредник автономен). Посредник может и не относиться к цифровому и технологическому миру – например, марионетка в односторонних отношениях или животное в двусторонних отношениях.

Чтобы охарактеризовать взаимодействие, мы предлагаем его рассмотрение с точки зрения того, как участники взаимодействуют с произведением в целом. Для этого мы используем классификацию интерактивности Стива Диксона [Dixon, 2007, p. 559]:

1) навигация;

2) участие;

3) диалог;

4) сотрудничество.

Таким образом, схематическое изображение участия в перформансе дополняется с указанием на типы интерактивности. Они могут смешиваться и функционировать в любых пространствах, реальных и виртуальных (в этом, на наш взгляд, основное преимущество именно такой классификации) (*рис. 2*).

Присутствие в перформансе рассматривается как более «подлинный», непосредственный способ исполнения произведения, чем репрезентация. Однако, как мы определили, ключом к перформансу может быть и отсутствие. Присутствие, в свою очередь, не обязательно должно быть физическим – это явление в первую очередь ментальное, хоть и связанное с физическим воздействием участников друг на друга [Fischer-Lichte, 2012, p. 112]. Присутствие может быть физическим, телематическим и дистанционным.

Рис. 2.
Картография участия в перформансе, где «1|0» обозначает «присутствие/отсутствие»

Степень близости исполнителя и зрителя определяет способ, которым субъект воспринимает произведение. Большая дистанция делает упор на повышение сознания через дистанцию критического мышления, сокращенная дистанция приводит к совместному конструированию ситуации, совместному переживанию и пониманию. При этом физическая дистанция может быть частично преодолена интерактивными интерфейсами, с помощью которых сокращается ментальная дистанция. Поэтому в настоящее время понятие дистанции не зависит от физического присутствия художника. Он может вообще не участвовать в перформансе никак, реализуя свой замысел при помощи других исполнителей, зрителей, посредников.

В итоге мы можем охарактеризовать три формы присутствия:

1) физическое;

2) телеприсутствие (когда зритель смотрит на перформанс, зафиксированный с помощью медиа);

3) виртуальное или телематическое (взаимодействие участников в смоделированной среде) (*рис. 3*).

Рис. 3.
Типология присутствия в перформансе

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Мы не можем описать все многообразные возможности конфигураций действий в перформансе, но можем классифицировать действия по типам. Первое и самое очевидное разделение – действие и бездействие. Второе разделение основано на концепции «не-матричного» исполнения М. Кирби – это спектр от произвольного передвижения в пространстве до четко регламентированного и продуманного [Kirby, 1974, p. 24]. Энтони Хауэлл вводит три способа действия в перформансе: неподвижность, повторение и непоследовательность [Howell, 1999, p. 7], что не конфликтует с системой М. Кирби.

Действие в перформансе бесконечно и вариативно. Описывать действие в перформансе следует относительно каждой группы участников. Действие напрямую зависит от степени вовлеченности в процесс зрителя, и если он полноправно участвует в перформансе, то и действия (или бездействия) будет выполнять наравне с автором произведения. Иногда произвольность выполнения может являться продуманным художественным средством (в том случае, когда используется методика привлечения алеаторики). Неожиданность развязки перформанса связана с принятием аспектов случайности как части самого перформанса. Мы изображаем вариативность действия с помощью трехмерной модели. Векторами выражено то, как типы действия, согласно концепции М. Кирби, могут быть размещены на спектре, варьируясь от полного бездействия к активному действию, от матричного исполнения к не-матричному, от повторения к непоследовательности (*рис. 4).*

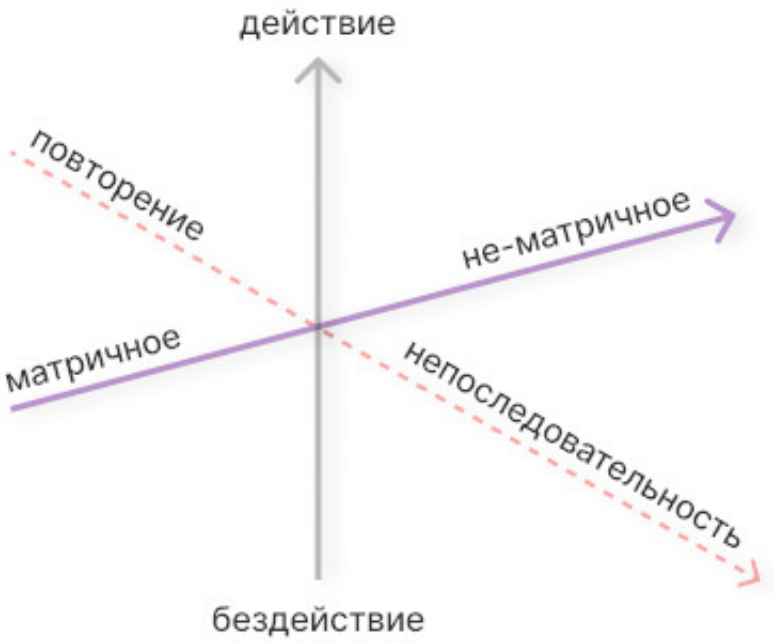


Рис. 4.
Проекция действий в перформансе

Питер Брук утверждал, что повторение (например, репетиции) – это отрицание живого [Brook, 1996, p. 172]. Хотя значение репетиции в перформансе, как правило, вторично, подготовка к перформансу все-таки может иметь ключевое значение для произведения. Поэтому необходимо ответить на вопрос, является ли подготовка к перформансу определяющим элементом перформанса или не является. Если мы имеем дело с исключением, в котором подготовка важна, то необходимо определить характер этого значения.

Для подготовки к перформансу художники могут использовать различные графики и модели, схемы организации пространства и движения в нем, но частью перформанса они становятся в том случае, когда являются средством выразительности (например, инструкции и партитуры, которыми участники перформанса пользуются для создания произведения) или исследуются с точки зрения матричного и не-матричного действия М. Кирби (например, монтаж света как часть перформанса или включение подготовки аудитории в перформанс как часть художественного замысла).

ISSN 2227-6165

1.3. Тело, объект, медиум

Введение тела художника в качестве объекта искусства указывало на случайную социальную конструкцию субъективности. Когда-то тело было основным материалом для перформанса. Когда мы говорим о том, что художник использует свое тело как средство или материал, мы не всегда говорим обо всем теле – он может использовать отдельные его части. Достаточно будет указать, что в перформансе субъект (не обязательно художник) использует тело как средство или материал. Поскольку границы перформанса существенно расширили и включили в себя не-телесные практики, назовем такой перформанс телесно-ориентированным. Роберта Мок и Дженнифер Паркер-Старбак описали методы исследования тела в перформансе, подразумевая не только биологическое тело, но и небиологическое, нечеловеческое, неживое, историческое и отсутствующее [Parker-Starbuck, Mock, 2011, p. 212]. Тело также является одним из наиболее часто трансформируемых элементов в перформансе.

Дон Айде классифицирует тела как [Ihde, 2002]:

1) собственно материальное тело;

2) тело, сконструированное культурой и социумом;

3) технологическое тело.

Добавим, что в категорию технологического тела можно включать любые критерии тела, которые относятся к дополнению и расширению тела – не только технологические протезы, но и текст, например. В связи с этим может быть сложно достоверно определить категорию тела и то, какие функции выполняет тело в перформансе. Мы предполагаем, что тело в перформансе – это то, что любой из участников использует для выполнения движений, звуков, речи, а также то, с чем происходит трансформация (например, разрушение тела, удвоение, дополнение и смещение тел, перемещение тела в виртуальную среду). Поэтому в категории тела мы фиксируем, что за тело используется.

Когда тело используется как средство, мы начинаем разговор о медиумах. Медиумом может быть не только тело художника, но и танец (определенная конфигурация движений, которая должна рассматриваться отдельно для каждого перформанса), текст, изображение, фотография, видео, звук, любой объект, любая живая или неживая материя. Это то, через что передается сообщение, и то, через что или с помощью чего происходит взаимодействие и реализуется замысел. Необходимо отделять, для чего применяется тот или иной медиум: как основной элемент трансляции, лиминоид, как средство усиления эффекта.

К. Каттенбельт классифицировал положения медиума в перформансе как [Kattenbelt, 2010, p. 27]:

1) иерархические (доминирующие/доминируемые: один медиум или опосредующий эффект занимает главенствующую позицию);

2) взаимосвязанные и структурированные, доступные через пространства, «порталы» и «трещины»;

3) гибридные, создающие эффективные/аффективные написания путем (новых) слияний.

Помимо этого, есть еще пространство объектов. Э. Фишер-Лихте пишет, что объекты вполне могут подчинять себе пространство и притягивать к себе внимание, что само по себе соответствует критериям концепции присутствия, хотя в случае с объектами невозможно говорить о критериях воплощения в перформансе [Фишер-Лихте, 2004, с. 184].

В то же время радикальная концепция присутствия к объектам не применима. В теории перформанса речь идет о субъекте в первую очередь. Визуальное искусство, потеряв свой объект, создает поле субъективности, сферу человеческих отношений, столь же усердно, как и реалистическая живопись XIX в. – сферу объектов. Однако перформанс состоит в том числе из объектов, и недостаточность просвещенности в этом вопросе требует самостоятельного решения для построения методологии.

ISSN 2227-6165

Объекты в перформансе выполняют вспомогательную функцию и служат средством связи между участниками. Помимо обычных материальных объектов в перформансе могут использоваться такие элементы как запахи, генераторы шума, аудио-элементы, свет и т.д. А если мы имеем дело с пространством цифрового перформанса, к нам подключается целый пласт объектов цифрового моделирования. Поскольку элементы перформанса порой возникают и пропадают без видимой причины, может показаться, что мы имеем дело с эмерджентными феноменами. С одной стороны, создается впечатление, что возникающие независимо друг от друга элементы лишены смысловой составляющей, то есть не воспринимаются как носители значений – напротив, в центре внимания находится их особая материальность. Кроме того, они лишены связей с другими элементами или с определенным контекстом. В этом смысле можно сказать, что они ничего не значат. С другой стороны, такого рода эмерджентные явления, которые возникают независимо друг от друга, воспринимаются материально и способны вызвать у воспринимающего субъекта большое количество ассоциаций, воспоминаний, мыслей и чувств, позволяя ему соотносить отдельные элементы друг с другом. Э. Фишер-Лихте говорит о том, что в перформансе все жесты, объекты, пространство и звуки связаны с феноменом автореферентности [Фишер-Лихте, 2004, с. 255]. Вещь обретает значение своей материальности, то есть своего «феноменального бытия», в процессе восприятия ее субъектом. Объект, воспринимаемый как нечто определенное, тождественен в своем значении воспринимаемому нами феномену. То есть вещи означают то, чем они являются. Они воспринимаются как означающие, которые могут относиться к широкому спектру явлений и контекстов, а также могут быть связаны с множеством других означающих, что в конечном итоге приводит к умножению значений в перформансе. Наличие материальных элементов в перформансе нередко определяется геометрической или ритмической структурой, или даже «операциями случайного выбора».

Попробуем составить типологию объектов в перформансе по нескольким признакам. Во-первых, это случайные объекты, включенные в перформанс, и объекты, намеренно размещенные в пространстве. Второе: объекты как средство исполнения перформанса или объекты, организующие условия, в которых перформанс происходит. Третье: несут ли объекты, находящиеся в пространстве перформанса, символическое значение (читается ли это значение). Материальность объектов (тел) напрямую зависит от пространства, в котором они расположены. Изложенные положения относительно тел в перформансе можно выразить в схематическом построении (*рис. 5*).

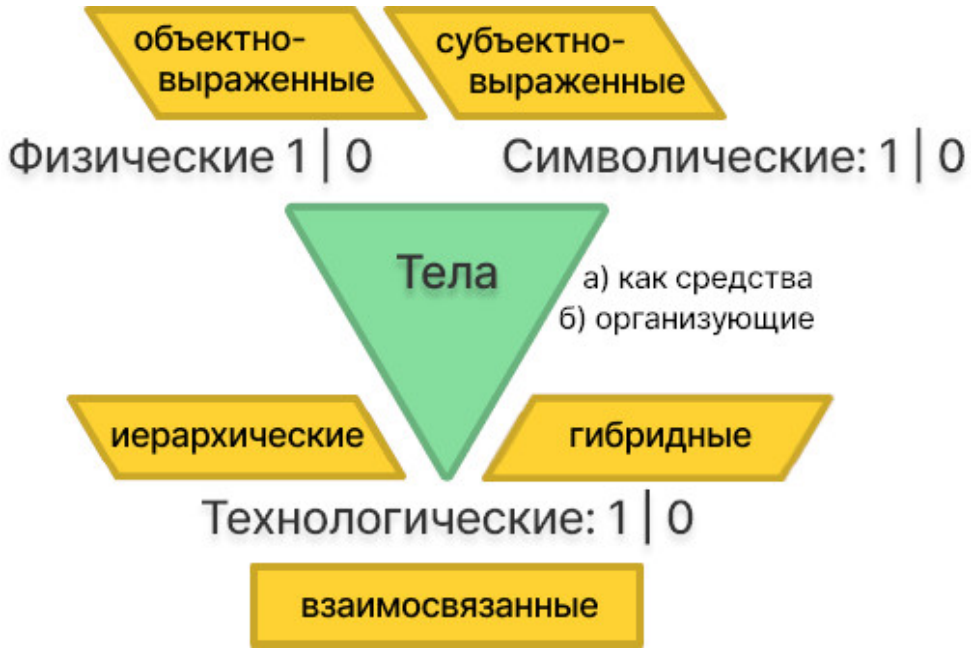


Рис. 5.
Типология тел в перформансе

ISSN 2227-6165

1.4. Пространство и время

Пространство не всегда является продуманным элементом перформанса. Также пространство не обязательно должно существовать материально. Перформанс может располагаться в частично реальном, дополненном или полностью виртуальном пространстве. Пространство может служить средством, через которое выражается художественный замысел, а может выполнять только организующую функцию (просто место, где происходит перформанс). Контекст определенного пространства может значительным образом распространяться на восприятие перформанса, даже если так не было задумано.

Характеризуя пространство, мы обращаем внимание в первую очередь на то, является оно материальным или виртуальным (или гибридным). Виртуальные пространства – это нематериальные централизованные или децентрализованные системы. Для получения доступа в виртуальное пространство необходимо наличие промежуточного пространства, которое может быть частью реального пространства, поскольку существует как платформа (иногда с интерфейсом), где реальные и виртуальные пространства реконфигурируют друг друга, но и она сама является пространственной конфигурацией, будучи перемещаемой по разным пространствам и открывая доступ в виртуальное.

Далее типология пространств составляет:

1) фактическое пространство (обстановка, архитектура, ландшафт и т.д.);

2) смоделированное пространство;

3) символическое пространство, место в социокультурном контексте;

4) перформативное пространство (то, что возникло в результате самого перформанса).

Все эти положения можно изобразить схематически (*рис. 6*).

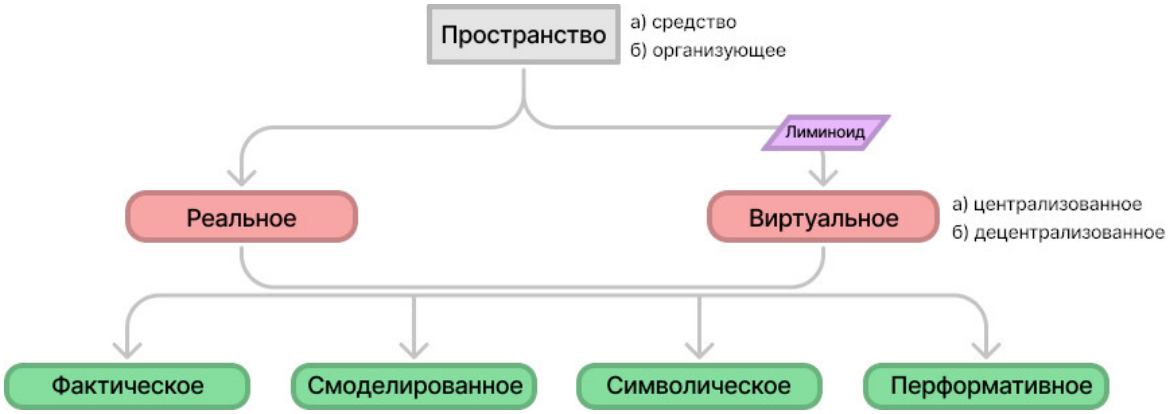


Рис. 6.
Классификация пространств в перформансе

Если пространство становится основным средством выражения художественного замысла, имеет смысл рассмотреть типологию такого выражения:

1) определенных формальных и эстетических качеств пространства, необходимых для удовлетворения замысла конкретного перформанса (замысел первичен поиску пространства);

2) возникновение перформанса в результате взаимодействия с сообществом, сформированном в определенном месте или месте, имеющем определяющее значение для определенного сообщества (перформанс при этом не был привязан к месту изначально);

3) перформанс, задуманный для определенного места и контекстуально связанный с этим местом. Эта типология подходит для пространств любого типа и может быть выражена схематически (*рис. 7*).

Во многих исследованиях категория «живости» выносится отдельно, но мы предпочитаем следовать точке зрения Стива Диксона, который резюмирует в своей работе, что «живость» не имеет связи с медиаформой и касается категории временности [Dixon, 2007, p. 115]. Для зрителя

ISSN 2227-6165

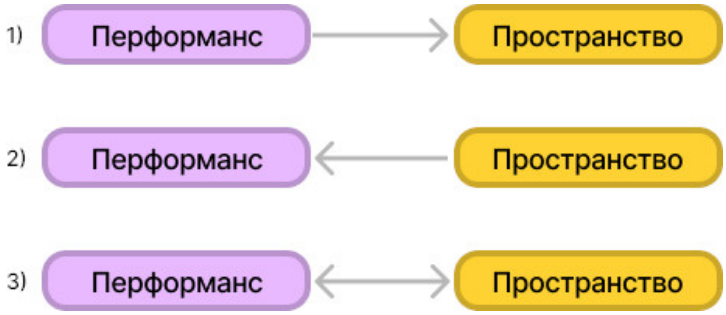


Рис. 7.
Типология пространств по принципу выражения художественного замысла

«живость» – это просто «присутствие», независимо от формы выступления (живое, записанное, телематическое или их комбинация), которую он наблюдает. В перформансе могут одновременно существовать несколько визуальных и пространственно-временных массивов, что характеризуется как полиритмическая темпоральная структура. С другой стороны, все элементы перформанса могут быть объединены единым ритмом, и это будет, соответственно, ритмической структурой.

Для классификации времени в перформансе обратимся к категориям времени Р. Шехнера, которые включают [Schechner, 2003, p. 8]:

1) время события, когда само действие имеет заданную последовательность, и все шаги этой последовательности должны быть выполнены независимо от того, как много (или мало) прошло часового времени (например, сценарный перформанс в целом);

2) время, при котором событиям навязывается произвольный временной шаблон – они начинаются и заканчиваются в определенные моменты независимо от того, были они «завершены» или нет (например, подсчитывается, сколько раз было произведено определенное действие в ограниченный временной период);

3) символическое время, когда период действия представляет собой более длинный или более короткий промежуток времени, отличный от часового, или где время рассматривается по-другому, как «постоянное присутствие» (перформансы, реактуализирующие или отменяющие время; находящиеся в выдуманном временном измерении).

Алиса Рейнер, говоря о киберпространстве, отмечает переход от пространственного ко временному перформансу [Rayner, 2002, p. 350]. Это создает уникальную концепцию временного пространства (слияние пространства и времени), и возникает ряд пространственно-временных сдвигов: смещение, детерриториализация, глокализация, телематика. В этих терминах объясняется как цифровые медиа дестабилизируют традиционные представления о месте, реорганизовывают связи путем отсоединения элементов от их традиционных мест и переопределяют глобальное и локальное. Возникновение временных пространств – результат трансформирующих функций перформанса.

1.5. Контексты

Контексты перформанса – самая вариативная его часть. Перформансы могут подразделяться на концептуальный и подрывной. Из этого разделения можно сделать вывод о том, что они нацелены либо что-то (пере)осмыслить, либо что-то радикально заявить/разрушить. Концептуальный и подрывной перформанс могут пересекаться в контекстах, в которых себя проявляют, но отличаются средствами, которыми оперируют в заданных контекстах. Самая благоприятная и продуктивная контекстуальная среда для перформанса – это, безусловно, контекст искусства. В таком случае перформанс будет трансформировать что-то из собственной структуры: процессуальность, сайт-специфичность, институциональность, воспроизводимость, телесность, медиум-специфичность, интерактивность, коммуникативность, объектность. То есть контекст перформанса может быть связан с любым элементом его онтологии и с любым

ISSN 2227-6165

формообразующим элементом. Или он может быть связан с другим перформансом и определенной традицией исполнения, которую будет осмыслять, переосмыслять или нарушать.

Перформанс также может контекстуально работать с другими формами искусства, такими как боди-арт, скульптура, сайт-специфическое искусство, нет-арт, сайенс-арт, цифровое искусство и многими другими (возможно, со всеми) формами.

Следующий контекст – автобиографический. В этом случае художник использует жанр и его элементы для создания саморефлексивного произведения, аудитория погружается в личную мифологию или историю автора, прочувствует его.

Перформанс в социальном и политическом контексте, как правило, нацелен обозначить, обострить или разрешить какой-либо общественный кризис посредством художественного высказывания.

1.6. Трансформации

Фактор трансформации в перформансе метафорически тесно связан с понятиями смерти, духовности, конечности и человеческой уязвимости, а затем и с возможностями их преодоления. Наиболее эффективный перформанс – это перформанс, способный трансформировать нечто во что-то, чем оно никогда не являлось. Поскольку мы всегда работаем с состоявшимся перформансом, мы не можем предсказать, каким будет результат трансформации в каком-то перформансе в будущем, но мы можем фиксировать, через что происходит трансформация и что трансформируется в конкретном перформансе. И хотя условия каждого перформанса отличаются, если мы предполагаем, что они все могут быть собраны согласно универсальной конструктивной модели, а значит, трансформация будет происходить в одном из элементов этой модели. Для исследователя конкретного перформанса необходимо определить, какие элемент, элементы или связи между элементами трансформировались. Мы выделили 5 основных областей (групп элементов) перформанса, внутри которых происходят изменения. Таким образом, у нас есть 5 множеств и область их пересечения (*рис. 8*).

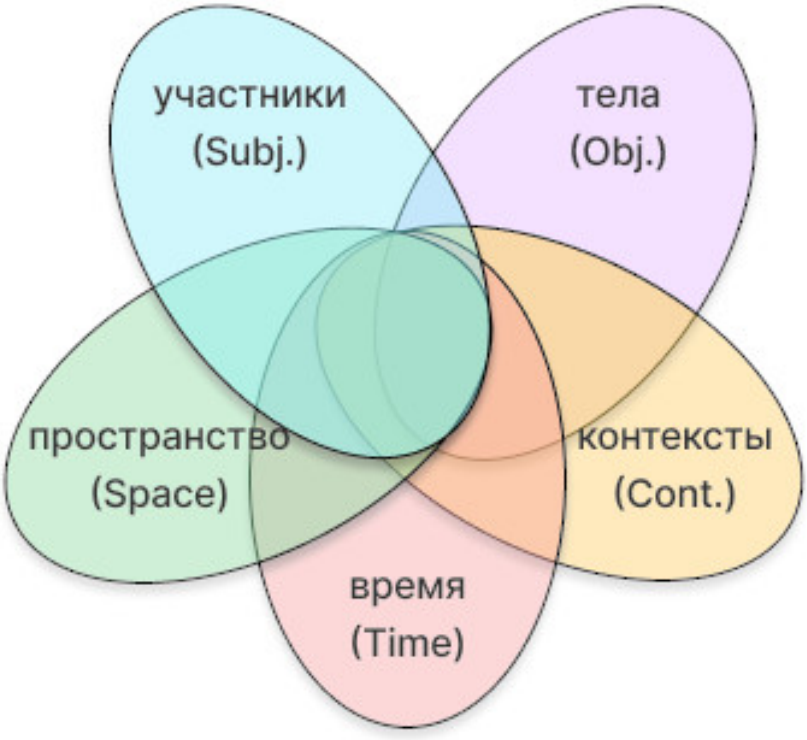


Рис. 8.
Пятилепестковая диаграмма областей перформанса

ISSN 2227-6165

Характер трансформации можно описать с помощью математических операций. Так, любая из категорий (множество) или любой из элементов множества в перформансе может умножаться, делиться, вычитаться, к нему может что-то прибавляться, они могут отождествляться друг другу (например, классическая для перформанса ситуация, где зритель отождествляется автору).

Трансформация в перформансе может быть записана в виде формулы:

Perf.= {subj.: Subj.; obj.: Obj.; space: Space; time: Time; cont.: Cont.}

Transf. = Perf. ⟶ Perf.

Элементы subj.: Subj. ; obj.: Obj.; space: Space; time: Time; cont.: Cont. обозначают отношения подмножеств к множествам, которые в свою очередь включены во множество Perf. (перформанс). Transf. = Perf. ⟶ Perf. – обозначает то, что трансформируется что угодно, что входит в границы множества Perf.

Мы не можем создать систему концепций перформанса, как и не можем создать систему интерпретаций всех перформансов, посредством теоретического моделирования. Мы могли бы собрать данные обо всех перформансах, их концепциях и множественных интерпретациях и систематизировать их, однако для этого, скорее всего, понадобились бы годы работы. Но мы можем собрать все элементы перформанса в форму модели и с ее помощью вывести унифицированный алгоритм анализа. Такая модель может быть использована как основа для описания конкретных произведений и для классификации элементов и их взаимосвязей, которые можно исследовать.

Поскольку перформанс часто работает с парадоксами, вызывает и пересекает множество реальных, символических и виртуальных элементов, в нем отсутствует иерархическая структура, так что еще одно требование для модели – неиерархическая организация данных. Эта модель включит в себя пять основных категорий, содержащих в себе множества элементов, которые мы перечислили в этой главе, и область трансформации, в которой элементы или множества элементов трансформируются. В некоторых исследованиях их может быть больше, но это скорее запутывает, чем создает вариативность. При необходимости некоторые элементы модели могут быть изменены и дополнены.

2. Алгоритмическая модель исследования перформанса как формы искусства

С учетом выдвинутых требований к искомой методологии можно сконструировать алгоритмическую модель, включающую в себя основные компоненты, которые потенциально могут наличествовать в перформансе, и последовательность их обнаружения (*рис. 9*).

Данная модель и является искомой универсальной методологией исследования перформанса. Сделаем её краткое описание.

Узел 0. Подготовка к исследованию

1. Как мы получили знание о перформансе:

1) непосредственно:

1а – мы смотрели перформанс вживую;

1б – перформанс предназначен для просмотра через определенный медиум;

2) опосредованно.

* Если знание получено опосредованно, то указать, как именно были получены сведения (например, через документацию или устное/письменное описание перформанса).

Приступая к анализу, мы можем обладать обоими типами знания. Однако преимущество этой модели в том, что мы можем проанализировать перформанс, ориентируясь только на его формальные характеристики (что на данный момент в меньшей степени отражено в исследовательской литературе). В любом случае важно указать источник знания о перформансе.

2. Что это за перформанс (если известно):

1) оригинал (показывается впервые);

2) реконструкция (соответственно, имеет отношение к определенной традиции исполнения конкретного перформанса).

ISSN 2227-6165

Узел 1. Субъекты

1. Участники:

1) художник (автор) – присутствует или отсутствует;

2) исполнитель – присутствует или отсутствует;

3) зритель – присутствует или отсутствует:

3а – случайный;

3б – интегральный;

3в – экспертный.

4) посредник – присутствует или отсутствует:

4а – автономный;

4б – подконтрольный другим участникам.

** Каждая группа участников, образующая общность (сообщество) по какому-либо признаку, отмечается отдельно.

*** Указать – художник (автор) и исполнитель – это разные люди или один человек.

2. Характер взаимодействия участников друг с другом:

1) индифферентность;

2) сотрудничество;

3) сообщество:

3а – сформированное в процессе произведения;

3б – сформированное до начала произведения.

3. Характер взаимодействия участников с произведением:

1) пассивное;

2) насильственное;

3) активное:

3а – навигация;

3б – участие;

3в – сотрудничество;

3г – соавторство.

4. Характер присутствия:

1) исполнителя (-ей):

1а – физическое;

1б – телеприсутствие;

1в – виртуальное;

2) зрителя (-ей):

2а – физическое;

2б – телеприсутствие;

2в – виртуальное.

5. Реакция зрителей:

1) вовлеченность (выраженная позитивная реакция);

2) недовольство (выраженная негативная реакция);

3) интерес (умеренно-нейтральная реакция);

4) безразличие (игнорирование).

6.Подготовка к перформансу:

1) включается в произведение:

1а – как средство выразительности (например, инструкции и партитуры);

1б – как процесс (например, в не-матричный перформанс);

2) не включается в произведение.

7. Действие в перформансе:

1) действие или бездействие;

2) матричное или не-матричное;

3) повторение или непоследовательность.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

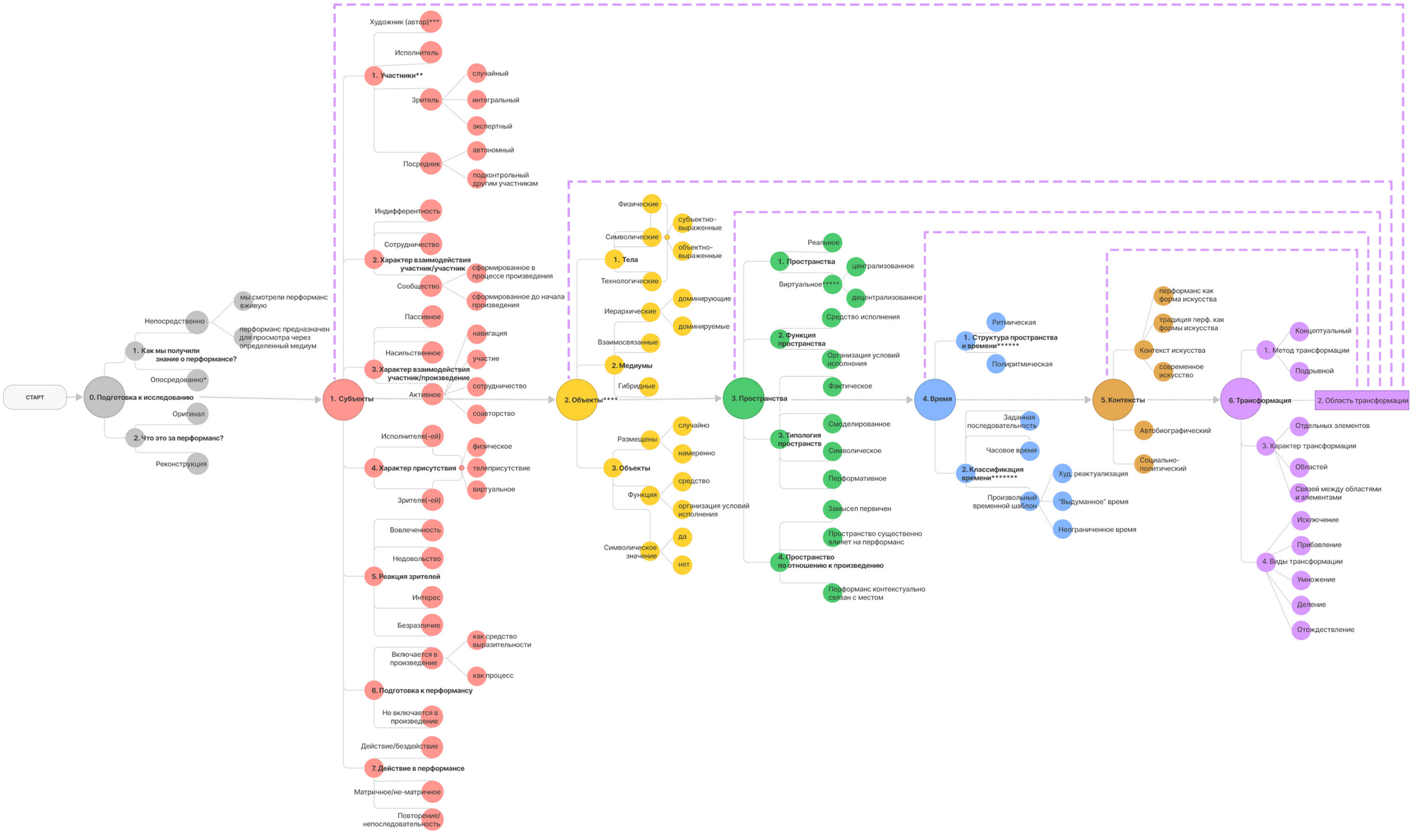


Рис. 9.
Алгоритмическая модель исследования перформанса как формы искусства

ISSN 2227-6165

Узел 2. Объекты

1. Тела:

1) физические:

1а – субъектно-выраженные;

1б – объектно-выраженные;

2) символические – присутствуют или отсутствуют:

2а – субъектно-выраженные;

2б – объектно-выраженные;

3) технологические:

3а – субъектно-выраженные;

3б – объектно-выраженные.

2. Медиумы:

1) иерархические:

1а – доминирующие;

1б – доминируемые;

2) взаимосвязанные;

3) гибридные.

3. Объекты:

1) размещены:

1а – случайно;

1б – намеренно;

2) функция:

2а – средство;

2б – организация условий исполнения;

3) символическое значение:

3а – да;

3б – нет.

**** Материальность объектов зависит от пространства, в котором они расположены.

Узел 3. Пространства

1. Пространство:

1) реальное;

2) виртуальное:

2а – централизованное;

2б – децентрализованное.

***** Указать объект – лиминоид, через который осуществляется доступ в виртуальное пространство.

2. Функция пространства:

1) средство исполнения;

2) организующая функция.

3. Типология пространств:

1) фактическое;

2) смоделированное;

3) символическое;

4) перформативное.

4. Пространство по отношению к произведению:

1) замысел первичен (пространство подбирается для его реализации);

2) пространство существенно определяет значение перформанса;

3) перформанс задумывается для определенного места, контекстуально связан с местом.

ISSN 2227-6165

Узел 4. Время

1. Структура пространства и времени

1) ритмическая;

2) полиритмическая.

****** Если структура полиритмическая, можно просто указать на это или для более детального разбор описать отдельно каждый пространственно-временной массив.

2. Классификация времени:

1) перформанс имеет заданную последовательность действий вне зависимости от часового времени;

2) часовое время определяет временные рамки перформанса;

3) произвольный временной шаблон:

3а – художественная реактуализация времени;

3б – «выдуманное» время;

3в – неограниченное время («вечный» перформанс).

******* Если это целесообразно, в описании мы можем указать, сколько фактически длился перформанс, даже если автор условно реактуализировал понятие времени.

Узел 5. Контексты

Классификация:

1) контекст искусства:

1а – перформанс как форма искусства (процессуальность, сайт-специфичность, институциональность, воспроизводимость, телесность, медиум-специфичность, интерактивность, коммуникативность, объектность);

1б – традиция перформанса как формы искусства (перформанс по отношению к другим перформансам);

1в – современное искусство (боди-арт, скульптура, сайт-специфическое искусство, нет-арт, сайенс-арт, цифровое искусство и т.д.);

2) автобиографический;

3) социально-политический.

Узел 6. Трансформация

1. Метод трансформации:

1) концептуальный;

2) подрывной.

2. Область трансформации:

1) субъекты:

1а – участники;

1б – взаимодействие между участниками;

1в – взаимодействие участников с произведением;

1г – характер присутствия;

1д – реакция;

1е – подготовка;

1ж – действие.

2) объекты:

2а – тела;

2б – медиумы;

2в – функции объектов.

3) пространства:

3а – структура пространства;

3б – функции пространства;

3в – тип пространства.

ISSN 2227-6165

4) время;

5) контексты.

3. Характер трансформации:

1) трансформация отдельных элементов;

2) трансформация областей;

3) трансформация связей между областями и элементами.

4. Виды трансформации:

1) исключение (вычитание);

2) прибавление;

3) умножение;

4) деление;

5) отождествление.

Заключение

Мы выявили шесть категорий анализа, которые включают субъекты, объекты, пространства, время, контексты и трансформацию. Все это – категории, состоящие из подкатегорий, таких как типы, взаимосвязи и т.д. Категория трансформации представлена не только типологией и классификацией методов трансформации, но и операциями, с помощью которых происходит исследование взаимосвязей между всеми категориями и подкатегориями.

В результате мы представили алгоритмическую модель исследования перформанса как системы, имеющей иерархическую структуру, организующую отдельные категории – Субъекты, Объекты, Пространство, Время, Контекст, Трансформация, – и подкатегории, а также связи между категориями и подкатегориями. Последние включают в себя различные исследовательские ситуации, в которых предусматривается:

1) классификация участников перформанса, вариативность форм участия, присутствия, действий, взаимодействий и реакций;

2) типология и классификация тел и медиумов, вариативность их функций;

3) типология и классификация пространств, вариативность их функций;

4) типология и классификация временных структур;

5) классификация контекстов;

6) типология и классификация методов трансформации, методология исследования взаимосвязей между всеми категориями и подкатегориями через операции трансформации.

Значимость метода заключается в возможности ведения функционального исследования перформанса как формы современного искусства на основе конкретного инструментария. Данный метод может применяться в качестве алгоритма для исследования перформансов, отдельных аспектов перформанса как формы искусства и взаимосвязей между этими аспектами. Он может быть одинаково применен для исследования любых форм перформанса в рамках современного искусства: от телесно-ориентированного до цифрового перформанса.

Во-первых, алгоритмическая модель предоставляет удобный и универсальный инструмент для анализа перформанса. Во-вторых, позволяет свободно ориентироваться в различных аспектах перформанса как формы искусства и исследовать как отдельные аспекты, так и их вариативность, и взаимосвязь. В-третьих, она может быть применена для архивирования и систематизации данных о перформансе и в качестве основы для написания критических и интерпретационных текстов.

Выбранный алгоритм исследования методологии перформанса как формы искусства позволил нам осуществить заявленную цель – сформировать методологический инструментарий для функционального ведения исследования перформанса как формы искусства. Выработанный инструментарий и отдельные его аспекты могут широко применяться в дальнейших исследованиях перформанса как формы искусства, но в то же время быть предметом дальнейших исследований и при необходимости дорабатываться.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агамов-Тупицын В.* Андрей Монастырский // Круг общения. – Москва, Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 49-56.
2. *Арто А.* Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. *В. Максимова*, Комм. *В. Максимова* и *А. Зубкова*. – Санкт-Петербург; Москва: Симпозиум, 2000.
3. *Голдберг Р.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. – Москва, Ад Маргинем Пресс, 2017.
4. *Розин В.М.* Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
5. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. *Н. Кандинской*, под общ. ред. *Д.В. Трубочкина*. – Москва, «Канон+», 2015.
6. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
7. *Штейн С.Ю.* Методологическая деаккумуляция знаний в искусствоведении // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. №1. С. 98-107.
8. *Apostolidès J.-N., Pecorari M.* The Big and Small Theatres of Guy Debord // The Tulane Drama Review, Vol. 55, No1. Cambridge, The MIT Press, 2011. Pp. 84-103.
9. *Auslander P.* From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism. – London: Routledge, 2002.
10. *Auslander P.* Theory for Performance Studies. – Milton: Routledge, 2008.
11. *Auslander P.* The Performativity of Performance Documentation // PAJ: A Journal of Performance and Art. – Cambridge: The MIT Press, 2006. vol. 28, no. 3. Pp. 1-11.
12. *Austin J.L.* How to Do Things with Words // The William James Lectures delivered at Harvard University. – London: Oxford University Press, 1962.
13. *Barba E.* The Dilated Body: on the Energies of Acting // New Theatre Quarterly No 1. Cambridge University Press, 1985. Pp. 369-382.
14. *Barton B.* Intimacy // Mapping Intermediality in Performance / *R. Nelson, S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, T. Tompkins* et al; ed. by: *S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson*. – Amsterdam University Press, 2010. – P. 46.
15. *Batorova A.* The Art of Contestation: Performative Practices in the 1960s and 1970s in Slovakia. – Comenius University of Bratislava, 2019.
16. *Benjamin W.* The Arcades Project / translated to eng. by *H. Eiland, K. McLaughlin*. – Harvard University Press, 2002.
17. *Bharucha R.* Terror and Performance. – London, Routledge, 2014.
18. *Bishop C.* Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. – London: Verso, 2012.
19. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. – Dijon: Les Presses du réel, 2002.
20. *Brook P.* The Empty Space. – New York: Touchstone, 1996.
21. *Bryzgel A.* Performance Art in East-Central Europe: 1960s to the Post-Communist Era // PAJ: A Journal of Performance and Art, 42(3). Cambridge, The MIT Press, 2020. Pp. 95-105.
22. *Carlson M.* Performance: A Critical Introduction. – New York: Routledge, 2018.
23. *Causey M.* The screen test of the double: The uncanny performer in the space of technology // Theatre Journal, Vol. 51, No4. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. Pp. 383-394.
24. *Dixon S.* Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. – Cambridge: The MIT Press, 2007.
25. *Dixon S.* Digits, Discourse, and Documentation: Performance Research and Hypermedia // The Tulane Drama Review, Vol. 43, No1(161). Cambridge, The MIT Press, 1999. Pp. 152-175.
26. *Dixon S.* Researching Digital Performance: Virtual Practices // Research Methods in Theater and Performance / *M.B. Gale, H. Nicholson, S. Dixon, R. Mock* et al; ed. by: *B. Kershaw, H. Nicholson*. – Edinburgh University Press, 2011. Pp. 41-63.
27. *Eco U.* Semiotics of Theatrical Performance // The Tulane Drama Review, Vol. 21, No1. Cambridge, The MIT Press, 1977. Pp. 107-117.
28. *Fischer-Lichte E.* Appearing as embodied mind // Archaeologies of presence / *J. Féral, G. Giannachi, R. Schneider, M. Pearson* et al; ed. by: *G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks*. – Milton: Routledge, 2012. – P. 112.
29. *Glisic I., Puric B.* Art as a Living Archive: Post-1989 Performance Art in Serbia and Russia // Third Text 33(2). – Milton: Routledge, 2019. Pp. 213-234.
30. *Goldberg R.* Performance Now: Live Art for the 21st Century. – London: Thames and Hudson, 2018.
31. *Greenberg C.* American Type Painting // Modern Art and Modernism: a Critical Anthology. – London: Routledge, 1982. Pp. 12-18.
32. *Higgins D.* Intermedia (reprint) // INTERMEDIA: The Dick Higgins Collection at UMBC. Maryland, Albin O. Kuhn Library & Gallery, 2003. Pp. 36-43.
33. *Howell A.* The Analysis of Performance Art: a Guide to its Theory and Practice. – London: Routledge, 2013.
34. *Ihde D.* Bodies in Technology. – University of Minnesota Press, 2002.
35. *Jones A.* "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // Art. Journal / Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. Vol. 56, No. 4. New York, College Art Association, 1997. Pp. 11-18.
36. *Kaye N., Monk M.* Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. – London: Routledge, 2006.
37. *Kaitavuori K.* The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships. – London: Bloomsbury Publishing, 2018.
38. *Kattenbelt C.* Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity // Mapping Intermediality in Performance / *R. Nelson, S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, T. Tompkins* et al; ed. by: *S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender R. Nelson*. – Amsterdam University Press, 2010. Pp. 27-29.
39. *Kershaw B.* The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention. – London: Routledge, 1992.

40. *Kirby M.* On Acting and Non-acting // The Tulane Drama Review, Vol. 16, No. 1. Cambridge, The MIT Press, 1972. Pp. 3-15.
41. *Kirby M.* The New Theatre // The Tulane Drama Review, Vol. 10, No. 2. Cambridge: The MIT Press, 1965. Pp. 23-43.
42. *Kirshenblatt-Gimblett B.* Destination Culture. – University of California Press, 1998.
43. *Lefebvre A.* The Production of Space / translated by *D. Nicholson-Smith*. – Oxford: Blackwell, 1991.
44. *Lehmann H.-T.* Postdramatic Theatre / translated to eng. by *K. Jürs-Munby*. – Milton: Routledge, 2006.
45. *McAuley G.* Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator // Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association, 2005. Vol. 25. Pp. 27-51.
46. *Mock R.* Introduction // Performing Processes / *R. Mock, C. Roberts, T. Lopez, K. Malpede* et al; ed. by: *R. Mock*. – Bristol: Intellect Books, 2000.
47. *Nauha T.* Performance art can't be taught // Performance Artist's Workbook: On teaching and learning performance art – essays and exercises / *R. Lagenbach, A. Arlander, H. Järvinen, P. Porkola* et al; ed. by: *P. Porkola*. University of the Arts Helsinki, Theatre Academy and New Performance Turku, 2017. Pp. 61-70.
48. *Parker-Starbuck J., Mock R.* Researching the Body in/as Performance // Research Methods in Theatre and Performance / *M.B. Gale, H. Nicholson, S. Dixon, R. Mock* et al; ed. by: *B. Kershaw, H. Nicholson*. – Edinburgh University Press, 2011. – P. 212.
49. *Phellan P.* Unmarked: The Politics of Performance. – London: Routledge, 1993.
50. *Piccini A., Kershaw B.* Practice as research in performance: from epistemology to evaluation // Digital Creativity, Vol. 15, No2. London, Routledge, 2004. Pp. 86-92.
51. *Rancière J.* The Emancipated Spectator / translated to eng. by *G. Elliott*. – New York: Verso, 2021.
52. *Rayner A.* E-scapes: Performance in the Time of Cyberspace // *E. Fuchs, U. Chaudhuri*. Land/Scape/Theater. – University of Michigan Press, 2002. – Pp. 350-370.
53. *Schechner R.* Between Theater and Anthropology. – University of Pennsylvania Press, 1985.
54. *Schechner R.* Performance Studies: An Introduction. 4th Edition. – Milton: Routledge, 2020.
55. *Schechner R.* The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance. – London: Routledge, 1993.
56. *Schechner, R.* The New Establishment? Fragments of the TDR Theatre Conference // The Tulane Drama Review. Vol. 10, No. 4. Cambridge, The MIT Press, 1966. Pp. 109-129.
57. *Schechner R.* Performance Theory / Revised and Expanded Edition. – New York: Routledge, 2003.
58. *Shepherd S., Wallis M.* Drama/Theatre/Performance. – Milton: Routledge, 2004.
59. *Sotelo Castro L.C.* Participation Cartography: Performance, Space, and Subjectivity. – University of Northampton, 2009.
60. *Šuvaković M.* Mapiranje tijela/tijelom = Mapping of the body/with the body / translated to eng. by *S. Kragulj*. – Zagreb: Meandar, 2005.
61. *Taylor D.* ¡Presente! The Politics of Presence. – Durham: Duke University Press, 2020.
62. The Grotowski Sourcebook / ed. by: *L. Wolford, R. Schechner*. – Milton: Routledge, 1997.
63. *Turner V.* Social Dramas and Stories about Them // Critical Inquiry, Vol. 7, No1, On Narrative. The University of Chicago Press, 1980. Pp. 141-168.
64. *Ward F.* Some Relations between Conceptual and Performance Art // Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. New York, CAA, 1997. Pp. 36-40.
65. *Wilson M.* Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century // Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. New York, CAA, 1997. Pp. 2-3.
66. *Wood C.* Performance in Contemporary Art. – London: Tate Publishing, 2018.

REFERENCES

1. Agamov-Tupicyn V. "Andrej Monastyrskij" [Andrey Monastyrsky]. *Krug obshcheniya* [Circle of communication]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. Pp. 49-56. (In Russ.)
2. Arto A. *Teatr i ego dvojnik: Manifesty. Dramaturgiya. Lekczii. Filosofiya teatra* [The Theater and Its Double: Manifests. Dramaturgy. Lectures. The Philosophy of Theater]. St. Petersburg., Moscow, Simpozium, 2000. (In Russ.)
3. Apostolidès J.-N., Pecorari M. "The Big and Small Theatres of Guy Debord." *The Tulane Drama Review*, vol. 55, no. 1. Cambridge, The MIT Press, 2011. Pp. 84-103.
4. Auslander P. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London, Routledge, 2002.
5. Auslander P. *Theory for Performance Studies*. Milton, Routledge, 2008.
6. Auslander P. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Cambridge, The MIT Press, 2006. Vol. 28, no. 3.
7. Austin J.L. "How to Do Things with Words." *The William James Lectures delivered at Harvard University*. London, Oxford University Press, 1962.
8. Barba E. "The Dilated Body: on the Energies of Acting." *New Theatre Quarterly No 1*. Cambridge University Press, 1985. Pp. 369-382.
9. Barton B. "Intimacy." *Mapping Intermediality in Performance*. R. Nelson, S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, T. Tompkins et al; ed. by: S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam University Press, 2010. P. 46.
10. Batorova A. *The Art of Contestation: Performative Practices in the 1960s and 1970s in Slovakia*. Comenius University of Bratislava, 2019.
11. Benjamin W. *The Arcades Project*. Translated to eng. by H. Eiland, K. McLaughlin. Harvard University Press, 2002.
12. Bharucha R. *Terror and Performance*. London, Routledge, 2014.
13. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012.

ISSN 2227-6165

14. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon, Les Presses du réel, 2002.
15. Brook P. *The Empty Space*. New York, Touchstone, 1996.
16. Bryzgel A. "Performance Art in East-Central Europe: 1960s to the Post-Communist Era." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 42(3). Cambridge, The MIT Press, 2020. Pp. 95-105.
17. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. New York, Routledge, 2018.
18. Causey M. "The screen test of the double: The uncanny performer in the space of technology." *Theater Journal*, vol. 51, no. 4. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. Pp. 383-394.
19. Dixon S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, The MIT Press, 2007.
20. Dixon S. "Digits, Discourse, and Documentation: Performance Research and Hypermedia." *The Tulane Drama Review*, vol. 43, no. 1(161). Cambridge, The MIT Press, 1999. Pp. 152-175.
21. Dixon S. "Researching Digital Performance: Virtual Practices." *Research Methods in Theater and Performance*. M.B. Gale, H. Nicholson, S. Dixon, R. Mock et al; ed. by: B. Kershaw, H. Nicholson. Edinburgh University Press, 2011. Pp. 41-63.
22. Eco U. "Semiotics of Theatrical Performance." *The Tulane Drama Review*, vol. 21, no. 1. Cambridge, The MIT Press, 1977. Pp. 107-117.
23. Fischer-Lichte E. "Appearing as embodied mind." *Archaeologies of presence*. J. Féral, G. Giannachi, R. Schneider, M. Pearson et al; ed. by: G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks. Milton, Routledge, 2012. P. 112.
24. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [Aesthetics of Performativity]. Per. s nem. N. Kandinskoj, pod obshch. red. D.V. Trubochkina [translated from German by N. Kandinskaya, ed. by D.V. Trubochkin]. Moscow, "Kanon+", 2015. (In Russ.)
25. Glisic I., Puric B. "Art as a Living Archive: Post-1989 Performance Art in Serbia and Russia." *Third Text* 33(2). Milton, Routledge, 2019. Pp. 213-234.
26. Goldberg R. *Iskusstvo performansa: ot futurizma do nashih dnej* [Performance Art: from Futurism to the Present]. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. (In Russ.)
27. Goldberg R. *Performance Now: Live Art for the 21st Century*. London, Thames and Hudson, 2018.
28. Greenberg C. "American Type Painting." *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*. London, Routledge, 1982. Pp. 12-18.
29. Higgins, D. "Intermedia" (reprint). *INTERMEDIA: The Dick Higgins Collection at UMBC*. Maryland, Albin O. Kuhn Library & Gallery, 2003. Pp. 36-43.
30. Howell A. *The Analysis of Performance Art: a Guide to its Theory and Practice*. London, Routledge, 2013.
31. Ihde D. *Bodies in Technology*. University of Minnesota Press, 2002.
32. Jones, A. ""Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation." *Art. Journal / Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*. Vol. 56, no. 4. New York, College Art Association, 1997. Pp. 11-18.
33. Kaye N., Monk M. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London, Routledge, 2006.
34. Kaitavuori K. *The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships*. London, Bloomsbury Publishing, 2018.
35. Kattenbelt C. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity." *Mapping Intermediality in Performance*. R. Nelson, S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, T. Tompkins et al; ed. by: S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam University Press, 2010. Pp. 27-29.
36. Kershaw B. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London, Routledge, 1992.
37. Kirby M. "On Acting and Non-acting." *The Tulane Drama Review*, vol. 16, no. 1. Cambridge, The MIT Press, 1972. pp. 3-15.
38. Kirby M. "The New Theater." *The Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 2. Cambridge: The MIT Press, 1965. Pp. 23-43.
39. Kirshenblatt-Gimblett B. *Destination Culture*. University of California Press, 1998.
40. Lefebvre A. *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smith. Oxford, Blackwell, 1991.
41. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theater*. Translated to eng. by K. Jürs-Munby. Milton, Routledge, 2006.
42. McAuley G. "Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator." *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 2005. Vol. 25. Pp. 27-51.
43. Mock R. "Introduction." *Performing Processes*. R. Mock, C. Roberts, T. Lopez, K. Malpede et al; ed. by: R. Mock. Bristol, Intellect Books, 2000.
44. Nauha T. "Performance art can't be taught." *Performance Artist's Workbook: On teaching and learning performance art – essays and exercises*. R. Lagenbach, A. Arlander, H. Järvinen, P. Porkola et al; ed. by: P. Porkola. University of the Arts Helsinki, Theatre Academy and New Performance Turku, 2017. Pp. 61-70.
45. Parker-Starbuck J., Mock R. "Researching the Body in/as Performance." *Research Methods in Theatre and Performance*. M.B. Gale, H. Nicholson, S. Dixon, R. Mock et al; ed. by: B. Kershaw, H. Nicholson. Edinburgh University Press, 2011. P. 212.
46. Phellan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London, Routledge, 1993.
47. Piccini A., Kershaw B. "Practice as research in performance: from epistemology to evaluation." *Digital Creativity*, vol. 15, no. 2. London, Routledge, 2004. Pp. 86-92.
48. Rancière J. *The Emancipated Spectator*. Translated to eng. by G. Elliott. New York, Verso, 2021.
49. Rayner A. "E-scapes: Performance in the Time of Cyberspace." E. Fuchs, U. Chaudhuri. *Land/Scape/Theater*. University of Michigan Press, 2002. Pp. 350-370.
50. Rozin V.M. *Vvedenie v shemologiju: shemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii* [Introduction to Schemology: Schemes in Philosophy, Culture, Science, Design]. Moscow, Knizhnyj dom "LIBROKOM", 2011. (in Russ.)
51. Schechner R. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
52. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. 4th Edition. Milton, Routledge, 2020.
53. Schechner R. *Performance Theory*. Revised and Expanded Edition. New York, Routledge, 2003.

ISSN 2227-6165

54. Schechner R. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London, Routledge, 1993.
55. Schechner R. "The New Establishment? Fragments of the TDR Theatre Conference." *The Tulane Drama Review*. Vol. 10, no. 4. Cambridge, The MIT Press, 1966. Pp. 109-129.
56. Shepherd S., Wallis M. *Drama/Theatre/Performance*. Milton, Routledge, 2004.
57. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. (In Russ.)
58. Schtein S.Yu. "Metodologicheskaya deakkumulyacziya znanij v iskusstvovedenii" [Methodological deaccumulation of knowledge in art studies]. *RSUH/RGGU Bulletin."Philosophy. Sociology. Art Studies"*, 2019, no 1, pp. 98-107. (In Russ.)
59. Sotelo Castro L.C. *Participation Cartography: Performance, Space, and Subjectivity*. University of Northampton, 2009.
60. Šuvaković M. *Mapiranje tijela/tijelom = Mapping of the body/with the body*. Translated to eng. by S. Kragulj. Zagreb, Meandar, 2005.
61. Taylor D. *¡Presente! The Politics of Presence*. Durham, Duke University Press, 2020.
62. *The Grotowski Sourcebook*. Ed. by L. Wolford, R. Schechner. Milton, Routledge, 1997.
63. Turner V. "Social Dramas and Stories about Them." *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1, On Narrative. The University of Chicago Press, 1980. Pp. 141-168.
64. Ward F. "Some Relations between Conceptual and Performance Art." *Art Journal*, vol. 56, no. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. New York, CAA, 1997. Pp. 36-40.
65. Wilson M. "Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century." *Art Journal*, vol. 56, no. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. New York, CAA, 1997. Pp. 2-3.
66. Wood C. *Performance in Contemporary Art*. London, Tate Publishing, 2018.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 72.007+72.036+725.42:621.311.2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-33-43

Юлия Денисовна Шуленина
Yulia Denisovna Shulenina
аспирант Школы дизайна,
PhD student in Arts and Design,
НИУ «Высшая школа экономики»
National Research University "Higher School of Economics"
yu-shulenina@mail.ru

НЕМЕЦКАЯ АРХИТЕКТУРА В РОССИИ: ГЕРМАН МУТЕЗИУС И ЭЛЕКТРОСТАНЦИЯ «ЭЛЕКТРОПЕРЕДАЧА» (1914)

GERMAN ARCHITECTURE IN RUSSIA: HERMANN MUTHESIUS AND THE "ELECTROPEREDACHA" POWER PLANT (1914)

Электростанция «Электропередача» представляет собой важное достижение в областях архитектуры, градостроительства и энергетики. С 1914 года по сегодняшний день станция продолжает свою работу и развитие. В статье впервые публикуются и исследуются архитектурные проекты 1912 года архитектора Германа Мутезиуса, чье авторство установлено по оригинальным чертежам. «Электропередача» – первый зафиксированный в России проект в наследии архитектора, представителя немецкого Веркбунда. Также в статье рассматривается модернизация электростанции 1920-х годов, в которой принимал участие декан архитектурного факультета ВХУТЕМАСа Эдгар Норверт. Взаимосвязи России и Германии в вопросе электрификации сделали возможным данный проект, в котором отразился новаторский подход к архитектуре, формировавшийся в начале XX века под влиянием развития промышленности. Сохранение и ревитализация памятников промышленной архитектуры – важный общественный и культурный процесс, и публикуемая информация является его неотъемлемой составляющей.

Ключевые слова: электростанция «Электропередача», промышленная архитектура, Веркбунд, Герман Мутезиус, Эдгар Норверт, Роберт Классон

Для цитирования: *Шуленина Ю.Д.* Немецкая архитектура в России: Герман Мутезиус и электростанция «Электропередача» (1914) // Артикульт. 2022. №2(46). С. 33-43. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-33-43

The "Electroperedacha" (Electric Transmission) power plant represents an important attainment in the field of architecture, urban planning and power engineering. This plant has been in operation since 1914 to the present day. Based on the original blueprints the authorship of the project was identified – it was created by Hermann Muthesius, the co-founder of the Deutsche Werkbund. The article provides a greater knowledge of the Muthesius's heritage due to the discovery of his first and the only one project in Russia. Furthermore, the article examines the modernization of the plant in the 1920s with the participation of the VKHUTEMAS Architecture Faculty Dean Edgar Norvert. At the beginning of the 20th century, in Germany, Werkbund masters elaborated a new approach to the architecture based on the unity of art and industry. The research regards the close relationship between Russia and Germany in the field of electrification, owing to which the creation of the "Electroperedacha" power plant became possible. To conclude, the preservation and revitalization of industrial architecture is an important social and cultural process, and this published information can be regarded as a contribution to it.

Keywords: the "Electroperedacha" power plant, industrial architecture, Werkbund, Hermann Muthesius, Edgar Norwerth, Robert Klasson

For citation: Shulenina Y.D. "German architecture in Russia: Hermann Muthesius and the "Electroperedacha" power plant (1914)." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 33-43. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-33-43

В начале XX века в России росли объёмы проектирования промышленных зданий и сооружений, нарастали темпы электрификации. С 1880-х годов электрические станции возводились в крупнейших городах по всему миру благодаря успехам в науке и электротехнике. Уже на рубеже веков было очевидно, что промышленность становится неотъемлемой частью городов и их архитектурного ландшафта. Промышленная революция за несколько десятилетий превращала города и страны в прогрессивные центры. Начало электрификации в Англии и Америке связано с именем Томаса Эдисона, в Германии и России – с братьями Сименс.

Электростанция «Электропередача» аккумулировала в себе передовые инженерные технологии, революционные идеи энергетика Роберта Классона и новаторскую архитектуру Веркбунда. Данная электростанция, одна из первых в России, была сооружена под влиянием

© Шуленина Ю.Д., 2022

ISSN 2227-6165

рационализма немецкой архитектуры. Цель статьи – исследовать архитектурный стиль электростанции, введенной в эксплуатацию в 1914 году, а также проследить взаимосвязи России и Германии в области энергетики и архитектуры. В статье рассмотрены первоначальное сооружение и модернизация станции 1924 года, когда под руководством декана архитектурного факультета ВХУТЕМАСа Эдгара Норверта была достроена котельная. Отдельные аспекты рассматриваемого вопроса ранее были исследованы в работах И.П. Антипова по архитектуре электростанций [Антипов, 1933, 1939], М.О. Каменецкого по истории первых электростанций [Каменецкий, 1951], Т.Ю. Гнедовской по архитектуре мастеров Веркбунда [Гнедовская, 2011], Л.В. Копенкиной по истории «Электропередачи» [Копенкина, 2012], однако комплексный анализ архитектуры и истории электростанции в контексте искусствоведения проводится впервые. В наши дни промышленное наследие является частью многих городов, в том числе и Электрогорска. Расширение области знаний об истории электростанции и привлечение внимания к ее уникальной архитектуре – это актуальная задача данной исследовательской работы.

Станция «Электропередача» расположена в Московской области в городе Электрогорске на улице Радченко, владение 1. «Электропередача» – это историческое название станции: так она называлась до 1926 года. В феврале 1926 года умер главный инициатор строительства энергетик Роберт Классон и станция была переименована в ГРЭС им. Р.Э. Классона. Сегодня официальное название электростанции, которая продолжает свою работу, звучит как ГРЭС-3 им. Р.Э. Классона. Станция выделяется на фоне архитектурной практики своего времени и из отечественного опыта проектирования станций. «Электропередача» стала одной из первых станций дореволюционного периода, построенной не в центре города, а в отдаленном месте, «в 70 км от Москвы, около города Богородска, в глуши озер, болот и лесов», по воспоминаниям инженера А.В. Винтера. Станция задала череду возведения индустриальных объектов советского времени в качестве градообразующих – одновременно со строительством станции заселялся и поселок. В нем еще не нашли отражение градостроительные концепции наподобие «города-сада», популярные на рубеже XIX и XX веков. На дореволюционном плане видны прямолинейные улицы с домами для служащих и отдельно с домами для инженеров, ведущие к озеру Гозьбуже (современное название – Госьбужье). В 1922 году в поселке был построен по проекту братьев Весниных один из первых конструктивистских клубов, в котором узнаётся прообраз более позднего проекта архитекторов – Дворец культуры Пролетарского района (впоследствии Дворец культуры ЗИЛ) 1930-х годов. Сейчас здание электрогорского клуба является объектом культурного наследия.

До «Электропередачи» в Москве были построены 3 станции: Георгиевская электростанция архитектора В.Д. Шера в русском стиле; Раушская электростанция (ГЭС-1), представляющая пример кирпичной архитектуры в исполнении Н.П. Басина; а также Трамвайная электростанция (ГЭС-2) в неорусском стиле, спроектированная под руководством архитектора В.Н. Башкирова. «Электропередача» стала первой станцией, которая не имела элементов «русского» стиля. С одной стороны, станцию не нужно было встраивать в исторический центр города, что давало больший простор для воображения архитектора. С другой – авторство проекта ранее было неизвестно и полноценно проанализировать задумку архитектора не представлялось возможным.

В начале XX века для промышленной архитектуры в развитых странах было характерно активное развитие инженерных конструкций, применение железобетона, металлических ферм; стекло все чаще становилось выразительной частью фасадов, проектировались стеклянные крыши. Развитие промышленности и активное строительство заводов и фабрик стимулировали рациональную линию архитектуры, для которой были характерны сокращение орнамента, как отмечал австрийский архитектор Адольф Лоос [Иконников, 1972, с. 144], и акцент на функциональном назначении объекта. Германия на рубеже веков была одной из ведущих стран электрификации и индустриальной архитектуры. Новая эпоха, в которой развитие науки, техники и, как следствие, промышленности занимало важное место, требовала переосмысления эстетических воззрений и формирования нового подхода к архитектуре и искусству. Важная роль в этом процессе

ISSN 2227-6165

была отведена архитектору Герману Мутезиусу (1861– 1927), чья лекция в 1907 году об упадке немецкой архитектуры и необходимости ее обновления стала импульсом для бурной общественной дискуссии и повлияла на последующее оформление Веркбунда (Deutscher Werkbund, Немецкий художественно-промышленный союз) в октябре 1907 года. Деятели искусства и промышленных компаний объединялись вокруг идеи единства искусства и техники, их привлекала новая промышленная рациональная эстетика, создание которой только предстояло осуществить. Г. Мутезиус как главный вдохновитель союза оставался его президентом вплоть до распада в 1914 году.

Именно Герман Мутезиус является архитектором первого сооружения «Электропередачи», что достоверно установлено автором статьи по оригинальным чертежам. Проект разрабатывался в Берлине летом 1912 года: 6 июня, 20 июня (2 чертежа), 3 августа и 6 августа.

Сфера электрификации в России была монополизирована «Акционерным Обществом электрического освещения» братьев Сименс, которое было учреждено в 1886 году и имело право на производство и доставку электроэнергии в городской черте Москвы. Строительство «Электропередачи» было задумано директором-распорядителем Московского отделения «Общества» Робертом Классоном (1868–1926) в 1909 году как первой станции в России, работающей на торфе. Роберт Классон был выдающимся отечественным энергетиком, который всю жизнь посвятил изобретению и реализации передовых технологии, одной из которых стала и «Электропередача». Для строительства станции в 1913 году было основано одноименное акционерное общество и привлечен иностранный капитал [Каменецкий, 1951, с. 87]. Уже весной 1912 года представители немецких и швейцарских банков по приглашению энергетика приезжали осмотреть место строительства. Стоит отметить уже существовавшие к моменту строительства связи Р. Классона с Германией: во время стажировки он принимал участие в Международной электротехнической выставке 1891 года во Франкфурте. Энергетик в совершенстве знал немецкий язык и самостоятельно ездил в Берлин для налаживания контактов, необходимых для строительства станции, и для поиска финансирования. Также стоит упомянуть связи компаний «Сименс и Гальске» и AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, Всеобщая электрическая компания) в Германии, которые сотрудничали и конкурировали с конца XIX века [Лыпка, 2011, с. 172]. Электротехнические компании активно участвовали в деятельности Веркбунда: пример Петера Беренса и его работа для AEG стала главным символом этого периода, а теперь список может пополнить и работа Г. Мутезиуса над «Электропередачей». Вернер Сименс также внес большой вклад в «дело Веркбунда» [Гнедовская, 2011, с. 148]. Также известно, что большое количество немецких специалистов работало на открывающихся электростанциях в России – многие из них были уволены и высланы в 1914 году с началом Первой Мировой войны. Таким образом, мы не можем утверждать, как именно происходил выбор архитектора для проектирования электростанции, но подчеркиваем наличие множественных связей между Россией и Германией в сфере электрификации.

В июне 1912 года началось строительство станции, которое было завершено за 12 месяцев [Копенкина, 2012, с. 50]. «Электропередача» представляла собой монументальное лаконичное сооружение, в котором выделялись два шестигранных фронтона разного размера с окном-розеткой. В целом структура фасада, распределение, форма и ритм окон могут быть соотнесены с построением ордерного фасада. Использование подобного разделения площади остекления обусловлено эстетическими соображениями, а не технологическими потребностями, что подтверждает замурованный верхний ряд окон в наши дни. В сооружении прослеживаются упрощенные пропорции античного ордера, сведенные к абстрактному геометрическому орнаменту, который архитектор считал единственным допустимым украшением (цит. по: [Иконников, 1972, с. 116]).

В 1912 году, в год начала работы над «Электропередачей», Герман Мутезиус призывает ориентироваться уже не просто на эстетику машин, а на сам принцип промышленного производства [Гнедовская, 2011, с. 167]. Задачу архитектора он определял как изобретение «формы, отвечающей условиям машинного производства» (цит. по: [Иконников, 1972, с. 123]). Можем предположить, что на размышления архитектора о первичности технологического процесса повлияла и его работа

Рис. 1.
Чертеж электростанции «Электропередача» (Fabrikanlage dei Moskau). Архитектор Г. Мутезиус, 3 августа 1912.

над «Электропередачей». Архитектору предстояло «оформить» четко рассчитанный технологический процесс и иметь дело с разработками, которые ранее не применялись: с механизированной подачей торфа к котлам с применением элеваторов и высоким напряжением в 30 и 70 тыс. вольт.

Котельное отделение мы видим на чертеже (*рис. 1*) как более широкое и низкое здание, где четыре квадратных окна под меньшим фронтоном формируют индустриальный «фриз». К котельному отделению примыкали торфяные эстакады для механической подачи топлива. Для вывода продуктов горения торфа цех с двух сторон был оснащен дымовыми трубами. Стеклянная крыша поддерживалась металлическими конструкциями, проект которых был сделан в 1912 году по запросу Общества Электрического Освещения 1886 года Товариществом Московского металлического завода. Более высокий двухэтажный соседний блок с крупным фронтоном является турбинным отделением, в котором поперечно расположены турбины. К турбинному цеху примыкало трехэтажное помещение с трансформаторами. На чертеже отчетливо видна конструктивная схема здания, а также наложенный архитектором фасад (*рис. 2*). Решение Германа Мутезиуса сгладить несоразмерность цехов и создать единую гармонизированную композицию продиктовано эстетической необходимостью. Таким образом, декларируемые рациональность и первичность функции были принесены в жертву гармоничному единству архитектурного образа.

Для архитектуры Германии начала XX века была свойственна монументальность. Это отмечал Петер Беренс, говоря о новых «местах силы» народа – промышленных сооружениях (цит. по: [Иконников, 1972, с. 136]). «Электропередача» также является монументальным лаконичным сооружением, в котором прослеживается много общего с заводами, построенными П. Беренсом для AEG: объемно-пространственная структура здания с равномерном ритмом прямоугольных окон, напоминающих колонны античного храма [Гнедовская, 2011, с. 151], стеклянная двускатная крыша и шестигранный фронтон. Интересно, что на одном из нереализованных проектов Г. Мутезиуса представлен вариант, более приближенный к Турбинному заводу AEG 1909 года П. Беренса за счет расширения стеклянной плоскости под фронтоном турбинного отделения. Вероятно, от данного проекта отказались из-за дисгармоничности фасада и невозможности реализовать задумку в обоих корпусах.

ISSN 2227-6165
Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ №46 (2-2022) апрель-июнь

ISSN 2227-6165
ARTICULT: *e-journal in art studies and humanities.* April-June 2022, no. 2 (46)

ISSN 2227-6165

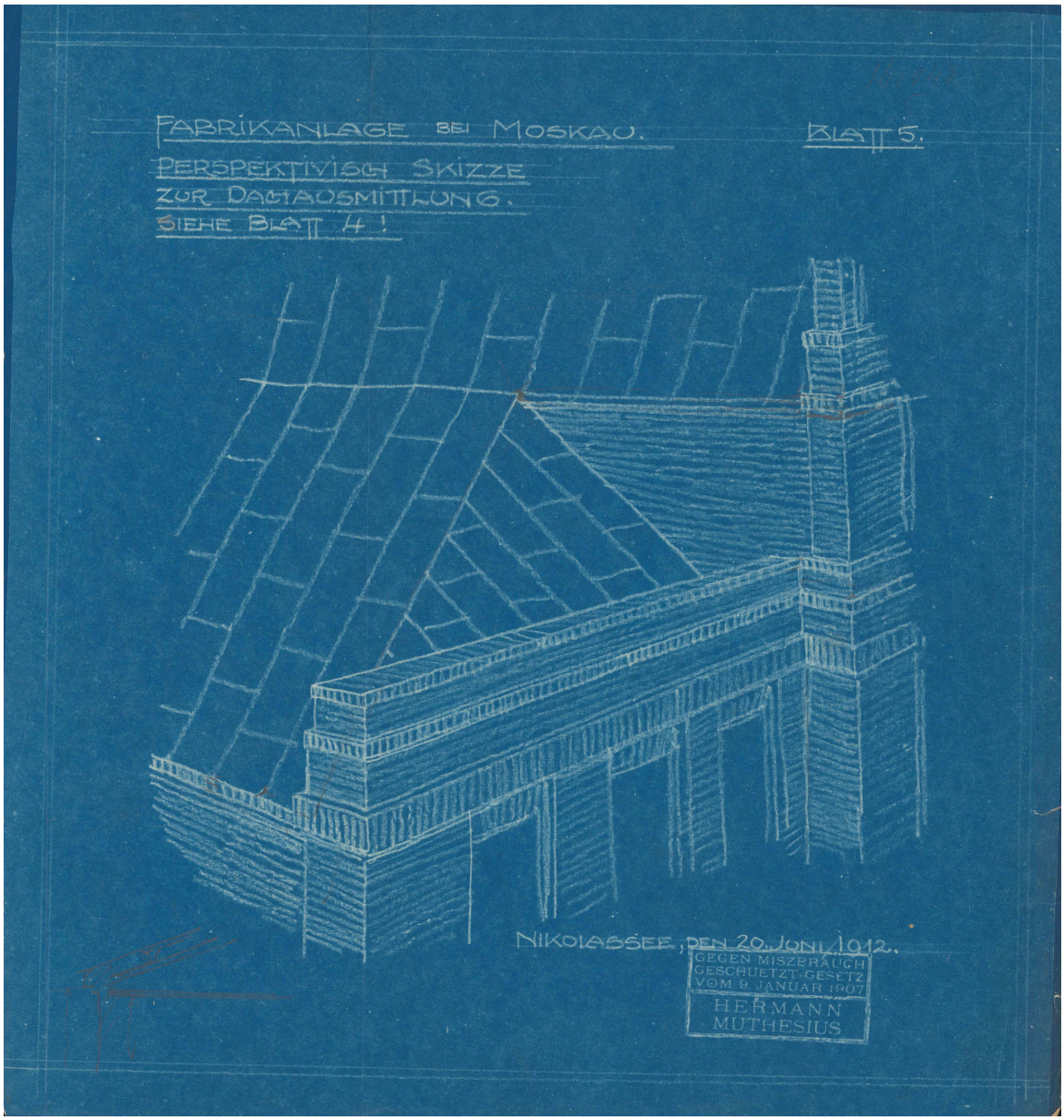


Рис. 2.
Чертеж крыши «Электропередачи» (Fabrikanlage dei Moskau). Архитектор Г. Мутезиус, 20 июня 1912.

Такая очевидная близость творческого подхода может быть объяснена тем, что Г. Мутезиус пропагандировал необходимость типизации стиля и отказ от индивидуальности архитектора. Такие заявления, звучавшие на заседаниях Веркбунда в 1912 и в 1914 годах, вызывали бурную критику и несогласие других мастеров. Стоит отметить, что ордерное построение фасада часто встречалось в немецкой архитектуре с 1907 года во многих проектах [Гнедовская, 2011, с. 168]. Это подтверждает, что архитектура Веркбунда закладывала основы для последующего функционализма, но еще им сама не являлась.

Эскиз подстанции в Богородске (*рис. 3*) дает наглядное представление о разнице в немецкой и отечественной архитектурной практике. Фасад подстанции на 3000 вольт выполнен в стиле эклектики, ярым противником которой был Г. Мутезиус [Гнедовская, 2011, с. 16]. Интересен в сравнении эскиз электростанции в стиле модерн (*рис. 4*), выполненный с большой вероятностью также отечественными архитекторами. Конструктивная структура и масштаб цехов такие же, как в эскизе Германа Мутезиуса: технологический процесс был первичен и не предусматривал изменений архитектора. В 1910-е годы стиль модерн был распространен, однако он активно критиковался мастерами Веркбунда. Архитектура начала XX века нуждалась в обновлении и

очищении от постоянной интерпретации исторических стилей. Поэтому возникновение еще одного искусственного стиля, не взаимосвязанного с функциональным назначением сооружений, не соответствовало потребностями новой эпохи.

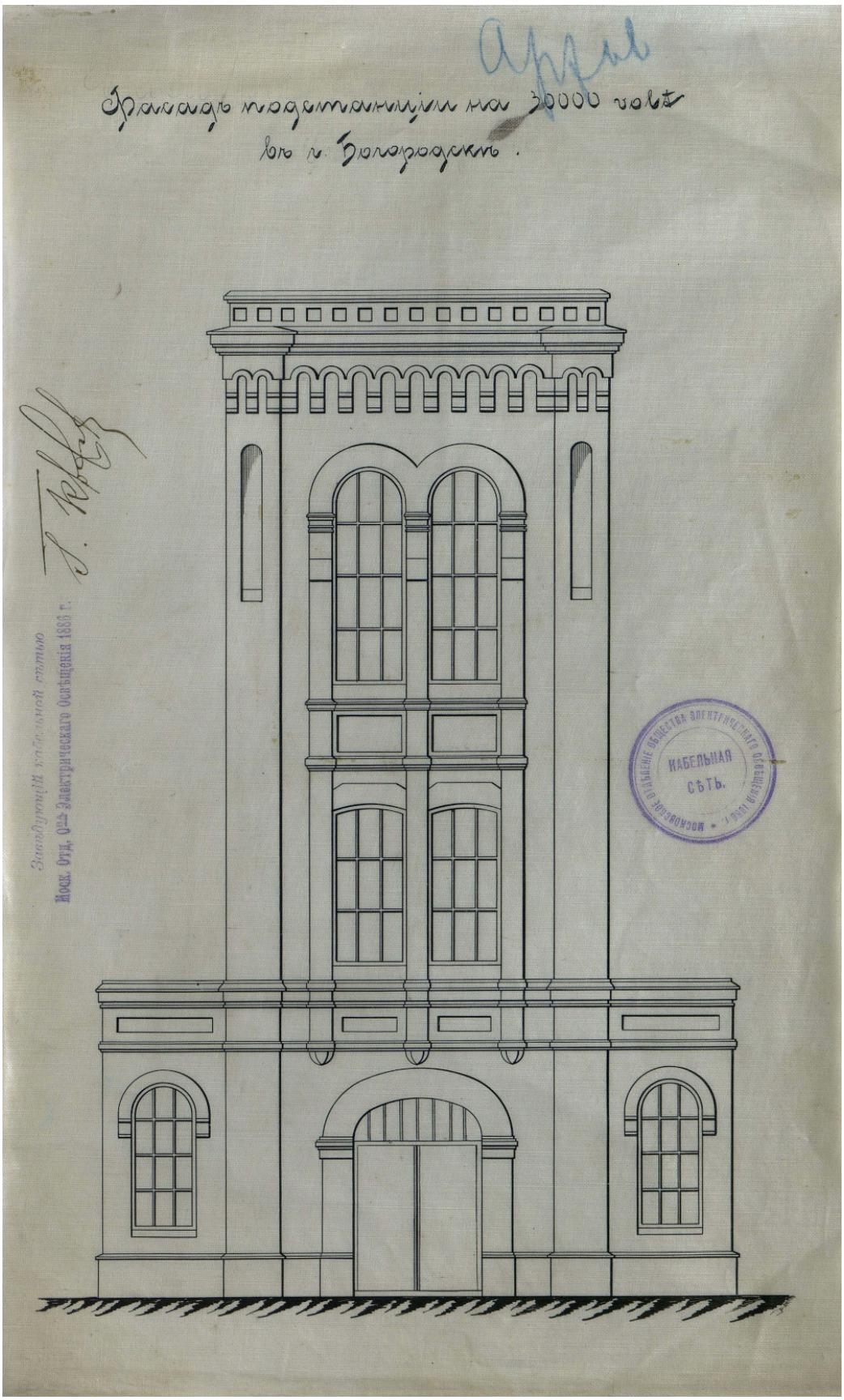


Рис. 3.
Эскиз подстанции в Богородске.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

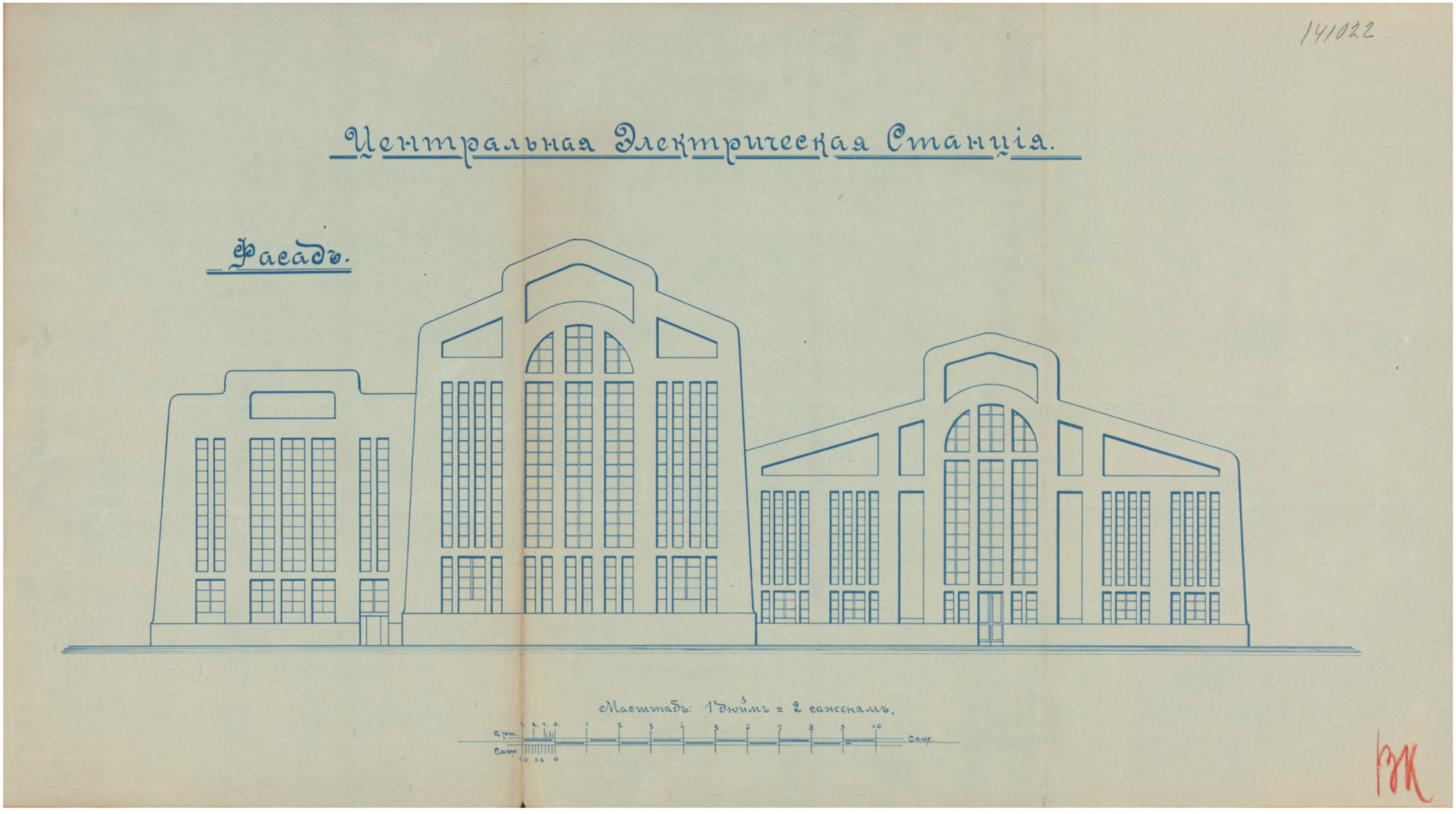


Рис. 4.
Проект «Электропередачи» в стиле модерн.

15 февраля 1918 года вышло постановление ВСНХ о национализации акционерного общества «Электропередача», а 30 апреля того же года – постановление Ленина о расширении станции, которое затронуло первоначальную архитектуру. В протоколах заседаний станции 1919 года фигурирует архитектор В.Н. Никольский – заведующий строительным отделом «Электропередачи». Можем предположить его работу в качестве архитектора над первым расширением станции. С 1923 года вплоть до 1930-х проводилась еще более крупная модернизация. Были возведены: закрытое распределительное устройство, пристройка к котельной с южной стороны в виде высокой башни для размещения новой топливоподачи, административное здание, новая котельная; проведено расширение машинного зала. В 1924 году было создано Проектное бюро при правлении МОГЭС для проектирования второй очереди электростанции им. Р.Э. Классона. С 1927 года началась перестройка старой котельной и в 1928–1929 годах построена новая подстанция [Краткая история ГРЭС-3, 1967, с. 12-13]. Архитектура электростанции разительно преобразилась. От первого сооружения сохранилась центральная часть котельного отделения, завершающаяся шестигранным фронтоном.

В архитектурном отношении особого внимания заслуживает котельная, спроектированная Эдгаром (Александром) Ивановичем Норвертом (1884 – 1950) в рамках реализации плана ГОЭЛРО.

ISSN 2227-6165

Архитектор работал над многими сооружениями в Петербурге и Москве, преподавал в Московском политехническом институте и институте гражданских инженеров, стал первым деканом архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, где преподавал с 1920 года. Э. Норверт участвовал в различных стройках ГОЭЛРО: проектировал Шатурскую, Ляпинскую электростанции, работал над модернизацией ГЭС-1 в Москве.

Котельная ГРЭС-3 1924 года по проекту Э. Норверта упоминается в январском номере журнала «Советская архитектура» за 1926 год. Моисей Гинзбург, говоря о важности изучения и разработки производственно-бытового процесса в функциональном методе, приводит в пример данное сооружение. Котельная архитектора Э. Норверта «дает нам новое и выразительное решение, функциональное от сложных производственных процессов, где линия архитектурного разреза получилась благодаря оборудованию в одной плоскости бункеров, а в другой котлов с предтопочными пространствами, обслуживаемыми человеком. Архитектурное решение здесь есть оболочка, обрисовывающая и в плане, и в разрезе, т.е. в трехмерном пространстве, материализованные графики и схемы производственного процесса» [Гинзбург, 1927, с. 6]. Оригинальная форма конструкций котельной, представленная утопленными вглубь цеха стеклами второго яруса, обусловлена особенностями фундамента на грунте низкого качества [Антипов, 1939, с. 166].

В заключении статьи важно отметить, что ГРЭС-3 им. Р.Э. Классона сегодня представляет собой уникальное архитектурное наследие, к которому причастны такие мастера как Герман Мутезиус и Эдгар Норверт. В наши дни электростанция, на взгляд автора, заслуживает большего внимания в контексте архитектуры. Сейчас стеклянная крыша в машинном зале 1914 года, являющаяся символом научного и технического прогресса, заколочена, а будущее сооружений неизвестно. Опубликованная информация может иметь значение в присвоении промышленному объекту статуса памятника архитектуры и может способствовать развитию территории региона. Еще одним важным результатом исследования является обнаружение и введение в научный оборот ранее неизвестного сооружения ведущего немецкого архитектора первой трети XX века Германа Мутезиуса. Автор выражает надежду, что электростанции ещё предстоит пройти долгий путь развития, ревитализации и благополучия в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антипов И.П.* Архитектура электростанций // Архитектура СССР. 1933. № 3-4. С. 26-32.
2. *Антипов И.П., Ракита С.С.* Архитектура электростанций. – Ленинград: Госстройиздат, 1939.
3. *Гинзбург М.Я.* Целевая установка в современной архитектуре // Современная архитектура. 1927. №1927-01. С. 4-10.
4. *Гнедовская Т.Ю.* Немецкий Веркбунд и его архитекторы. – Москва: Пинакотека, 2011.
5. *Каменецкий М.О.* Первые русские электростанции. – Москва: Госэнергоиздат, 1951.
6. *Каменецкий М.О.* Роберт Эдуардович Классон. – Москва: Госэнергоиздат, 1963.
7. *Копенкина Л.В.* Первая электростанция на торфе (к 100-летию создания) // Труды Инсторфа №6 (59). 2012. С. 46-50.
8. Краткая история строительства, развития и работы ГРЭС-3 [Текст]. – Электрогорск: Мосэнерго, 1967.
9. *Лыпка Т.И.* АЕГ и «Сименс&Гальске»: деловые партнёры и конкуренты // Вестник Вятского государственного университета. 2011. № 2-5. С. 163-173.
10. Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. *А.В. Иконникова.* – Москва: Искусство, 1972.

REFERENCES

1. Antipov I.P. “Arkhitektura ehlektrostantsii” [Architecture of power plants]. *Arkhitektura SSSR* [USSR Architecture], 1933, no. 3-4, pp. 26-32. (in Russ.)
2. Antipov I.P., Rakita S.S. *Arkhitektura ehlektrostantsii* [Architecture of power plants]. Leningrad, Gosstroiizdat, 1939. (in Russ.)
3. Ginzburg M.YA. “Tselevaya ustanovka v sovremennoi arkhitekture” [The benchmark of modern architecture]. *Sovremennaya arkhitektura* [Modern Architecture], 1927, no. 01, pp. 4-10. (in Russ.)
4. Gnedovskaya T.YU. *Nemetskii Verkbund i ego arkhitektory* [The Deutscher Werkbund and its architects]. Moscow, Pinakoteka, 2011. (in Russ.)
5. Kamenetskii M.O. *Pervye russkie ehlektrostantsii* [First power plants in Russia]. Moscow, Gosehnergoizdat, 1951. (in Russ.)
6. Kamenetskii M.O. *Robert Ehduardovich Klasson* [Robert Ehduardovich Klasson]. Moscow, Gosehnergoizdat, 1963. (in Russ.)

7. Kopenkina L.V. "Pervaya ehlektrostantsiya na torfe (k 100-letiyu sozdaniya)" [The first peat power station (to 100-years of anniversary)]. *Trudy Instorfa* [INSTORF Works], 2012, no. 6 (59), pp. 46-50. (in Russ.)
8. *Kratkaya istoriya stroitel'stva, razvitiya i raboty GREHS-3* [Brief history of construction, development and operation of SDPP-3]. Ehlektrogorsk, Mosehnergo, 1967. (in Russ.)
9. Lypka T.I. "AEG i "Simens&Gal'skE": delovye partnery i konkurenty" [AEG and "Siemens& Halske": business partners and competitors]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of Vyatka State University], 2011, no. 2-5, pp. 163-173. (in Russ.)
10. *Mastera arkhitektury ob arkhitekture* [World Masters of architecture about architecture]. Ed. A.V. Ikonnikov. Moscow, Iskusstvo, 1972. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Чертеж электростанции «Электропередача» (Fabrikanlage dei Moskau). Архитектор Г. Мутезиус, 3 августа 1912.
Источник: Технический архив ПАО «Мосэнерго».
Рис. 2. Чертеж крыши «Электропередачи» (Fabrikanlage dei Moskau). Архитектор Г. Мутезиус, 20 июня 1912.
Источник: Технический архив ПАО «Мосэнерго».
Рис. 3. Эскиз подстанции в Богородске.
Источник: Технический архив ПАО «Мосэнерго».
Рис. 4. Проект «Электропередачи» в стиле модерн.
Источник: Технический архив ПАО «Мосэнерго».

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 316.723+78.024.1+78.024.3+78.024.5
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-44-66

Янина Олеговна Рапацкая
Yanina Olegovna Rapatskaya
аспирант и преподаватель Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна,
PhD student, lecturer, HSE Art and Design School, Faculty of Communication, Media and Design,
НИУ «Высшая школа экономики»
National Research University – Higher School of Economics
yarapatskaya@gmail.com

«ТРАДИЦИОННАЯ РУССКАЯ ДРАМА»: ПРАКТИКИ САМОРЕПРЕЗЕНТАЦИИ РОССИЙСКИХ ЭКСТРИМ-МЕТАЛ ГРУПП НА ПРИМЕРЕ SECOND TO SUN И L'HOMME ABSURDE

"TRADITIONAL RUSSIAN DRAMA": PRACTICES OF SELF-PRESENTATION OF RUSSIAN EXTREME METAL BANDS SECOND TO SUN AND L'HOMME ABSURDE

Изучение национальной идентичности является важной частью metal music studies. Исследователи рассматривают, посредством каких образов, слов и звуков она формируется в творчестве различных музыкальных проектов. Российские группы Second To Sun и L'Homme Absurde, исполняющие экстремальный метал, различаются по набору стилистических характеристик, тематике и языку текстов и подходу к визуальной составляющей. Объединяет эти коллективы манифестация явной принадлежности к российской сцене, которая реализуется через специфические представления о русских культурных продуктах, отличительным компонентом которых, по мнению музыкантов, являются концепты русской тоски и русской «хтони» или, как это формулирует лидер L'Homme Absurde, «русской драмы» – трагичной ситуации, мрачных событий и обстоятельств, зачастую обусловленных социальным контекстом, и вызывающих душевные страдания. Задача этой статьи – рассмотреть, как в творчестве выбранных проектов, их самоописании и слушательской рецепции на нарративном, визуальном и аудиальном уровнях представлен этот концепт, как формирует их идентичность и позволяет музыкантам позиционировать себя на российском и международном рынке.

Ключевые слова: блэк-метал, хеви-метал, исследования тяжелой музыки, популярная музыка, идентичность, метал, массовая культура, русская тоска

Для цитирования: *Рапацкая Я.О.* «Традиционная русская драма»: практики саморепрезентации российских экстрим-метал групп на примере Second To Sun и L'Homme Absurde // Артикульт. 2022. №2(46). С. 44-66. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-44-66

The study of national identity is an important part of metal music studies. Researchers examine through what images, words, and sounds it is formed in the work of various musical projects. The Russian extreme metal projects Second To Sun and L'Homme Absurde differ in terms of their stylistic characteristics, the themes and language of the lyrics, and the approach to the visual content. These bands are united by a manifestation of belonging to the Russian scene, which is implemented through specific ideas about Russian cultural products. The distinctive component of which, according to the musicians, are the concepts of Russian despair and Russian "chthon" (something gloomy and sinister, sometimes connected with Russian realities) or, as the leader of L'Homme Absurde puts it, "Russian drama" – a tragic situation, gloomy events and circumstances, often due to social context, that cause mental suffering. The paper explores how the concept is represented in the work of the selected projects, their self-description, and the listener's perception on the textual, visual, and sonic levels; and how it forms their identity and allows musicians to position themselves on the Russian and international scenes.

Keywords: black metal, heavy metal, metal music studies, popular music, identity, metal, mass culture, russian toska

For citation: Rapatskaya Y.O. ""Traditional Russian drama": practices of self-presentation of Russian extreme metal bands Second To Sun and L'Homme Absurde." *Articult.* 2022, no. 2(46), pp. 44-66. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-44-66

Введение

Блэк-метал – это экстремальный подстиль метала, который начал формироваться в Европе в начале 80-х годов XX века и получил наибольшую известность благодаря норвежским проектам начала 90-х, определившим стереотипный набор звуковых, сюжетных и визуальных характеристик этого музыкального направления. Для блэк-метала характерно использование бласт-бита – высокоскоростной игры на барабанах, экстремальных техник вокала, преимущественно скриминга,

© Рапацкая Я.О., 2022

ISSN 2227-6165

гитарного тремолирования – очень быстрого повторения аккордов или отдельных нот, искажений, например, эффекта дисторшн.

Обычно блэк-метал композиции обладают мрачной тревожной атмосферой. Но с момента возникновения этого направления музыканты стремились экспериментировать со звучанием, искать новые выразительные формы для визуальной составляющей, работать с разными сюжетами [Паттерсон, 2017, с. 483]. Важно отметить, метал принято анализировать не только с точки зрения исключительно музыкального содержания, а комплексно, где музыкальные, визуальные, вербальные, знаковые и перформативные элементы дополняют друг друга [Walser, 1993, p. 19; Weinstein, 2009, p. 29]. Со временем блэк-метал раздробился на множество подстилей, выделились региональные сцены со своими характеристиками [Olson, 2008, p. 35; Kahn-Harris, 2006, p. 118-119]. При определении блэк-метала как музыкального стиля наиболее продуктивной является понятие «сцена», оно было заимствовано из сферы театра, изначально он обозначал время и пространство, в которых происходит действие [Kahn-Harris, 2006, p. 15]. Сейчас он может использоваться разными исследователями в немного различных значениях. В данной статье он будет использован в значении, предложенном социологом Китом Каном-Харрисом, где сцена – это локальный контекст, благодаря которому мы можем говорить о разнице в записи и дистрибуции музыки в разных местах (городах, странах, регионах) [ibid, p. 13].

Музыкальный материал выбранных для анализа проектов обладает разными идейными и звуковыми характеристиками, но время от времени критики и рецензенты относят их творчество к пост-блэк-металу[1]. Это утверждение, особенно в отношении Second To Sun, можно оспаривать, да и перечень стилей, влияние которых можно услышать в музыке Second To Sun и L'Homme Absurde, весьма широк и варьируется от альбома к альбому. Поэтому для удобства в этой статье по отношению к обеим группам будет использован термин «экстремальный метал», который объединяет различные подстили хеви-метала, обладающие агрессивным, жестким, тяжелым звучанием в отличие от мейнстримного классического метала [McIver, 2000, p. 10], быстрыми темпами, экстремальным вокалом, мрачной и временами трансгрессивной тематикой текстов [Schaap, Berkers, 2014, p. 103]. Этот термин также использовали в самоописаниях тематические музыкальные журналы в маркетинговых целях, чтобы привлечь подходящую аудиторию: Terrorizer[2] («extreme music – no boundaries»), Zero Tolerance[3] («extreme views on extreme music by extreme people»), Decibel[4] («Extremely Extreme»), Pit[5] («the extreme music magazine»), Atmosfear[6] («We are extreme music zine») [Whelan, 2009, p. 466].

Изучением различных аспектов метала занимаются исследователи, работающие в междисциплинарном поле metal music studies, объединяющем социологию, музыковедение, гуманитарные науки, культурологию, искусствоведение, философию, психологию, историю, лингвистику, естественные науки и др. Появление metal music studies и других специфических стилевых направлений исследований (punk studies, hip hop studies и т.д.) стало логичным развитием и трансформацией поля popular music studies, которое, в свою очередь, сформировалось в начале 1980-х годов как попытка легитимации и выработки новых подходов к изучению популярной музыки в традиции cultural studies [Колесник, 2017, с. 27, 72, 77]. Знаковой для развития сообщества

[1] Зонтичный термин, объединяющий разные по звучанию, идейной и эстетической составляющей группы. Тексты могут не носить мизантропический, антисоциальный и антихристианский посыл, характерный для классического блэк-метала. Дайал Паттерсон относит к пост-блэк-металу группы, которые заимствуют основные элементы классического блэк-метала для создания новых стилей [Паттерсон, 2017, с. 468], но отмечает, что границы термина слишком размыты, так как в 90-х его использовали по отношению к экспериментальным блэк-метал проектам, например, к норвежцам Solefald и Arcturus [Паттерсон, 2017, с. 468], а в 2010-х, скорее, имели в виду группы, использующие в своём звучании элементы пост-панка, пост-метала, пост-рока и шугейза, примером могут послужить французы Alcest и британцы Fen [там же, с. 475].

[2] Британский журнал, выходивший с 1993 по 2018 годы раз в 4 недели.

[3] Британский журнал, который выходит с 2004 года раз в 2 месяца.

[4] Американский ежемесячный журнал, выходит с 2004 года.

[5] Американский журнал, который выпускал Mosh Pit Records, магазин метал-записей с конца 1980-х. Печатная версия журнала больше не издается, но сохранились онлайн-представительства.

[6] Украинский журнал, выходит 2–3 раза в год с 2006 года.

ISSN 2227-6165

исследователей метала стала конференция «Music Metal and Politics: Heavy Fundametalisms», проведенная в 2008 году в Зальцбурге, за ней последовало ещё несколько научных мероприятий, способствовавших открытию организации, объединившей ученых со всего мира – International Society for Metal Music Studies (ISMMS) в 2011 году [Scott, 2012]. По инициативе ISMMS издается рецензируемый журнал «Metal Music Studies» и проводится масштабная конференция-биеннале. Первой научной работой в данном поле принято считать книгу профессора социологии Дины Вайнштейн «Heavy Metal: A Cultural Sociology» [Weinstein, 1991], в которой автор комплексно анализирует различные аспекты метал-культуры: музыку и музыкантов, концерты, аудиторию и т.д., и развенчивает мифы о ней, так как тяжелый метал в то время получал много критических отзывов. За ней последовало исследование музыковеда Роберта Вальзера «Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music» [Walser, 1993], где исследователь также не останавливается только на музыкальной составляющей метала, но рассматривает явление в социальном контексте. Со временем появились тексты, посвященные отдельным подстилям, группам подстилей и локальным сценам, например, книга социолога и музыкального критика Кита Кана-Харриса «Extreme Metal: Music and Culture on the Edge» [Kahn-Harris, 2006] об экстремальном метале.

На текущий момент лучше всего описаны западноевропейские музыкальные проекты. В случае блэк-метала, большее количество академических работ посвящено скандинавской сцене. Публикации о российском экстремальном метале почти отсутствуют, а современной российской блэк-метал сцене практически не уделялось внимание, хотя всё больше проектов из России становятся заметными на глобальном уровне: издают альбомы на зарубежных лейблах[7], гастролируют по Европе, попадают в официальные плейлисты стриминговых сервисов и тематические СМИ.

Задача этой статьи – изучить самоописание поля блэк-метала в России и проанализировать слушательскую рецепцию на примере двух современных проектов, рассмотрев, как представлены концепты «*русская драма*», «*русская тоска*», «*русская хтонь*» и «*русская мрачность*», репрезентируемые группами на нескольких уровнях: нарративном, визуальном и аудиальном. Выбирая музыкальные проекты для анализа, я руководствовалась рядом критериев. Во-первых, коллективы должны представлять российскую экстремальную сцену текущего временного периода. Во-вторых, иметь три и более изданных альбомов, получивших отклик как от российских, так и от зарубежных слушателей и рецензентов. В-третьих, явно ассоциировать себя со страной происхождения. И в-четвертых, ключевой темой их творчества должна быть тема специфической русской мрачной стороны жизни. Кроме того, что группы Second To Sun и L'Homme Absurde соответствуют обозначенным критериям, коллективы имеют опыт совместного концертного тура, состоявшегося осенью 2020 года.

В работе будут проанализированы визуальные источники (оформление альбомов и синглов), устные (результаты глубинных интервью с музыкантами, записанные автором текста летом и осенью 2021 года) и письменные (интервью и информация со страниц выбранных групп в социальных сетях, комментарии слушателей в интернете).

1. Национальная идентичность в хеви-метале

Изучение национальной идентичности является важной частью metal music studies. Исследователи рассматривают, посредством каких образов, слов и звуков она формируется в творчестве различных музыкальных проектов. Хотя в исключительных случаях сам подстиль может составлять какую-то часть национальной идентичности. Кристофер Томпсон в диссертации «“Sons of Northern Darkness”: Reflections of National Identity in Norway through Black Metal» подробно

[7] Например, проекты из России издавались на следующих лейблах звукозаписи: Northern Silence Productions (Malist, Skyforest), Avantgarde Music (Сивый Яр, Olhava), Candlelight Records (Trna), Consouling Sounds (Cross Bringer), Naturmacht Productions (Grima), Temple of Torturous (Ultar).

ISSN 2227-6165

рассматривает, как блэк-метал стал полноценным культурным продуктом в Норвегии [Thompson, 2012].

Наиболее простым представляется изучение этой темы в контексте фолк-метала, подстиля хэви-метала, где используются фольклорные сюжеты, народные музыкальные инструменты и мелодии, участники проектов могут выступать в стилизованной под традиционную одежде. В качестве яркого локального примера можно привести российскую группу «Аркона», получившую много внимания как в России, так и за рубежом. Например, в 2018 году группа выступила на крупнейшем в мире европейском фестивале тяжелой музыки Wacken Open Air[8]. С одной стороны, группа следует стратегии экзотизации, обращая на себя внимание зарубежных слушателей своей инаковостью, потому что многих западных поклонников метала привлекает музыка, которую играют группы издалека, наполняющие сложившиеся в Европе шаблоны метал-музыки повествованием о своей истории и мифологии с использованием традиционных инструментов и мелодий [Spracklen, 2018, p. 76]. С другой стороны, «Аркона» звучит привычно для российских слушателей, привлекая идеей о сохранении и распространении национального культурного наследия [Helden, 2021, p. 54–55].

Схожим, но иногда менее очевидным образом работают с национальной идентичностью блэк-метал-проекты. Некоторые из них конструируют её с помощью отдельных выразительных звуковых образов. Как например, горловое пение у китайской и кыргызской групп соответственно Tengger Cavalry и Darkestrah служит связью с традиционной народной культурой [Spracklen, 2018, p. 63] или ручные гармоники в творчестве российских проектов «Путь» и Grima помогают коллективам выглядеть более близкими и связанными с народной культурой для российских слушателей и экзотически привлекательными для международной публики, также помогая сформировать самобытный образ российской сцены за рубежом [Рапацкая, 2021, с. 251]. Группы в своём творчестве на разных уровнях могут репрезентировать характерные для локальной сцены образы прошлого или образы протеста, например, о том, как в турецком культурном контексте конструируются образы протеста против исламской морали, описывает монография Пьера Хеккера – «Turkish Metal: Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society» [Hecker, 2012]. Также в формировании национальной идентичности не последнюю роль играет выбор языка исполнения песен, этому вопросу посвящена большая часть статей из сборника «Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics» [Valijärvi и др., 2021].

Национальную идентичность можно описывать с помощью культурных концептов – «знаменательных (сигнификативных) образов, отражающих фрагмент национальной картины мира, обобщенной в слове» [Нерознак, 1998, с. 81]. Одним из ключевых концептов русской культуры является «*тоска*» [Вежбицкая, 2001, с. 35-36]. В статье «Переводима ли русская тоска» литературовед Константин Азадовский ставит в один ряд с тоской понятия «*русская печаль*», «*русская грусть*», «*русская кручина*», «*русское горе*» [Азадовский, 2020, с. 175, 177]. В том числе, подобные слова используются моими информантами для описания своих проектов. Выражение «*русская драма*» по отношению к основной теме своего творчества употребляет Алексей Славин, лидер коллектива L'Homme Absurde, понимая под ним не литературный род и не жанр, а трагичную ситуацию, мрачные события и обстоятельства, вызывающие душевные страдания. По мнению музыканта, эти душевные страдания – одна из составляющих частей русского культурного кода [Рапацкая, У главного..., 2021]. В интервью порталу Darkside[9] Владимир Лехтинен называет свой проект Second To Sun металом *русской хтони*, далее используя слово «*хтонь*» как синоним слова «*тоска*». По его мнению, правдивое русское искусство должно быть серьезным, мрачным, тяжелым [Alias, 2021].

[8] Один из самых крупных в мире фестивалей тяжёлой музыки, который проходит в Германии каждый год. В 2011–2018 событие посещало более 85 000 человек ежегодно.

[9] Запущенный в 1997 году российский интернет-журнал, посвящённый тяжёлой музыке, в котором публикуются анонсы тематических концертов, интервью, репортажи и рецензии.

ISSN 2227-6165

В этом тексте я не буду исследовать сущность русской тоски, но использую это слово и родственные ему слова как собирательные понятия для того, чтобы описать то, как представлена специфическая национальная мрачная составляющая в самоописании и на разных уровнях произведений выбранных для анализа групп. То есть *тоска*, *драма, мрачность* и *хтонь* в этой статье – это выражения, употребляемые музыкантами для описания проявления русской идентичности в творчестве, которые я инструментализирую и применяю в качестве рабочих понятий.

2. Кейсы Second To Sun и L'Homme Absurde

Экстрим-метал проект Second To Sun основан в 2011 году в Санкт-Петербурге музыкантом Владимиром Лехтиненом. Сейчас группа состоит из 4 участников: вокалиста, гитариста, барабанщика и басиста. Лидер коллектива не ограничивает свое творчество жесткими стилевыми рамками, хотя и не скрывает того, что его во многом вдохновляют классические норвежские блэк-метал-проекты 90-х годов [Alias, 2021]. На апрель 2022 года группа записала 6 полноформатных альбомов, выпустила и распродала несколько тиражей виниловых пластинок, получила признание в западных СМИ и предложение от Metal Blade Records – одного из ключевых звукозаписывающих лейблов тяжёлой музыки, основанного в США в 1982 году [Лехтинен, Немного новостей..., 2021].

Основанный в 2015 году московский проект L'Homme Absurde аналогичным с Second To Sun образом начинался как студийный, но впоследствии обрел состав из 5 музыкантов: вокалиста, 2 гитаристов, барабанщика и басиста. Их музыка существует на пересечении пост-блэк-метала с металкором[10]. Дискография состоит из 3 полноформатных альбомов. Эта группа пока добилась меньшего охвата аудитории[11], но съездила в 2 европейских концертных тура, получила множество положительных рецензий в иностранных СМИ [За прошедшие, 2020; Наш новый, 2018; Не так, 2020].

Участники выбранных коллективов не используют слишком явные музыкальные и визуальные фольклорные мотивы, однако считают свои группы носителями узнаваемой слушателями специфической, сформулированной музыкантами проектов, «русскости». В данном случае «*русскость*» – это то, что делает определенную культурную или социальную практику типично «русской». Суть «русскости», по мнению музыкантов, заключается в особой *мрачности*, «*хтоничности*» русской культуры. В качестве примеров Владимир Лехтинен приводит фильмы «Дурак» Юрия Быкова и «Груз 200» Алексея Балабанова, сериал «Территория» Игоря Твердохлебова [Alias, 2021]. Подобного мнения придерживается и итальянский исследователь современной российской музыки Марко Биазиоли. Он пишет, что в Европе есть интерес к «суровой, странной, депрессивной» музыке из России, эти черты считываются как нечто «русское» [Кричат дома, 2020]. L'Homme Absurde утверждают, что русский экспортный продукт – это не «лубок, кокошники и прочие калинки-малинки» [Рапацкая, У главного..., 2021], а произведения Достоевского и фильмы Тарковского. «Когда мы стараемся быть весёлыми – это неправда» [Alias, 2021] – говорит лидер Second To Sun. Группы раскрывают эту идею разными способами. У Second To Sun способом её репрезентации становятся неочевидные, но конкретные национальные и локальные сюжеты. А у L'Homme Absurde в центре внимания – внутренний мир человека, его острые негативные переживания и мрачные эмоции. Таким образом, «*русскость*» оказывается довольно размытым понятием, включающим в себя перечень разных эмоциональных состояний, близких к депрессивному, но четко не определенных.

В следующих параграфах я рассмотрю, как представлен объединяющий группы концепт у каждого из коллективов. Как он влияет на выбор и подачу сюжетов, визуальное оформление и музыкальную составляющую творчества.

[10] Музыкальный стиль, который возник во второй половине 1980-х в США и объединяет в себе черты экстремального метала и хардкор-панка.

[11] Например, количество прослушиваний последних полноформатных альбомов групп, вышедших в 2020 году, в vk.com на январь 2022 года составляет 32806 у Second To Sun («Leviathan») и 9483 у L'Homme Absurde («Belong»).

ISSN 2227-6165

3. Нарративный уровень

Язык.

Second To Sun принципиально использует русский язык в текстах песен. Исполнение песен на локальных языках не является уникальным для блэк-метала, культовые проекты, например, Burzum и Ulver[12] писали лирику на норвежском. Владимир Лехтинен, автор музыки, текстов и концепций всех треков проекта, считает, что язык – это одна из ключевых составляющих аутентичности любой группы [Рапацкая, Люцифер нёс..., 2021]. Это мнение разделяют лингвокультурологи и когнитивные лингвисты. Согласно их исследованиям язык вмещает в себя национальный опыт и неразрывно связан с культурой [Диомидова, Юсель, 2013, с. 105]. Для удобства зарубежных слушателей названия песен и релизов Second To Sun переводят на английский язык.

Тексты L'Homme Absurde пишутся и исполняются на английском языке. Группа объясняет свой выбор тем, что мода на русский язык в локальном андеграундном сообществе появилась не так давно, и они предпочитают придерживаться старого паттерна. Также автор лирики утверждает, что для него писать на английском значительно проще, чем на русском [Интервью с A.S., 2020; Рапацкая, У главного..., 2021]. Действительно, со временем ситуация меняется, и если раньше, в подражание зарубежным иностранным артистам, российские исполнители, например, представители ранней кировской хардкорной сцены, использовали так называемую рыбу – бессмысленный набор английских или похожих на английские слова [Горячее время, 2017], то в последние годы появляется всё больше проектов с лирикой на русском языке.

Язык не является проблемой для выхода на международную сцену, как показывает пример Second To Sun или даже артистов более мейнстримных стилей, например Shortparis или IC3PEAK[13]. Скорее, наоборот, русский язык помогает группам выделиться из ряда других и подчеркнуть свою национальную принадлежность, в том числе добавляет упомянутые выше стереотипные «суровость и депрессивность». L'Homme Absurde остаются в рамках своих представлений о преемственности на локальной экстремальной сцене, где, несмотря на изменения, всё ещё можно встретить негативные высказывания о том, что русский язык не подходит для исполнения блэк-метала [Лехтинен, Дорогие друзья..., 2021].

Таким образом, можно сделать вывод, что даже выбор русского языка может вызывать стереотипные ассоциации со специфической русской *мрачностью*.

Тип повествования и темы.

Рассуждая о концептуальной стороне Second To Sun, Владимир Лехтинен говорит, что его творчество – мистическая интерпретация ужасающей реальности [Alias, 2021]. «Каждая песня Second To Sun это скорее музыкальная картина, в основе которой нередко находится отдельная история» [Лехтинен, The Wall..., 2018]. Источники этих историй крайне разнообразны, о них в подробностях можно прочитать на страницах в социальных сетях группы – Владимир детально объясняет символическую, визуальную и музыкальную составляющие почти каждого трека, чтобы слушателям было проще понять замысел автора. Он обращается к мрачным историческим («The Owls», «The Blood Libel») и мифологическим («The Wall», «Me or Him») сюжетам, главным образом, концентрируясь на наследии финно-угорских народов России, фильмах («The Fool», «November»), книгах («Pages From A Manuscript»), городских легендах («Train 1702») и локальной новостной повестке («Ladoga Master», «New World Order»).

[12] Норвежские проекты, стоявшие у истоков второй волны блэк-метала, созданные в 1991 и 1993 годах соответственно. Несмотря на то, что часть альбомов Burzum написаны в стилях данжен-синт и эмбиент, а Ulver меняют стиль от релиза к релизу, их ранние работы сильно повлияли на становление и развитие блэк-метал сцены.

[13] Российские группы, исполняющие электронную музыку, появившиеся в 2012 и 2013 году соответственно. Для обеих групп характерно большое внимание к визуальной составляющей. Проекты успешно гастролировали за рубежом и участвовали в фестивалях. Shortparis являются подписантами Universal Music, одного из крупнейших мировых лейблов звукозаписи.

ISSN 2227-6165

Лирика L'Homme Absurde преимущественно посвящена внутренним переживаниям человека: кризису идентичности – («0», «Sanctuary»), нежеланию жить («Departure»), проживанию одиночества («Rot»), предательства («Sold») и потери («Separation») – тем состояниям, которые знакомы большинству людей. Это делает тексты более универсальными, также эту универсальность подчеркивает выбор английского, то есть международного языка.

Песни Second To Sun являются историями с явно выраженным сюжетом.

Народ совет собрал
Как бы стену прочнее устроить
Порешили из камня
прочного крепость построить
Давай, руками постучи,
Да сильнее колоти
Не слыхать тебя? – Ох, крепка стена! [Лехтинен, The Wall..., 2018]

В тексте песни The Wall есть и голос рассказчика, от которого мы узнаём об обычае замуровывать живого человека в основание стены, и прямая речь – голос непосредственных участников ритуала.

Тексты L'Homme Absurde больше напоминают эмоциональные монологи, лишенные конкретного сюжета, но описывающие чувства и состояния. Например, песня Separation, написанная от первого лица как большинство песен коллектива, посвящена потере близкого друга. Но об этом не говорится напрямую.

«I couldn't imagine bringing you flowers
It's not okay
It's all a blur
People who came
I can't discern them
And then you vanished
Forever
I cursed this day» [«Belong» – тексты, 2021]

В тесте присутствуют образы, по которым можно примерно понять, что случилось: неожиданная необходимость принести цветы, туман в глазах (от слез или сильного потрясения), проклятый день, когда человек, которому посвящена песня исчез навсегда, замечание о ценности дружбы для лирического героя.

Следовательно, тексты песен явно передают *мрачную тематику* творчества коллективов за счёт выбора сюжетов, при этом уровень понятности истории, форма повествования и подходы к написанию лирики не играют значительной роли.

Исторические сюжеты и фольклор.

Некоторые тексты Second To Sun основаны на трагических исторических локальных сюжетах. Так, песня «The Owls» повествует об «Антоновщине», восстании 1921 года в Тамбовской губернии, которое было подавлено применением химического оружия, в качестве припева использованы слова оригинальной песни тамбовских повстанцев [Лехтинен, The Owls..., 2018]. В основе трека «The Blood Libel» лежит история о том, как в конце XIX века группу крестьян-удмуртов обвинили в человеческом жертвоприношении [Лехтинен, The blood..., 2020]. Иногда Владимир использует городские легенды, например, о том, как весной 1985 года машинист поезда и его помощник столкнулись с неопознанным летающим объектом на перегоне Иматозеро – Новые Пески участка Петрозаводск – Суоярви, рассказывает трек «Train 1702» [Лехтинен, Train 1702..., 2019].

ISSN 2227-6165

Идеей для песни может послужить обогащенная, например, эпосом «Калевала» заметка из регионального СМИ: в треке «Ladoga Master» описывается случай, когда мужчина в состоянии алкогольного опьянения угрожал ружьем туристам, приехавшим на Ладожское озеро [Лехтинен, Ladoga Master..., 2018]. Концепция песни «New World Order» также появилась после прочтения новостного материала, найденного в соцсетях, о том, как петербуржец сжёг деревню, протаранил машину МЧС и напал на пожарных с газовым баллончиком. Задумывая этот трек, Владимир собирался придумать жестокую историю на социальную тематику, но «когда ты живешь в России, частенько тебе не нужно ничего придумывать, оно приходит само, увы» [Лехтинен, New world..., 2020].

Еще одним источником вдохновения для Владимира служат легенды финно-угорских народов. Трек «The Wall» рассказывает о «строительных жертвах» финского народа эрзя (мордва) [Лехтинен, The Wall..., 2018]. Согласно легенде, для прочности постройки следовало замуровать заживо в её стены человека. Основа для текста этой песни была взята из книги А. А. Навроцкого «Сказания минувшего. Русские былины и предания в стихах» [Навроцкий, 1896]. Другим примером может послужить песня «Me or Him» [Лехтинен, Композиция «Me or..., 2017] о распространенной среди удмуртов традиции ритуального самоубийства из чувства мести.

Значительное количество песен Second To Sun обращены к прошлому, пусть иногда и совсем недалекому, но неизменно связанному с *драматичной* стороной жизни. Это в целом свойственно классическим блэк-метал проектам [Olson, 2008, p. 97, Рапацкая, 2021, с. 255-256]. Для группы L'Homme Absurde историческая и фольклорная тематики не характерны. Даже если в основу текста легло конкретное событие из жизни автора, лирика повествует о проживании эмоций в настоящем.

Литературные источники и кинематограф.

В репертуаре группы Second To Sun встречаются композиции, вдохновленные кинофильмами, например, «The Fool» (Дурак) по мотивам одноимённого кинофильма режиссёра Юрия Быкова (2014) и книгами, например, песня «Pages From A Manuscript» (Страницы Манускрипта), основана на сюжете повести «Упырь» Алексея Константиновича Толстого. Владимир отмечает, что именно этот трек часто называют очень русской песней [Alias, 2021].

По словам участников L'Homme Absurde, обращение к конкретному литературному произведению можно встретить только в песне «Sold», посвященной теме предательства, которая была написана под вдохновением от основной сюжетной линии романа Джорджа Оруэлла «1984». Но в числе наиболее значимых творческих ориентиров лидер группы называет Достоевского. В том числе говоря о том, что общая концепция песен группы, раскрывающаяся через монологи впавшего в отчаяние под давлением окружающей действительности, отвращения к себе и внутренних противоречий «хорошего парня», тематически близка русской классической литературе и русскому культурному бэкграунду вообще [Heavy Music Artwork, 2020, p. 132]. Он считает, что ориентация на индивидуализм и повышенная драматичность характеризует российскую андеграундную сцену, и делает ее участников наследниками «*традиционной русской драмы*» [Рапацкая, У главного..., 2021]. Тоска – важное понятие французского экзистенциализма, с которым безусловно связан Достоевский, которого упоминают музыканты. Для экзистенциализма характерно обращение к страданиям конкретной личности [Чеснокова, 2012, с. 196], этот подход присущ и текстам L'Homme Absurde.

Неважно, насколько плотно каждая из выбранных групп работает с литературными источниками, нельзя отрицать, что национальное сознание формируется в том числе литературой. Она связывает народ с прошлым и порождает культурные архетипы [Goloubkov, 2013, с. 111]. Надо отметить, что оба коллектива при обращении к культурным референсам избирают мрачные произведения, что позволяет им поддерживать идею о «*хтонической*» сути русскости.

ISSN 2227-6165

4. Визуальная составляющая

Исследователь русской популярной музыки Марко Биазиоли пишет, что русскость у современных групп в первую очередь конструируется с помощью визуальных образов, только потом текстов песен и в крайне малой степени с помощью звуковых приемов [Biasioli, 2020, p. 16]. Однако ситуация в поле блэк-метал музыки в России иная. С одной стороны, для этого поля всегда была особенно важна визуальная составляющая. Музыканты выбранных проектов отмечают, что неудачная обложка может оттолкнуть слушателей от релиза, поэтому оба проекта ответственно подходят к выбору художников, дизайнеров, аниматоров и других исполнителей, так как они формируют тот образ группы, с которым в первую очередь сталкиваются потенциальные слушатели [Рапацкая, У главного..., 2021; Рапацкая, Люцифер нёс..., 2021]. С другой стороны, в метале есть сложившиеся паттерны оформления релизов, где отдельные элементы и приёмы маркируют принадлежность к тому или иному стилю, что затрудняет внедрение в обложки национального компонента.

Рассмотрим далее более детально визуальную составляющую высказывания анализируемых групп.

Референсы и сюжеты.

Среди художников, повлиявших на визуальный стиль группы, музыканты L'Homme Absurde отмечают Тревиса Смита[14] [Рапацкая, У главного..., 2021]. В его работах часто встречаются изображения птиц – летящих, поверженных, одиноких и в стае. Для L'Homme Absurde птица – значимый образ, они используют его в принтах на футболках и на афишах. Также музыканты в качестве визуальных референсов называют следующие проекты: Amenra, Celeste, Placebo, An Autumn For Crippled Children, Harakiri for the Sky[15]. Все перечисленные коллективы, за исключением Placebo, имеют отношение к пост-металу или пост-блэк-металу. Celeste используют драматичные женские образы на обложках, в буклетах альбомов и в клипах, примерно в том же ключе, что и L'Homme Absurde (*рис. 1*). Для Amenra и Harakiri for the Sky также важен образ птицы. Релизы An Autumn

Рис. 1.
Горшков П., Родина А.
Обложка альбома Belong
группы L'Homme Absurde. 2020.

[14] Американский художник, оформлявший обложки известным представителям тяжёлой музыки из разных стран мира, например: Death и Overkill (США), Katatonia и Opeth (Швеция), King Diamond (Дания), Amorphis (Финляндия) и многим другим.

[15] Amenra – бельгийский дум/сладж/пост-метал/пост-хардкор, Celeste – французский блэк/сладж-метал/пост-хардкор, Placebo – британский альтернативный/инди-рок, An Autumn For Crippled Children – нидерландский пост-блэк-метал / шугейз , Harakiri for the Sky – австрийский пост-блэк-метал.

ISSN 2227-6165

For Crippled Children, как правило, оформлены слегка обесцвеченными фотографиями, один из ключевых образов – увядающие цветы. L'Homme Absurde использовали срезанные гвоздики в сценографии своего выступления, выпущенного на EFIR CHNL в 2020 году [L'Homme Absurde | EFIR CHNL, 2020]. Влияние британской рок-группы Placebo на стиль L'Homme Absurde тоже очень заметно: эмоциональные портретные фотографии и даже подход к работе с типографикой – зауженный шрифт-гротеск, которым, как правило, на обложке набирается название группы и альбома.

Обложки Second To Sun в выборе сюжетов, материалов и палитры встраиваются в ряд обложек классического скандинавского блэк-метала, например, Dissection – Storm of the Light's Bane (1995), Emperor – In the Nightside Eclipse (1994), Gorgoroth – Instinctus Bestialis (2015), Satyricon – Now, Diabolical (2006). При этом в оформлении релизов Second To Sun иногда используются детали, указывающие на национальную принадлежность. Такие визуальные мотивы появляются и в логотипе группы. Хотя название проекта англоязычное и набрано готическим шрифтом, ассоциирующимся с Западно- и Североевропейскими странами, в надпись вкомпанована октограмма или карельская либо финская звезда, используемая в традиционных орнаментах финно-угорских народов как знак возрождения, символ славы и света. Возможно, этот графический элемент связан с образом Венеры, утренней звезды, второй от Солнца [Лехтинен, Что означает..., 2016]. Стилизации старинных орнаментов встречаются и на обложках релизов группы. Например, удмуртский орнамент обрамляет обложку сингла «The blood libel» (Кровавый навет), другой – украшает одежду героини с обложки альбома «The Black» (*рис. 2*).

Рис. 2.
Яновская М.
Обложка альбома The Black группы Second To Sun. 2018.

Владимир Лехтинен в своих текстах о той или иной песне иногда упоминает историю создания и проблематику изображения, использованного для обложки соответствующего сингла. В то же время музыканты проекта L'Homme Absurde отказываются комментировать свои визуальные решения, чтобы оставить слушателям достаточно пространства для самостоятельной интерпретации. Кроме того, они отмечают, что в отличие от Second To Sun они не используют в своём творчестве конкретные истории и уже существующие образы, например, из финно-угорской культуры, а опираются исключительно на персональные переживания и связанные с ними личные ассоциации (в личной беседе, июль 2021).

ISSN 2227-6165

Обложки Second To Sun – это, как правило, визуальный нарратив – насыщенная деталями сюжетная композиция. Для обложек и буклетов L'Homme Absurde наполненность событиями и многофигурность не характерна, их оформление – это емкое, но достаточно минималистичное эмоциональное высказывание, переданное через жесты и мимику моделей. Сюжеты изображений и способы их подачи вполне соответствуют заявленной «*русской драме*», но это может быть больше связано со сложившимися паттернами стилей: классического блэк-метала в случае Second To Sun и пост-блэк-метала и пост-метала у L'Homme Absurde.

Материалы и техники.

В оформлении альбомов и синглов Second To Sun в большинстве случаев используются работы художников, заказанные специально для релиза или выбранные из портфолио мастера. Фотографии на обложках появляются крайне редко. Это можно объяснить тем, что с одной стороны, творчество группы наполнено сложной символикой, которую лидеру коллектива хотелось бы отобразить либо в виде художественного полотна, в метафорическом или буквальном смысле иллюстрирующего релиз, как, например, кавер-арт Дениса Костромитина «Legacy» с загадочными, немного первобытными силуэтами вокруг костра хорошо раскрывает идею альбома о разнообразном мрачном наследии империи, либо многослойного коллажа: внутри силуэта сов на обложке «The Owls» легко увидеть повстанцев, а арт инструментальной «Первой Главы» (*рис. 3*) включает в себя образы из всех песен. С другой стороны, это дань хеви-метал традиции, где преимущественно использовались созданные цифровым или аналоговым способом картины. Иногда Владимир сознательно обращается к определенному колориту, чтобы поддержать связь с легендарными релизами из прошлого. Например, цветовое решение обложки альбома «Leviathan», созданной Александром Шадриным, отсылает к обложкам Dissection «The Somberlain» и Iron Maiden «Brave New World»[16] [Рапацкая, Люцифер нёс..., 2021].

Рис. 3.
Зелянкевіч А.
Обложка инструментальной версии альбома The first chapter группы Second To Sun. 2015.

[16] Обе обложки выполнены в сине-фиолетовых тонах, как и обложка «Leviathan». На обложке классического для мелодичного блэк-метала альбома «The Somberlain» (1993) изображён жуткий возничий, его экипаж несётся через лес и кладбище прямо на зрителя, оставляя позади мрачный замок. Обложка «Brave New World» (2000) соответствует названию и выполнена в духе романа «О дивный новый мир» – над городом будущего сгустились тучи, из которых складываются 2 чудовищных лица.

ISSN 2227-6165

L'Homme Absurde, наоборот, предпочитают фотографии, называя среди немузыкальных референсов кино нуара и фильмы Андрея Тарковского, а зарубежные слушатели, в свою очередь, ассоциируют их музыку с кадрами из кинокартин Андрея Звягинцева[17]. Группа не скрывает своего интереса к экспериментам с видеоформатом, в поддержку концертной программы, посвященной альбому «Belong», был снят фильм, который гости мероприятий могли видеть на экране на заднике сцены и на дублирующих экранах ретро-телевизоров, составляющих часть декораций. Фильм не имеет явного линейного сюжета, но наполнен устоявшимися образами, которые в первую очередь ассоциируются с хрупкостью и нестабильностью жизни, переходными состояниями, неопределенностью. Например, в оформлении афиш и мерчендайза (*рис. 4*) часто используются изображения птиц – проводников в иной мир, существ, принадлежащих в равной степени небу и земле.

Рис. 4.
Rotten Fantom.
Мерчендайз группы L'Homme Absurde. 2021.

Другими постоянными визуальными мотивами являются надгробные скульптуры – напоминания о конечности человеческого существования, и цветы, то умирающие на сцене в качестве декораций, то прорывающехся сквозь плоть в иллюстрации на мерчендайзе группы. Отсутствие ярких красок, деколоризация изображений, зауженный закрытый нестабильный и хрупкий шрифт-гротеск в логотипе и на афишах усиливают эти образы.

Из вышесказанного можно заключить, что на этапе выбора подходов к визуализации сюжетов, группы по-разному решают задачу репрезентации «*русской драмы*». L'Homme Absurde апеллируют к эмоциям: их обложки не обладают явным сюжетом, но транслируют атмосферу музыки и символически нагружены. Ощущения усиливает вдумчивая работа с ретушью фотографий и типографикой. Second To Sun, как и в случае с лирикой, в обложках, как правило, придерживаются нарративного подхода, более того, изображения явно отсылают к сюжетам песен, которые, как было выяснено раньше, посвящены *мрачным* аспектам российской истории, мифологии малых народов и современным реалиям.

[17] Из личной переписки группы с фанатами в социальных сетях.

ISSN 2227-6165

Рис. 5.
Обложки релизов Second To Sun. 2011–2021.

Палитра.

Для визуальной составляющей обеих групп характерна темная палитра. Обложки 60 релизов Second To Sun (*рис. 5*), изданных на октябрь 2021 и признанных самой группой, становились более монохромными со сменой звучания проекта, после 2015 года цветных обложек почти нет: из 45 обложек цвета отличные от чёрного, серого и белого, встречаются только на 13 из них, среди которых только 2 являются полноцветными, а не монохромными с использованием одного хроматического акцентного цвета. Большая часть обложек Second To Sun обладают очень высоким уровнем контраста с большим количеством темной заливки. Что вполне соответствует общемировым паттернам оформления релизов экстремального метала.

В изображениях, использованных L'Homme Absurde, контраст ниже, преобладает серый цвет.

Рис. 6.
Обложки релизов L'Homme Absurde. 2016–2020.

Также группа тяготеет к использованию изображений со сниженной насыщенностью, их палитра – несколько грязноватые блеклые краски (*рис. 6*). Эти цвета L'Homme Absurde ближе к палитре, которая может быть ассоциирована с репрезентацией русской тоски в изобразительном искусстве [Гройс, 2018; Третьякова, 2017, с. 53]. Некоторые исследователи связывают ощущение русской тоски с цветом. Среди свойственных для нее цветов называют белый и неяркие малонасыщенные цвета: бледно-зеленый, темно-зеленый, голубой, синий, сиреневый, коричневый, серый, бледно-желтый [Третьякова, 2017, с. 53]. Эти цвета свойственны как отдельным работам российских художников, которых ассоциируют с русской тоской [Азадовский, 2020, с. 177], так и буклетам, обложкам и клипам L'Homme Absurde. Но такие цветовые решения также являются вполне типичными для оформления носителей референсных групп проекта.

5. Звуковые ландшафты

Несмотря на то, что русская тоска прочно ассоциируется с русской народной протяжной и грустной песней [Азадовский, 2020, с. 178], в случае с рассматриваемыми коллективами сложно предметно выделить элементы, не принадлежащие экстремальному металу вообще. Как было упомянуто во введении к статье, звучание рассматриваемых групп сформировано под влиянием разных музыкальных стилей и достаточно сильно различается. Лидер Second To Sun ориентируется на классические скандинавские блэк-метал группы и мелодик-дэт-метал 90-х, например, Emperor, Taake, Dissection, Dark Funeral, Impaled Nazarene, Mayhem, Catamenia, Burzum, Shining, In Flames [Alias, 2021; Рапацкая, Люцифер нёс..., 2021]. Для создания атмосферы и добавления дополнительного смысла Владимир внедряет в композиции полевые записи. Например, запись тамбовской ночной степи в песне «The Owls», звуки болота и шум леса в «The Blood Libel», бытовой шум жилых домов советской постройки в «The Fool» [Лехтинен, Дурак – российский..., 2016].

ISSN 2227-6165

Кроме того, использование полевых записей помогает усилить воздействие на слушателя через свой реализм, который временами оказывается страшнее, чем вымысел. Владимир рассказывал о том, насколько сильно документальные материалы воздействуют на слушателей, например, фрагмент в песне «The Engraving of Gustave Doré», в котором записана бытовая ссора: «По глазам людей, когда они сталкиваются с настоящими, а не придуманными эмоциями, видно, что им просто стремно» [Экзамен МХК, 2022]. Композитор часто указывает на то, что его мелодии отчасти написаны под влиянием богатого опыта прослушивания различных метал-проектов, но иногда вдохновением служит и народная музыка, как это случилось с треком Black Lines, где есть влияние мелодий коми, ханты и манси [Лехтинен, Black lines..., 2018], или с «Me or Him», где используется традиционный удмуртский инструмент крезь и народные мелодии, реконструированные на основе песнопений, представленных в разных районах Удмуртии [Лехтинен, Композиция «Me or..., 2017].

Творчество L'Homme Absurde Владимир называет не близким своему проекту по духу из-за «пост-блэкового оттенка», заключающегося в наличии «туманных гитар, элементов шугейза, пост-рока и пост-хардкора» [Бурмаков, 2020]. Сами музыканты L'Homme Absurde тегируют своё звучание как смесь пост-блэк-метала и металкора и равняются на французские пост-блэк метал и блекгейз группы и американскую хардкор-сцену [Интервью с A.S., 2020]. В одном из ранних интервью Алексей Славин рассказывает о звучании проекта более подробно: «Мы играем в жанре фьюжн – смесь блэк-метала, пост-рока и даже хардкора / панка. Я думаю, что мы делаем это в основном “американским” способом, эти группы более “хардкорные”, чем европейские, более “металлические”. Такую музыку, блэк-метал без корпспейнта[18], часто называют пост-блэк-металом. Но я думаю, что это сам по себе современный блэк-метал» [L'Homme Absurde Interview, 2016] . В более позднем интервью он поясняет, что L'Homme Absurde – это смесь всего, что он любит в музыке: блэк-метал, панк / хардкор, трэш, прогрессивный рок и постпанк. Дальше Алексей отмечает, что будучи по-настоящему русской в плане тематики и эмоциональности, группа играет совершенно нерусскую музыку [Heavy Music Artwork, 2020, p. 132].

Тем не менее участники L'Homme Absurde акцентируют внимание на особенной эмоциональности своей музыки, как отличительной черте, но соглашаются с тем, что современная российская андеграундная музыка не отличается от европейской по качеству продакшена, поэтому почти невозможно определить на слух страну происхождения группы [Рапацкая, У главного..., 2021]. Однако гитарист группы Роман Савенков настаивает на том, что кроме эмоциональности русские проекты отличает прямолинейность, добавляющая сообщению искренности: «Музыканты нашей сцены до сих пор буквально мыслят категориями живых, нескомпрессированных барабанов и рваных гитар, в которых слышно руки музыкантов и богатство обертонов. Русские группы любят прямолинейность в своих замыслах. Редко можно услышать материал, выстроенный на полифонии и тонких оттенках, как это практикуется в более утонченном и абстрактном европейском метале. Русская тяжелая музыка “гуляет на полную катушку” – с контрастными ходами, агрессивным сонграйтингом, инструментами на контрапункте. И даже когда музыкальная мысль становится сложной и искусной, посыл нельзя пропустить мимо ушей – там, где у средней европейской группы от штиля до крещендо пройдет пять минут, у русской группы займет два такта» (в личной беседе, январь 2022).

Алексей Славин, лидер группы L'Homme Absurde, автор музыки и текстов, говорит, что глубокие переживания и сильные эмоции, вложенные в лирику и максимально проявленные в перформансах коллектива, свойственны русским группам в большей степени, чем музыкантам из других стран [Рапацкая, У главного..., 2021]. В творчестве группы L'Homme Absurde эмоции выходят на первый план и, по мнению участников проекта, становятся если не основной отличительной чертой коллектива, то уж точно одним из ключевых художественных методов. Музыканты стремятся создать глубокий аудиовизуальный опыт на своих концертах, апеллируя к чувствам посетителей.

[18] Черно-белый концертный грим, имитирующий трупные изменения. Получил популярность у блэк-метал групп начала 1990-х благодаря Перу Ингве Олину, известному по кличке Dead, одному из вокалистов норвежского проекта Mayhem. Некоторые современные также блэк-метал-музыканты используют корпспейнт в своих сценических образах.

ISSN 2227-6165

Гитарист группы говорил: «Русская музыкальная традиция на протяжении всей своей истории имеет явно выраженную эмоциональность и сильную драматургию, что прослеживается и в андеграунде. Все наши группы действительно остросюжетные, они реально выводят на эмоции и обладают очень яркой образностью. Думаю, в этом и состоит русскость музыки» [Рапацкая, У главного..., 2021]. Если драма может быть универсальной, то способы и интенсивность ее проживания универсальными, по мнению группы, быть не могут, для русского человека характерен выход за пределы необходимого в своих экзистенциальных переживаниях.

Подробным изучением проблематики эмоций, как обязательной составляющей любого социального явления, занимается социология эмоций [Симонова, 2016, с. 13]. Социологи считают, что эмоции каждого индивида не уникальны, они имеют индивидуально типичный характер и могут быть коллективно разделяемыми. Выражение и переживание эмоций зависит в том числе от идентичности, которая формируется в определенной социально-культурной среде [Симонова, 2016, с. 20]. Поэтому действительно можно говорить о том, что есть определённый паттерн выражения эмоций, присущий той или иной культуре. Это отчасти считывается иностранными слушателями L'Homme Absurde. В комментариях в соцсетях группы и в личной переписке можно увидеть упоминания, например, о *русской тоске* – «feeling of Russian despair» и Достоевском «Endlessly pacing; filled with the madness of self importance; lost within himself; delusional without any sense of reason: the absurd man. Dostoyevsky's, Idiot. All of us by degrees» [L'Homme Absurde. Endlessly pacing..., б.г.]. Под записями Second To Sun также можно обнаружить комментарии, которые касаются эмоциональной составляющей музыки проекта, например: «I don't know Russian but you can feel the emotion from it. I don't even have to know Russian and I understand that somehow with this song» [I don't know Russian, 2021]. Очевидно, что за песнями проекта тоже стоят эмоции, особенно это заметно в случае композиций на социальную тематику, например, «The Fool» (Дурак).

Из этого следует, что если в более экстраверсивном творчестве Second To Sun *мрачные* эмоции проявляются через повествование, конкретные сюжеты, то у интроверсивного проекта L'Homme Absurde рефлексия гнетущих чувств и негативных эмоций становится главным героем.

Заключение

В этой статье было рассмотрено, как в творчестве 2 российских экстрим-метал-проектов Second To Sun и L'Homme Absurde представлены концепты «*русская драма*», «*русская тоска*», «*русская хтонь*» и «*русская мрачность*».

Оказалось непросто отделить наследование стилевых черт от репрезентации избранных концептов. Концентрация на мрачных сюжетах, тёмная цветовая палитра, трансляция негативных эмоций в основном типична для представителей экстремального метала.

На основе самоописания проектов, комментариев слушателей а также анализе текстов, визуальной составляющей и аудиозаписей, удалось сделать следующие выводы.

Во-первых, сюжеты песен Second To Sun связаны с *мрачными* аспектами локальной истории, фольклора и социальной обстановки. Усиливает уникальный образ группы русский язык композиций. У зарубежных слушателей он вызывает мрачные и суровые ассоциации, стереотипно ожидаемые от групп из России. Кроме того, лидер Second To Sun подробно разбирает концепции песен и четко артикулирует выбор изображений для оформления обложек. Поэтому даже у не владеющих русским языком фанатов складывается понимание того, с какими темами работает проект.

Во-вторых, L'Homme Absurde выбрали более универсальное поле *мрачных* внутренних переживаний, межличностных отношений и отказались от локального языка в пользу глобального. Эта проблематика вполне характерна для пост-метала и пост-блэк-метала, поэтому слушателям может быть не очевидна страна происхождения группы. Пусть музыканты не комментируют свое творчество, они не скрывают свою национальную принадлежность, поэтому в комментариях появляются упоминания известных российских творческих деятелей, работавших с проблематикой *русской тоски*.

ISSN 2227-6165

В-третьих, выбранные проекты считают отличительной чертой российского искусства особенную *мрачность*, но работают с этой темой они по-разному. Песни Second To Sun в основном обращены к прошлому, пусть иногда и совсем недалекому, и представляют собой сюжетные нарративы. L'Homme Absurde работают с эмоциональными монологами, направленными на проживание эмоций в настоящем.

В-четвертых, визуальная составляющая творчества рассматриваемых групп больше подчеркивает стилевые предпочтения участников, нежели выявляет обозначенные концепты. Сходство палитры, с которой работает коллектив L'Homme Absurde, с палитрой, репрезентирующей *русскую тоску* в живописи, можно считать совпадением, так как этот набор цветов свойственен оформлению и других представителей пост-метала и пост-блэк-метала, на которых ориентируется группа.

В-пятых, звучание выбранных коллективов в целом вписывается в ряд международных групп, исполняющих экстремальный метал. По словам участников проекта L'Homme Absurde, отличительным средством выражения русскости является гиперэмоциональность, проявляющаяся в текстах и манере исполнения музыкального материала. Но этот пункт, как и музыкальная составляющая, требуют более тщательного анализа.

В-шестых, понятия «*русская драма», «хтонь», «мрачность»* и «*тоска»*, которые группы используют в самоописании, являются для музыкантов способом осмыслить себя, определить место своего творчества в локальном и глобальном контекстах, а также помогают с продвижением в международном сообществе за счёт достаточно необычного способа экзотизации.

В данном тексте представлен первый опыт составления примерной схемы для сравнения кейсов музыкальных проектов или отдельных локальных сцен для выявления общих тенденций в их творчестве и анализа репрезентации различных концептов. В дальнейшем её необходимо детализировать и углубить. Особенно подробной проработки требуют музыкальная и эмоциональная составляющие. Их следует рассмотреть на примере других коллективов, представляющих российскую сцену на глобальном уровне, чтобы выяснить, в чём заключается своеобразие их музыки и проявления эмоций в их творчестве, как музыканты используют это в стратегиях продвижения и связано ли это с возросшим интересом к экстремальному металу из России.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бурмаков К.* Second to Sun: левиафан во скорбех // VK-группа - a december prisoner -, 19.10.2020. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@adecemberprisoner-second-to-sun (дата обращения: 23.01.2022).
2. Горячее время // antisocial pro, 09.07.2017. [Канал на сайте youtube] – URL: https://www.youtube.com/watch?v=5ty6rVpcMPg (дата обращения: 23.01.2022).
3. *Гройс Б. Е.* Итальянское и французское искусство… // Русская тоска: Исаак Левитан и авторский кинематограф, 2018 [Электронный ресурс] – URL: https://readymag.com/jmtc/levitan-rus/boris-groys/ (дата обращения: 23.01.2022).
4. За прошедшие выходные… // Официальная VK-группа проекта L'Homme Absurde, 20.01.2020. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-118187219_373 (дата обращения: 23.01.2022).
5. Интервью с A.S. (L'Homme Absurde) // VK-группа Neo Acropolis, 17.08.2020. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@neo.acropolis-intervu-s-as-lhomme-absurde (дата обращения: 23.01.2022).
6. Кричат дома. Успех «Молчат дома» глазами преподавателя Университета Манчестера // 34mag.net, 12.02.2020. [Электронный ресурс] – URL: https://34mag.net/piarshak/post/pochemu-molchat-doma-eto-uspeh (дата обращения: 23.01.2022).
7. *Лехтинен В.* Что означает название Second To Sun? // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 24.04.2016. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-40631383_9243 (дата обращения: 23.01.2022).
8. *Лехтинен В.* Дурак – российский социальный драматический кинофильм // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 13.11.2016. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-40631383_10885 (дата обращения: 23.01.2022).
9. *Лехтинен В.* Композиция «Me or Him» // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 01.03.2017. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-40631383_11802 (дата обращения: 23.01.2022).
10. *Лехтинен В.* The Owls: секреты неозарённой мглы // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 23.02.2018. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-the-owls-sekrety-neozarennoi-mgly (дата обращения: 23.01.2022).

11. *Лехтинен В.* The Wall: молва стерпит всё // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 01.06.2018. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-the-wall-molva-sterpit-vse (дата обращения: 23.01.2022).
12. *Лехтинен В.* Ladoga Master: хозяева Ладоги // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 18.07.2018. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-ladoga-master-dva-hozyaina-ladogi (дата обращения: 23.01.2022).
13. *Лехтинен В.* Black lines: Кандинский // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 23.10.2018. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-black-lines-kandinskii (дата обращения: 23.01.2022).
14. *Лехтинен В.* Train 1702: кармическая легенда о поезде // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 14.03.2019. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-train-1702-legenda-o-poezde (дата обращения: 23.01.2022).
15. *Лехтинен В.* New world order: оно само // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 25.01.2020. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-new-world-order-ono-samo (дата обращения: 23.01.2022).
16. *Лехтинен В.* The blood libel: кровавый навет // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 27.10.2020. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-the-blood-libel-krovavyi-navet (дата обращения: 23.01.2022).
17. *Лехтинен В.* Немного новостей // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 16.01.2021. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-40631383_20063 (дата обращения: 23.01.2022).
18. *Лехтинен В.* Дорогие друзья // Официальная VK-группа проекта Second To Sun, 26.02.2021. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-40631383_20123 (дата обращения: 23.01.2022).
19. *Навроцкий А. А.* Сказания минувшего. Русские былины и предания в стихах. СПб.: Типография В. С. Балашев и Ко, 1896.
20. Наш новый альбом… // Официальная VK-группа проекта L'Homme Absurde, 25.03.2018. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-118187219_237 (дата обращения: 23.01.2022).
21. Не так давно Алексей… // Официальная VK-группа проекта L'Homme Absurde, 03.04.2020. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-118187219_409 (дата обращения: 23.01.2022).
22. *Рапацкая Я.* У главного героя всегда всё плохо. Интервью с группой L'Homme Absurde // Телеграм-канал Цирк с козлами, 29.06.2021. [Электронный ресурс] – URL: https://telegra.ph/LHomme-Absurde-06-29 (дата обращения: 23.01.2022).
23. *Рапацкая Я.* Люцифер нёс свет. Интервью с Second To Sun. // Телеграм-канал Цирк с козлами, 24.10.2021. [Электронный ресурс] – URL: https://telegra.ph/Second-To-Sun-10-24 (дата обращения: 23.01.2022).
24. Экзамен МХК. Second To Sun // VK-группа проекта «МХК нот ДэД», 18.04.2022. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-206510655_5415?z=video-206510655_456239195%2Fdf81057db4b998b03d%2Fpl_post_-206510655_5415 (дата обращения: 2.05.2022).
25. *Alias.* Метал русской хтони // Darkside.ru, 08.09.2021. [Электронный ресурс] – URL: https://www.darkside.ru/interviews/752/ (дата обращения: 23.01.2022).
26. «Belong» – тексты песен // Официальная VK-группа проекта L'Homme Absurde, 17.01.2021. [Электронный ресурс] – URL: https://vk.com/@lhommeabsurde-belong-teksty-pesen (дата обращения: 23.01.2022).
27. Heavy Music Artwork. Mondo Black, The Eschaton. Heavy Music Artwork. – London: 2020. United Kingdom.
28. I don't know Russian // Комментарий к видео Second To Sun – Marsch der Wölfe, 2021. [Электронный ресурс] – URL: https://www.youtube.com/watch?v=x1aRiDmlris (дата обращения: 23.01.2022).
29. L'Homme Absurde | EFIR CHNL • livestream // EFIR CHNL, 11.07.2020. [Канал на сайте youtube] – URL: https://www.youtube.com/watch?v=fgvFAidvFf8&t=2713s (дата обращения: 23.01.2022).
30. L'Homme Absurde. Endlessly pacing // Комментарий к релизу L'Homme Absurde на официальной странице проекта на сайте Bandcamp. [Электронный ресурс] – https://lhommeabsurdebm.bandcamp.com/album/lhomme-absurde (дата обращения: 23.01.2022).
31. L'Homme Absurde Interview // Occult Black Metal Zine, 14.11.2016. [Электронный ресурс] – URL: http://occultblackmetalzine.blogspot.com/2016/11/lhomme-absurde-interview.html (дата обращения: 23.01.2022).
32. Scott N. The International Society for Metal Music Studies // OpenEdition Journals, 02.09.2012. [Электронный ресурс] – URL: https://journals.openedition.org/volume/3317 (дата обращения: 23.01.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Азадовский К. М.* Переводима ли «русская тоска»? // Шаги. Т. 6. № 3. 2020. С. 170-183.
2. *Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов. – Москва: Языки славянской культуры, 2001.
3. *Диомидова А., Юсель А.* Имена негативных эмоций в раннем творчестве Ф. М. Достоевского // Studies about languages. No. 23. 2013. С. 104-112.
4. *Колесник А. С.* Репрезентации прошлого в британской рок-культуре 1960-1980-х годов: дис. – Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 2017.
5. *Нерознак В.П.* От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и преподавания иностранных языков: межвузовский сборник научных трудов. – Омск: Издательство ОмГПУ, 1998. С. 80-85.
6. *Паттерсон Д.* Black Metal: Эволюция Культа. –Минск: Metal Star, 2017.
7. *Рапацкая Я.* Так пела метель: ручная гармоника как символ современной российской блэк-метал-сцены // Новая критика. Звуковые образы постсоветской поп-музыки. Ганкин Л. – Москва: ИМИ, 2021. – С. 250-263.
8. *Симонова О. А.* Базовые принципы социологии эмоций // Вестник СПбГУ Серия 12. Социология. 2016. Вып. 4. С. 12-27.
9. *Третьякова М. С.* От красоты ики к тоскливой красоте: выявление модификаций прекрасного в русской культуре в диалоге с японской эстетической традицией // Культура и искусство, 2017. Вып. 11. С. 46-55.

ISSN 2227-6165

10. *Чеснокова Л. В.* Тоска как национальный концепт русской культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 9 (23): в 2-х ч. Ч. I. С. 195-200.
11. *Biasioli M.* Managing protest: The Russian state and its popular music (2018-2020). Havighurst Center Young Researchers Conference. Naples, Italy. June 2020. Pp. 1-25.
12. *Brown A. R.* Heavy genealogy: mapping the currents, contraflows and conflicts of the emergent field of metal studies, 1978-2010 // Journal for Cultural Research. 2011. vol. 15 (3). Pp. 213-242.
13. *Goloubkov M.* Literature and the Russian cultural code at the beginning of the 21st century // Journal of Eurasian Studies Volume 4, Issue 1, January 2013, Pp. 107-113.
14. *Hecker P.* Turkish metal: music, meaning, and morality in a Muslim society. – Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012.
15. *Helden I.* Større enn tid, tyngre enn natt – The Interplay of Language and Cultural Identity in the Lyrics of Norwegian Metal Bands // Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics / Valijärvi R., Doesburg C., DiGioia A. – Bingley: Emerald Publishing Limite, 2021. – Pp.49-59.
16. *Holthuis D.* The Amsterdam Metal Scene: The Relation of Amsterdam with the Dutch Metal Scene. Thesis, Bachelor of Musicology. – Amsterdam, 2014.
17. *Kahn-Harris K.* Extreme Metal: Music and Culture on the Edge. – Oxford: Berg Publishers, 2006.
18. *McIver J.* Extreme Metal. – London: Omnibus Press, 2000.
19. *Olson B. H.* I am the black wizards: multiplicity, mysticism and identity in black metal music and culture. Thesis, Master of Arts. – Bowling Green, 2008.
20. *Schaap J., Berkers P.* Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music // Journal of the International Association for the Study of Popular Music. 2014. vol. 4 (1). Pp. 103-116.
21. *Spracklen K.* Throat singing as extreme Other: An exploration of Mongolian and Central Asian style in extreme metal // Metal Music Studies. 2018. Vol. 4 (1). Pp. 61–80.
22. *Thompson C.* "Sons of Northern Darkness": Reflections of National Identity in Norway through Black Metal. Thesis, Master of History. – Uppsala, 2012.
23. *Valijärvi R., Doesburg C., Digioia A.* Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics. – Bingley: Emerald Publishing, 2021.
24. *Walser R.* Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. – Hanover: Wesleyan University Press, 1993.
25. *Weinstein D.* Heavy Metal: A Cultural Sociology. – Lexington: Lexington Books, 1991.
26. *Weinstein D.* Heavy Metal: The Music and Its Culture. – Boston: Da Capo Press, 2009.
27. *Whelan A.* "Extreme" music and graphic representation online // IEEE International Symposium on Technology and Society. 2009. vol. 28 [2]. Pp. 466-474.

SOURCES

1. "Alias. Metal russkoj htoni" [Metal of Russian chthon]. *Darkside.ru*, 08.09.2021. URL: https://www.darkside.ru/interviews/752/ (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
2. ""Belong"" – teksty pesen" ["*Belong*" – lyrics]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta L'Homme Absurde* [Official VK-page of the L'Homme Absurde], 17.01.2021. URL: https://vk.com/@lhommeabsurde-belong-teksty-pesen (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
3. Burmakov K. "Second to Sun: leviafan vo skorbekh" [Second To Sun: leviathan in sorrow]. *vk.com - a december prisoner* -, 19.10.2020. URL: https://vk.com/@adecemberprisoner-second-to-sun (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
4. "Ekzamen MHK. Second To Sun" [WAC exam. Second To Sun]. *VK-gruppa proekta MHK not DeD* [VK-page of the WAC not dead], 18.04.2022. URL: https://vk.com/wall-206510655_5415?z=video-206510655_456239195%2Fdf81057db4b998b03d%2Fpl_post_-206510655_5415 (accessed: 2.05.2022). (in Russ.)
5. "Goryachee vremya" [Hot time]. *antisocial pro YouTube channel*, 09.07.2017. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5ty6rVpcMPg (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
6. Grojs B.E. "Ital'yanskoe i francuzskoe iskusstvo..." [Italian and French art...]. *Russkaya toska: Isaak Levitan i avtorskij kinematograf* [Russian spleen: Isaac Levitan and cinematography], 2018. URL: https://readymag.com/jmtc/levitan-rus/boris-groys/ (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
7. *Heavy Music Artwork. Mondo Black, The Eschaton. Heavy Music Artwork.* London, 2020.
8. "I don't know Russian." *Kommentarij k video Second To Sun – Marsch der Wölfe* [Commentary on the video Second To Sun – Marsch der Wölfe], 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=x1aRiDmlris (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
9. "Interv'yu s A.S. (L'Homme Absurde)" [Interview with A.S. (L'Homme Absurde)]. *vk.com Neo Acropolis*, 17.08.2020. URL: https://vk.com/@neo.acropolis-intervu-s-as-lhomme-absurde (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
10. "Krichat doma. Uspekh "Molchat doma" glazami prepodavatelya Universiteta Manchestera" [The houses are screaming. The success of "Molchat doma" through the eyes of a lecturer at the University of Manchester]. *34mag.net*, 12.02.2020. URL: https://34mag.net/piarshak/post/pochemu-molchat-doma-eto-uspeh (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
11. "L'Homme Absurde | EFIR CHNL • livestream." *EFIR CHNL YouTube channel*, 11.07.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fgvFAidvFf8&t=2713s (accessed: 23.01.2022).
12. "L'Homme Absurde. Endlessly pacing." *Kommentarij k relizu L'Homme Absurde na oficial'noj stranice proekta na sajte Bandcamp* [Commentary on the release on the Bandcamp]. https://lhommeabsurdebm.bandcamp.com/album/lhomme-absurde (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)

ISSN 2227-6165

13. "L'Homme Absurde Interview." *Occult Black Metal Zine*, 14.11.2016. URL: http://occultblackmetalzine.blogspot.com/2016/11/lhomme-absurde-interview.html (accessed: 23.01.2022).
14. Lehtinen V. "CHto oznachaet nazvanie Second To Sun?" [What does the name Second To Sun mean?]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 24.04.2016. URL: https://vk.com/wall-40631383_9243 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
15. Lehtinen V. "Durak – rossijskij social'nyj dramaticheskij kinofil'm" [The Fool is a Russian social drama movie]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 13.11.2016. URL: https://vk.com/wall-40631383_10885 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
16. Lehtinen V. "Kompoziciya "Me or Him"" [Composition "Me or Him"]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 01.03.2017. URL: https://vk.com/wall-40631383_11802 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
17. Lehtinen V. "The Owls: sekrety neozaryonnoj mgly" [The Owls: secrets of the unlit darkness]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 23.02.2018. URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-the-owls-sekrety-neozarennoi-mgly (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
18. Lehtinen V. "The Wall: molva sterpit vsyo" [The Wall: rumor endures everything]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 01.06.2018. URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-the-wall-molva-sterpit-vse (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
19. Lehtinen V. "Ladoga Master: hozyaeva Ladogi" [Ladoga Master: the owners of Ladoga]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 18.07.2018. URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-ladoga-master-dva-hozyaina-ladogi (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
20. Lehtinen V. "Black lines: Kandinskij" [Black lines: Kandinsky]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 23.10.2018. URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-black-lines-kandinskii (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
21. Lehtinen V. "Train 1702: karmicheskaya legenda o poezde" [Train 1702: a karmic legend about the train]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 14.03.2019. URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-train-1702-legenda-o-poezde (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
22. Lehtinen V. "New world order: ono samo" [New world order: it's on its own]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 25.01.2020. URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-new-world-order-ono-samo (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
23. Lehtinen V. "The blood libel: krovavyj navet" [The blood libel: the blood libel]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 27.10.2020. URL: https://vk.com/@secondtosunofficial-the-blood-libel-krovavyi-navet (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
24. Lehtinen V. "Nemnogo novostej" [Some news]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 16.01.2021. URL: https://vk.com/wall-40631383_20063 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
25. Lehtinen V. "Dorogie druz'ya" [Dear friends]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta Second To Sun* [Official VK-page of the Second To Sun], 26.02.2021. URL: https://vk.com/wall-40631383_20123 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
26. Navrockij A. A. *Skazaniya minuvshego. Russkie byliny i predaniya v stihah* [The tales of the past. Russian epics and legends in verse]. St. Petersburg, Tipografiya V. S. Balashev i Ko, 1896. (in Russ.)
27. "Nash novyj al'bom..." [Our new album...]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta L'Homme Absurde* [Official VK-page of the L'Homme Absurde], 25.03.2018. URL: https://vk.com/wall-118187219_237 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
28. "*Ne tak davno Aleksej*..." [Not so long ago, Alexei...]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta L'Homme Absurde* [Official VK-page of the L'Homme Absurde], 03.04.2020. URL: https://vk.com/wall-118187219_409 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
29. Rapatskaya Y. "U glavnogo geroya vsegda vsyo ploho. Interv'yu s gruppoj L'Homme Absurde" [The main character is always in trouble. Interview with the L'Homme Absurde]. *Telegram-kanal Cirk s kozlami* [Telegram channel Goatcircus], 29.06.2021. URL: https://telegra.ph/LHomme-Absurde-06-29 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
30. Rapatskaya Y. "Lyucifer nyos svet. Interv'yu s Second To Sun" [Lucifer brought the light. Interview with Second To Sun]. *Telegram-kanal Cirk s kozlami* [Telegram channel Goatcircus], 24.10.2021. URL: https://telegra.ph/Second-To-Sun-10-24 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)
31. Scott N. "The International Society for Metal Music Studies." *OpenEdition Journals*, 02.09.2012. URL: https://journals.openedition.org/volume/3317 (accessed: 23.01.2022).
32. "Za proshedshie vyhodnye..." [During the last weekend...]. *Oficial'naya VK-gruppa proekta L'Homme Absurde* [Official VK-page of the L'Homme Absurde], 20.01.2020. URL: https://vk.com/wall-118187219_373 (accessed: 23.01.2022). (in Russ.)

REFERENCES

1. Azadovskij K.M. "Perevodima li "russkaya toska"?" [Is "Russian longing" translatable?]. *Shagi* [Steps]. 2020, t. 6, no. 3, pp. 170-183. (in Russ.)
2. Biasioli M. "Managing protest: The Russian state and its popular music" [2018-2020]. *Havighurst Center Young Researchers Conference*. Naples, Italy. June 2020. Pp. 1–25.
3. Brown A.R. "Heavy genealogy: mapping the currents, contraflows and conflicts of the emergent field of metal studies, 1978-2010." *Journal for Cultural Research*. 2011, vol. 15 [3], pp. 213-242.
4. Chesnokova L.V. "Toska kak nacional'nyj koncept russkoj kul'tury" [Longing as a national concept of Russian culture]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical,

ISSN 2227-6165

Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]. Tambov, Gramota, 2012. No. 9 (23), 2 parts. Part. I, pp. 195-200. (in Russ.)

5. Diomidova A., Yusel' A. "Imena negativnyh emocij v rannem tvorchestve F.M. Dostoevskogo" [The names of negative emotions in the early works of F.M. Dostoevsky]. *Studies about languages*. 2013, no. 23, pp. 104-112. (in Russ.)
6. Hecker P. *Turkish metal: music, meaning, and morality in a Muslim society*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2012.
7. Helden I. "Større enn tid, tyngre enn natt – The Interplay of Language and Cultural Identity in the Lyrics of Norwegian Metal Bands." *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics*. Valijärvi R., Doesburg C., DiGioia A. Bingley, Emerald Publishing Limite, 2021. Pp.49-59.
8. Holthuis D. *The Amsterdam Metal Scene: The Relation of Amsterdam with the Dutch Metal Scene*. Thesis, Bachelor of Musicology. Amsterdam, 2014.
9. Kahn-Harris K. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford, Berg Publishers, 2006.
10. Kolesnik A. S. *Reprezentacii proshlogo v britanskoj rok-kul'ture 1960-1980-h godov* [Representations of the Past in British Rock Culture in the 1960s-1980s] Thesis, PhD in History. The Higher School of Economics, 2017. (in Russ.)
11. McIver J. *Extreme Metal*. London, Omnibus Press, 2000.
12. Neroznak V.P. "Ot koncepta k slovu: k probleme filologicheskogo konceptualizma" [From concept to word: to the problem of philological conceptualism]. *Voprosy filologii i prepodavaniya inostrannyh yazykov: mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov* [Issues of Philology and Teaching Foreign Languages: Interuniversity Collection of Scientific Papers]. Omsk, Izdatel'stvo OmGPU, 1998. Pp. 80-85. (in Russ.)
13. Olson B. H. *"I am the black wizards: multiplicity, mysticism and identity in black metal music and culture."* Thesis, Master of Arts. Bowling Green, 2008.
14. Patterson D. *Black Metal: Evolyuciya Kul'ta* [Black Metal: Evolution of the Cult]. Minsk, Metal Star, 2017.
15. Rapatskaya Y. "Tak pela metel': ruchnaya garmonika kak simvol sovremennoj rossijskoj blek-metal-sceny" [Song of the snowstorm: the accordion as a symbol of the newest Russian black metal scene]. *Novaya kritika. Zvukovye obrazy postsovetskoj pop-muzyki* [Research 2021: Sound Images of Post-Soviet Pop Music]. Gankine L. (ed.). Moscow, IMI, 2021. Pp. 250-263. (in Russ.)
16. Schaap J., Berkers P. "Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music." *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. 2014, vol. 4 [1], pp. 103-116.
17. Simonova O.A. "Bazovye principy sociologii emocij" [Basic Principles of the Sociology of Emotions]. *Vestnik SPbGU Seriya 12. Sociologiya* [Vestnik St. Petersburg State University Series 18. Sociology]. 2016, no. 4, pp. 12-27. (in Russ.)
19. Spracklen K. "Throat singing as extreme Other: An exploration of Mongolian and Central Asian style in extreme metal." *Metal Music Studies*. 2018, vol. 4 [1], pp. 61-80.
20. Thompson C. *"Sons of Northern Darkness": Reflections of National Identity in Norway through Black Metal*. Thesis, Master of History. Uppsala, 2012.
21. Tret'yakova M.S. "Ot krasoty iki k tosklivoj krasote: vyyavlenie modifikacij prekrasnogo v russkoj kul'ture v dialoge s yaponskoj esteticheskoj tradiciej" [From iki beauty to dreary beauty: revealing modifications of beauty in Russian culture in dialogue with the Japanese aesthetic tradition]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art]. 2017, vol. 11, pp. 46-55. (in Russ.)
22. Valijärvi R., Doesburg, C., Digioia A. *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics*. Bingley, Emerald Publishing, 2021.
23. Vezhbickaya A. *Ponimanie kul'tur cherez posredstvo klyuchevyh slov* [Understanding cultures through their key words]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2001. (in Russ.)
24. Walser R. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, Wesleyan University Press, 1993.
25. Weinstein D. *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. Lexington, Lexington Books, 1991.
26. Weinstein D. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Boston, Da Capo Press, 2009.
27. Whelan A. ""Extreme"" music and graphic representation online." *IEEE International Symposium on Technology and Society*. 2009, vol. 28 [2], pp. 466-474.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Горшков П., Родина А. Обложка альбома Belong группы L'Homme Absurde. 2020.
Источник: URL: https://lhommeabsurdebm.bandcamp.com/album/belong
Рис. 2. Яновская М. Обложка альбома The Black группы Second To Sun. 2018.
Источник: URL: https://secondtosun.bandcamp.com/album/the-black
Рис. 3. Зелянкевіч А. Обложка инструментальной версии альбома The first chapter группы Second To Sun. 2015.
Источник: URL: https://secondtosun.bandcamp.com/album/the-first-chapter-instrumental-edition
Рис. 4. Rotten Fantom. Мерчендайз группы L'Homme Absurde. 2021
Источник: URL: https://vk.com/wall-118187219_498?z=photo-118187219_457239543%2Fwall-118187219_498
Рис. 5. Обложки релизов Second To Sun. 2011–2021.
Источник: URL: https://www.metal-archives.com/bands/Second_to_Sun/3540419545
Рис. 6. Обложки релизов L'Homme Absurde. 2016–2020.
Источник: URL: https://www.metal-archives.com/bands/L%27Homme_Absurde/3540409493

ISSN 2227-6165

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.01+ 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-67-75

Нина Александровна Цыркун
Nina Aleksandrovna Tsyrkun
доктор искусствоведения,
Dr.Habi. in art studies,
редактор зарубежного отдела журнала «Искусство кино»
foreign department editor, Film Art journal
tsyrkun@mail.ru

ПРОТОКИНОКОМИКС В РОССИИ: НАРОДНОЕ КИНО
PROTO-MOVIE COMICS IN RUSSIA: A FOLK CINEMA

В статье рассматриваются два отечественных фильма советского периода – «Счастье» (1934) А. Медведкина и «Небывальщина» (1983) С. Овчарова. Не противореча принятой атрибуции этих фильмов к русскому фольклорному жанру лубка (называемого за рубежом «русским комиксом»), автор предпринимает попытку ввести их в универсальный «зонтичный» контекст комикса (протокинокомикса) как его национальный вариант с характерной диалектикой фольклорности и народности. В обоих случаях изощренная художественная форма в сочетании с мнимой наивностью нарратива, выражающие «дух народа», активизируют коммуникационную функцию кино, делая авторский замысел доступным для восприятия широкой аудитории через эмоциональное вчувствование.

Ключевые слова: лубок, протокинокомикс, фольклоризм, народность, вчувствование

Для цитирования: *Цыркун Н.А.* Протокинокомикс в России: народное кино // Артикульт. 2022. №2(46). С. 67-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-67-75

The author considers two Russian films of Soviet period – *Happiness* (1934) by A. Medvedkin and *Believe it or Not* (1983) by S. Ovcharov. Not out of synk with traditional referring them to a Russian national lubok genre (known abroad as Russian comics) the author attempts to include them into an "umbrella" universal context of movie comics in capacity of a proto-comics as the national variant with distinctive dialectics of folklorism and national spirit. The both specimen's narration demonstrate a sophisticated artistic form in combination with imaginary naivete, conveying the national ethos, which activates cinema's communicative function and makes the author's message comprehensible a for broad public audience through emotional empathy.

Keywords: lubok, proto-comics, folklorism, national spirit, empathy

For citation: Tsyrkun N.A. "Proto-movie comics in Russia: a folk cinema." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 67-75. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-67-75

Генезис комикса, называемого сегодня «девятым искусством», в его протокомиксных формах можно проследить далеко в прошлое, вплоть да раннего Средневековья и житийной иконописи. Более того, он связан с культурой творчества, зародившейся в виде наскальных рисунков. Как пишет американская журналистка Джудит Турман, Пабло Пикассо, посетив в 1940 году только что открытую пещеру Ласко в Дордони (Франция), сказал: «Они изобрели все». То есть уже неандертальцы открыли язык живописи – перспективу, пуантилизм, порошковую краску, растушевку и многое другое [Thurman, 2008].

Статья Турман была написана под впечатлением увиденного в открывшейся в конце 1990-х годов после таяния ледника пещере Шове на юге Франции. Прочитав ее в «Нью Йоркере», Вернер Херцог (единственный) добился разрешения снять любительской камерой обнаруженные там рисунки; так появился документальный фильм «Пещера забытых снов в 3D» (2010).

Наскальные рисунки, изображающие стычку носорогов, охоту львов, бегущих животных с восемью ногами или последовательные фазы движения, оживавшие в воздушных массах, подымающихся от костра, у которого сидели люди, были похожи на фильмическое действо – закадровый голос Вернера Херцога называет это «протокино». Есть тут и трехмерные изображения, выполненные посредством углубления рисунка в горную породу, недаром автор внес 3D в название фильма. Специфицируя определение Херцога, можно сказать, что это был и протокинокомикс.

Неандерталец выходил за пределы обыденного существования, попадая в тайное сакральное инобытие. Антрополог Джон Пфайффер в книге «Культурный взрыв. Исследование рождения

© Цыркун Н.А., 2022

ISSN 2227-6165

искусства и религии» пишет, что это было искусство «направленного эмоционального воздействия», искусство оркестровки переживаний, своего рода литургии, то есть магического обряда «общего дела», искусство манипулирования воображением и чувствами, вовлекавшее в свою зону аттрактивности зрителей, превращая их в участников действа [Pfeiffer, 1986, p. 18]. Притом, что некоторые авторы древних рисунков оставляли под ними свою «подпись» (отпечаток ладони), они были обращены к соплеменникам, к «народу». Здесь уместно вспомнить книгу Н.М. Зоркой «Фольклор, лубок, экран», где она, в частности, пишет, что при анализе современного массового искусства неизбежно приходится сталкиваться с фольклором, традициями древних жанров народного творчества и с его инобытием в современных художественных формах. В отличие от историка, исследователь современного искусства имеет дело с тем, что называется «вторичной экзистенцией» народного творчества, или фольклоризмом [Зоркая, 1994, с. 10]. Как писал известный фольклорист А.И. Лазарев, «не всякое произведение, обладающее качеством фольклоризма, может быть народным, но всякое подлинно народное произведение фольклористично». Во втором случае, продолжает он, народность достигается либо прямым использованием фольклорного текста, либо, «когда в произведении, лишенном цитат из фольклора и тем более стилизации, выражается “дух нации”, “дух народа”» [Лазарев, 1998, с. 7]. Примером именно второго случая являются, на мой взгляд, фильмы «Счастье» Александра Медведкина и «Небывальщина» Сергея Овчарова, послужившие материалом рассмотрения данной статьи.

Называя наскальные рисунки пещеры Шове протокинокомиксом и переходя далее к истории кинокомикса в России, отмечу, что комикс как определенный вид искусства в том виде, в каком мы знаем его сегодня, возник, по общепринятому мнению, в начале XX века, а все предшествующие варианты «рассказов в картинках» называют протокомиксом. Однако, поскольку граница между двумя этими феноменами довольно зыбка, то некоторые авторы, например, А. Барзах, не делают различия между протокомиксом и комиксом «настоящим». [Барзах, 2010, с. 45].

Прослеживая историю комиксов в России, американский славист Хосе Аланис указывает причины его сложного существования в стране: «коммунистическую антипатию» к этой форме и несоответствие свойственному ментальности русских логоцентризму, мифу о «самой читающей стране»: «В лучшем случае комиксы признавались как нечто, выбивающееся [из этих традиций], а в худшем считались оглупляющей капиталистической диверсией и препятствием в обучении» [Alaniz, 2010, p. 33]. (На мой взгляд, термин «логоцентрим» следовало бы заменить на более точный для данного случая – «лингвоцентризм»). Как бы то ни было, утверждает Аланис, «язык комикса» выжил, в том числе в официальном советском искусстве, и в определенные моменты даже процветал. Рассматривая иконографию старообрядческих икон, лубок XVII – XX веков, окна РОСТА и деятельность плакатистов агитпропа как «протокомиксы», автор утверждает, что они прокладывали путь к рождению в России своеобразной культуры комиксов, которые он обозначает термином «Komiks» (заменив первую букву слова русской «К»).

Комикс в его начальных вариантах «рассказов в картинках» существовал еще в дореволюционной России. Что же касается полнокровного комикса, то архивист-комиксовед М.Г. Заславский называет, как он утверждает, точную дату рождения графического комикса – 6 декабря 1936 года, когда был подписан к печати журнал историй в картинках «Сверчок». По-видимому, основанием для такого утверждения служит факт, что хотя сюжеты в картинках и ранее появлялись в 1920-х годах, прежде всего в журналах «ЧИЖ» и «ЕЖ», но «Сверчок» стал журналом, целиком собранным из рисованных картинок. Далее он пишет: «Всего вышло пять номеров, после чего издание остановили в директивном порядке» [Заславский, 2017, с. 35], а его авторы подверглись политическим репрессиям. В связи с этим рискну сказать, что кинокомикс (или протокинокомикс) появился раньше – с фильмом Александра Медведкина, снятым им по собственному сценарию по мотивам русского фольклора, «Счастье» (1934).

Как мне представляется, эту картину, традиционно относимую к русскому фольклорному жанру лубка (известному за рубежом как русский комикс), целесообразно поместить и в более широкий,

ISSN 2227-6165

универсальный контекст кинокомикса как его национальный вариант, подобно французской bande dessinée или японской манге. (Тем более что эта немая картина снабжена интертитрами/филактерами).

Фильм «Счастье», подобно лубку, которому он наследовал, с его гротесковостью и пародийностью, представлял собой произведение, заведомо не соответствовавшее нормам официальной культуры, а потому последовал запрет на его прокат, исходивший лично от Иосифа Сталина. В ситуации проходившей в стране коллективизации Сталину, вероятно, особенно не понравился представитель крестьянства – неказистый лодырь и неудачник, совсем не похожий на героического союзника классового гегемона (пролетариата).

С.М. Эйзенштейн сравнил «Счастье» с сатирой М. Салтыкова-Щедрина, о чем, в частности, пишет и британский киновед и славист Эмма Уиддис [Widdis, 2005]. Сталин высоко ценил творчество великого сатирика, но этот факт не сыграл на стороне режиссера. Рецензируя монографию Уиддис, С.К. Каптерев указывает еще на один фактор, в силу которого картина Медведкина была изъята из кинотеатров, – наметившуюся в те годы русификацию советской культуры, в русло которой попадает «Счастье» с его радикальным использованием русского фольклора. Но глубинная связь медведкинского стиля с некоторыми важными аспектами сталинской культуры середины 1930-х годов вошла в конфликт с последующим его несоответствием агрессивному, «динамическому» сталинизму второй половины предвоенного десятилетия, пишет Каптерев [Каптерев, 2006, с. 345], что, как пишет Уиддис, свидетельствует о слиянии в творчестве режиссера различных архаических и модернизирующих стилистических тенденций.

Медведкин снимает немую ленту «Счастье» в фольклорных традициях, которые, как ему казалось, особенно близки русскому крестьянству. Как подчеркивает историк кино Н. Изволов, принимавший участие в реконструкции этого фильма, для Медведкина изначально было важно, чтобы поэтика и язык его кинолент прежде всего способствовали «скорейшему контакту со зрителем» [Изволов, 2000, с. 23]. Тем самым на первый план выходила коммуникационная функция кино, что свойственно и комиксу. Поскольку в «Счастье» речь шла о судьбе крестьянина, то фильм был сориентирован на целевую аудиторию – преимущественно сельских (или вчерашних сельских) жителей, которым близок был язык народной сказки или лубка.

Герой «Счастья» Медведкина не встраивался в начинавшие складываться в те годы мифологию и помпезную эстетику «большого стиля».

Тщедушный Хмырь, скорее, пародия на героя – особенно в кадрах, где он сидит на худющем коне с длинным дрыном в руке, напоминая карикатуру на средневекового рыцаря или с картин В. Васнецова «Витязь на распутье» или «Богатыри». Хмырь походит здесь на «лиминария», «порогового человека», попавшего не в свое историческое время и вошедшего в противоречие с обществом. Лиминариям, отмечает английский антрополог В. Тэрнер, свойственно пассивное или униженное поведение, но в рамках не общества в целом, а в кругу своего рода [Тэрнер, 1983, с. 81]. Хмырь, особенно невзрачный рядом со своей статной женой Анной, терпит от нее тычки и подзатыльники и беспрекословно подчиняется ее приказу «Уходи искать счастье и с пустыми руками не возвращайся!». Из реальной истории герой фильма мог уйти только в миф, сказку, утопию, мечту, сон. В эпизоде сна Хмыря, где он видит себя с женой царем и царицей, антураж представляет собой театральную декорацию царских хором, характерную для лубочных картинок. В кадр входят Анна с мужем, одетые в пышные «царские» костюмы, надевают на головы короны, явно склеенные из «золотой» бумаги. (В несохранившейся оригинальной версии фильма эпизод сна был цветным, то есть выглядел подчеркнуто красочно-лубочными. Это стало первой цветной съемкой, произведенной на студии «Мосфильм»). В финале Хмырь, совершая подвиг, спасает колхозное стадо от пожара, который устроил «вредитель»-кулак и, таким образом, становится «житийным» персонажем.

Следует заметить, что, как герой сказки или комикса, Хмырь (актер Петр Зиновьев), несмотря на то, что прожил на экране более тридцати лет, нисколько не постарел. То же самое можно

ISSN 2227-6165

сказать и про Анну (Елена Егорова). Но за долгую супружескую жизнь они не нажили детей, что отвечает и обычному канону геройского комикса, и одновременно антипрокреативному пафосу русских утопистов XIX века. Как отмечает О. Матич, таким же антипрокреативным пафосом были пронизаны мировоззрение и стиль жизни авангардистского поколения XX века [Матич, 1992, с. 82].

Как бы то ни было, то, что природа (и режиссер) не позволили экранным персонажам обзавестись потомством, обозначает отсутствие перспективы, «светлого будущего», а стало быть, подрывает сам смысл строительства новой жизни, жить в которой будет некому.

Поскольку «арка» Хмыря как протагониста в финале приводит его к героическому деянию, его предысторию можно рассматривать как житийный эпос, превращение условного грешника в условного святого. В фильме на то есть прямые указания. В эпизоде, где Хмырь после того, как у них с Анной чудесным образом на бесплодной земле случился «великий урожай», который моментально растащили поп, кулак, помещик и пристав, впадает в уныние, хочет покончить с собой, стругает гроб и ложится в него, с облегченьем протягивая ноги (что есть буквализация известного бытового выражения: «протянуть ноги» – значит умереть, чаще всего от голода). Тут же появляется поп со словами «Кощунствуешь? Самовольно умереть желаешь?». Итак, Хмырь, впавший в грех уныния, замышляет самоубийство, как известно, один из тягчайших грехов, а кто помыслил о грехе, тем самым его уже совершил.

Нарратив фильма, эпизоды которого соединяются через затемнение, строится по канону секвенциального искусства графического комикса. Например, Хмырь, его жена Анна и отец поочередно заглядывают в щель забора, наблюдая, как в рот богатею Фоке прыгают вареники, и камера (оператор Глеб Троянский) показывает мизанкадр с Хмырем, стариком и Анной, затем мизанкадр с Фокой и потом Анну и старика, одновременно постепенно укрупняя план с Фокой, таким образом подчеркивая сказочную жизнь богача. Зритель попадает в ситуацию читателя комикса, перебегающего глазами с одной страницы печатного экземпляра на другую. Как пишет Тьерри Грёнстин, читатель комикса, перескакивая со страницы на страницу вперед и назад, получает возможность не только получить более полную содержательную информацию, но и оценить авторскую стилистику [Groensteen, 2007, p. 121]. Для описания процесса понимания комикса Грёнстин вводит понятие «ретроактивной детерминации», означающее, что понимание содержания одного планшета корректируется информацией, содержащейся на последующем и на предыдущем планшете, а также интертитрами. Так мы видим, как отец Хмыря смотрит в щель забора, потом то, что происходит там – кулак сидит за столом во дворе, и вареники сами прыгают ему в рот; камера вновь показывает старика, вслед за чем идет интертитр: «Шестьдесят лет хозяиновал, а вареников не едал!».

Старик решает «хоть уворовать», а вареников поесть, и таким образом запускает пружину сюжета. Он становится ключевой фигурой, что восходит к образу балаганного деда. Как пишет А.Ф. Некрылова, «После 1840-х гг. балаганный “дед” становится едва ли не самой приметной и одиозной фигурой, замыкающей на себе все ярмарочное пространство. Его задача – привлечение публики на зрелище, обещание всяческих чудес и диковинок (с непременным гиперболизированием)» [Некрылова, 1988, с. 129].

Визуально с прыгающими прямо в рот варениками эпизод – прямая цитата из повести Николая Гоголя «Ночь перед Рождеством». Кузнец Вакула приходит к знахарю Пацюку, «знающему всех чертей», и видит, как тот сперва ест галушки, зубами доставая их из кадушки, а потом переходит к варенникам. Надо добавить, что пузатый Пацюк «ничего не работал, спал три четверти дня, ел за шестерых косарей и выпивал за одним разом почти по целому ведру». Это, таким образом, законченный образ бездельника «мироеда», в подтексте еще и связанного с нечистой силой. Таким образом, Медведкин соединяет «низкий» юмор лубочного изображения с традициями высокой русской литературы.

В фильме фотограммы этих двух планов (подсматривающего старика и богатого соседа с варениками), как и предыдущих планов Хмырь – Фока, Анна – Фока, служат как бы

ISSN 2227-6165

режиссерской раскадровкой. Передвижение камеры туда и обратно выполняет роль стяжки (closure) в комиксе, которая обеспечивает характерную для комикса ретродетерминацию.

Статичная камера фиксирует «планшеты»-кадры, в которых изначально присутствуют или в которые входят персонажи-люди, вбегает собака, ковыляет доходяга-лошадь. Эти кадры сменяют один другого, как будто на глазах зрителя переворачиваются страницы книги с картинками.

Гипертрофическая акцентуация деталей – таких, как огромный замок на двери амбара Фоки; торчащая вверх борода мертвого старика; буквализация выражения «дух вон» (изо рта старика в момент умирания вырывается клуб пара); нарочитые (нарисованные) пятна-«яблоки» на лошади Хмыря и театрально-декорационная яблоня с огромными плодами во дворе кулака; чернота земли и убогой соломенной крыши, потемневшей от дождей, подчеркнутые необычно ярким и крупным месяцем на небе, как будто изображенным детской рукой – все это кинематографическая репрезентация визуального стиля, свойственного графическим комиксам, но и характерного для балагана.

Статичность повествовательной техники указывает на одно из тех художественных качеств комикса, которое, как правило, первым упоминается при перечислении различий между ним и кино. Однако эта статичность не превращает фильм в набор иллюстративных кадров. Медведкин задействует особый тип интеллектуального монтажа, заключающийся в соединении (столкновении) не только кадров-изображений, как у Эйзенштейна, но также вербального и визуального текстов, как в комиксе.

Этот тип монтажа описал в книге «Понимание комикса. Невидимое искусство» Скотт МакКлауд. Речь идет о «монтаже, где слова используются как интегральная часть картинки»; о взаимозависимости, «где слова и картинки вместе передают идею, которую поодиночке выразить не способны»; где «слова и картинки подобны партнерам в танце, по очереди становясь ведущими» [McCloud, 1993, p. 154-155].

Вспомним подзаголовок фильма: «Сказка о горемычном стяжателе Хмыре, об его жене-лошади Анне, о сытом соседе Фоке, а также о попе, монашках и других чучелах». Чучела в языческой практике славян обозначали мифо-ритуальные персонажи, иначе говоря, маски. Комиксы по преимуществу – визуально кодифицированные изображения, персонажи которых сведены к своим внешним признакам; то есть к маске, упрощающей как сам образ, так и его восприятие.

Упрощенный вид маски-типажа не уменьшает его семантической наполненности, что характерно для образности комикса. «Это, – пишет МакКлауд, – форма упрощения через расширение, амплификацию. Мы фокусируемся на специфических деталях образа, оголенного до его коренного, существенного значения, и тем самым укрупняя это значение так, как не может сделать [традиционно понимаемое] реалистическое искусство» [ibid., p. 30].

В русской ритуальной практике чучело, как правило, олицетворявшее смерть, несчастье, зло, подлежало уничтожению. «Чучелами» в фильме служат типажи: самодовольный помещик, толстый жадный поп, притворщица монашка с постным лицом и ведьминским крючковатым носом. Кроме того, в фильме Медведкина мы видим нашествие на Хмыря, решившего умереть, целой армии возглавляемых одетыми в красочные мундиры офицерами солдат, у которых вместо лиц – маски со стертыми стандартными лицами и разинутыми в немом победном крике ртами. Солдаты, таким образом, деперсонифицированы; под этими масками могут скрываться люди, принадлежащие к какой угодно армии. Армия в свою очередь есть один из главнейших институтов государства, его оплот. Этот смысл особенно ясно прочитывался в эпоху военно-мобилизационной политики, проводившейся сталинским режимом.

Как пишет Н.А. Хренов, «Повествование в лубке – косвенный способ передать характерный для показа тип времени. Для последнего характерно безразличие если не ко времени вообще, то к различию между разными его потоками – настоящим, прошлым и будущим» [Хренов, 2006, с. 145-146].

Сказанное в полной мере относится и к комиксу как коммуникативному средству.

ISSN 2227-6165

Медведкин рассказывал о современной ему действительности в ее лубочной интерпретации, учитывая состояние сознания той публики, которой предназначал свой фильм. Время в фильме максимально сконденсировано. Интертитр гласит: «И пороли Хмыря тридцать лет и три года, и расстреливали его на двенадцати фронтах, и убивали…» То есть в этот период Медведкин, по-видимому, уложил все войны, которые вела Россия в начале 20-го века. Солдаты в масках, которым приказано выпороть Хмыря «до полусмерти, но так, чтобы жил», олицетворяют насилие государства над крестьянином, не позволявшим его совсем убить, потому что, если процитировать предыдущий интертитр, вложенный в уста попа: «помрет мужик – кто Россию кормить будет?». Здесь трудно не усмотреть аллюзию на ужасы коллективизации, раскулачивание и массовые высылки крестьян в Сибирь. А «экспроприация» чудесным образом случившегося у Хмыря «великого урожая» может служить яркой картинкой продразверстки и раскулачивания, когда с крестьянских дворов вывозили все подчистую. И при этом, как Анну с мужем, заставляли грузить на подводы полные мешки с зерном, не оставляя ни грамма хлеба.

Насильственная коллективизация провоцировала крестьян на восстания, в подавлении которых участвовали крупные силы Красной Армии и части особого назначения (ЧОН) – воинские подразделения, сформированные из коммунистов и комсомольцев. Так что для зрителей фильма Медведкина гораздо более актуальными были ассоциации с недавним прошлым, чем с эпохой царизма.

Если звучащее с экрана слово может оказаться нерасслышанным, то титр, задержанный на экране довольно долго, чтобы дать возможность прочитать его даже малограмотному зрителю, становится своего рода «скрижалью», то есть почти священным текстом, не подлежащим сомнению. А словесные тексты в фильме, соотнесенные с настоящим временем зрителя, приобретают недвусмысленно подрывной смысл. Вместе с этим и визуальная метафора также актуализирует подтекст, выводящий зрителя из условного прошлого Хмыря в собственное настоящее, что создает сильный кумулятивный эффект воздействия. Зритель Медведкина был достаточно подготовлен к восприятию фильма: в процессе восприятия задействовались схемы восприятия, накопленные его предыдущим жизненным опытом и опытом восприятия других художественных форм, в данном случае – лубочных историй. Разумеется, эта стратегия, прозорливо уловленная вождем, шла вразрез с его собственными идеологическими директивами и вполне закономерно привела к запрету «Счастья» в советском прокате.

Можно сказать, что Медведкин, снимая «Счастье», и сам оказался в ситуации человека, застрявшего в зазоре между крестьянской утопией и новой идеологией прославления власти, диктующей неукоснительные правила построения счастливой жизни. После запрета «Счастья» режиссер был лишен возможности снять фильм «Окаянная сила»; предполагалось, что он будет выдержан в той же стилистике. Тем не менее, у Медведкина появился последователь. Прочитав сначала сценарий, а затем посмотрев снятый по нему дебютный фильм Сергея Овчарова «Небывальщина» (1983), Медведкин узнал в нем близкую ему по духу стилистику. Этот фильм был снят по мотивам рассказа В. Шишкова «Водолазы» и русского фольклора. А затем последовала экранизация повести Н. Лескова «Левша» (1986), выполненная в сходной манере.

«Мир его фильмов словно создан скоморохом, в представлении которого переплелись фольклорная и авторская литературные традиции», – пишет о творчестве Овчарова С.А. Смагина [Смагина, 2015, с. 77]. В качестве направляющих восприятие зрителя подсказок, которые можно сравнить с функцией филактеров, Овчаров использовал в «Небывальщине» песенки, анекдоты, частушки-нескладухи, прибаутки, диалектизмы, а также народную музыку в исполнении Ленинградского камерного фольклорного ансамбля народных коллективов Курганской области. Все это помогает ритмически организовать сюжетно-пространственные связи калейдоскопа аттракционов-миниатюр, объединенных общими героями. Принцип «экранизации поговорок», скульптурность персонажей, серии статичных кадров, в которые они входят, из которых выходят – это оживший лубок с его народным юмором и острой социальной и политической сатирой,

ISSN 2227-6165

который за рубежом называют русским комиксом. Сюда можно добавить и вневременность экранных событий, происходящих в лубочной русской деревне.

«Ожившим лубком» называет «Небывальщину» оператор В.Федосов, снимавший этот фильм [Аврунин, 2003, с. 104]. Они с Овчаровым намеренно отказались от реалистичности изображения. Лубочную основу воспроизводит статичность камеры, а ее движение, как и панорамные кадры, служат созданию впечатления ирреальности. Чтобы яркая красочность лубка не разрушила кинематографическую природу фильма, эту пластическую драматургию поддерживает единая серая цветовая гамма. В фильме три главных героя, словно взятых из русского фольклора. Неудачливый Незнам (Александр Кузнецов); мечтатель Бобыль (Сергей Бехтерев) – русский Икар, мастерящий из тряпья крылья своего «махолета», воздушный шар из коровьей шкуры, ракету из бочки; бесприютный отслуживший Солдат (Сергей Булдаков). Триединый герой, обнаруживающий свои неявные дотоле богатырские силы, служит универсальной репрезентацией национального характера, создающей узнаваемые, доступные идентификации образы.

Подобно Хмырю, Незнам не может угодить ухватистой жене, отправляющей его «за умом»; мечты Бобыля разбиваются о землю, и, пожалуй, только смекалистый Солдат всегда находит выход из положения – как, например, в схватке с вражеской силой иноземного царя, обращая неприятеля в бегство, просто сняв сапог и размотав портянку. Но в финале, на Масленицу, когда происходит прощание с зимой, в это время шутовства, праздник смеховой культуры – вдруг, будто движимый невидимой силой иного мира, Бобыль, взмахивая руками, отрывается от земли и взлетает в небо. Вдохновленный его христологической фигурой Незнам, перекрестившись, ступает в раёшный короб Солдата (где тот своим скоморошьим действом омоложивает сельчан), но в отличие от них не возвращается к прежнему возрасту, а остается голым мальцом, убегающим по снегу вдаль, скрываясь за бугром. И за ним бегут остальные. Снежная белизна заволакивает весь экран как знак первозданной чистоты «Белого квадрата» Казимира Малевича.

В самом названии «Небывальщина» сплавляются фантасмагорически невероятное и подлинно бывшее. В нарративе соединяются изощренная художественность и доступность для восприятия. Поэтический финал мнимо наивного повествования получает катарсическое визуальное воплощение.

В то доперестроечное время реакция на фильм со стороны Госкино, подхваченная официальной прессой, была негативной. По свидетельству историка-хрониста отечественного кино В.И. Фомина, автора обвиняли в «антипатриотизме», «глумлении над русским народом». Соответственно были выдвинуты требования по переделке в духе соцреализма: «подчеркнуть социально-классовый аспект и нравственный итог рассказанной истории»; «герой должен быть более действенным»; «следует избавиться от ощущения пассивности, присущей персонажам из народа» [Фомин, 2006]. Не помогло и заступничество таких авторитетов, как Д. Лихачев, А. Панченко и др. – со скрипом допустив картину в прокат, Госкино закрыло к ней доступ детям до 16 лет. А между тем провокационно устраивая «народные» просмотры с последующим обсуждением, чиновники не получили желаемого результата: зрители встретили картину дружелюбно.

Таким образом, можно сделать следующий вывод. Рассмотренные фильмы, герои которых не растворились в ординарном «всеобщем», не вписывались в народную «массу» как некие условные «единицы» по системе советского официоза, могут служить примером диалектики народности и фольклоризма, естественно встроившейся в филогенез протокинокомикса как инновационного фильмического дискурса отечественного кинематографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аврунин Н.Г.* «Я люблю решать трудные задачи». О кинооператоре Валерии Федосове // Киноведческие записки. № 64, 2003. С. 97-108.

2. *Барзах А.Е.* О поэтике комикса // Русский комикс. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 7-52.

ISSN 2227-6165

3. *Заславский М.Г.* День рождения русского комикса // Изотекст. Сборник материалов II Конференции исследователей рисованных историй. – Москва: Рос.гос. б-ка для молодежи, 2017. – С. 33-42.
4. *Зоркая Н. М.* Фольклор. Лубок. Кино. – Москва: Искусство, 1994.
5. *Изволов Н.А.* Медведкин и традиции русского кино. Заметки о становлении поэтики // Киноведческие записки, № 49, 2000. С. 21-29.
6. *Каптерев С.К.* Медведкин в Кембридже // Киноведческие записки, № 79, 2006. С. 343-346.
7. *Лазарев А.И.* Некоторые вопросы типологии фольклоризма литературы советского времени // Вестник Челябинского государственного университета. 1998. №1. Часть 2. С. 4-26.
8. *Матич О.* Суета вокруг кровати. Утопическая организация быта и русский авангард вокруг кровати. Утопическая организация быта и русский авангард // Эротика в русской литературе от Баркова до наших дней. Литературное обозрение. Специальный выпуск. – Москва: 1992. – С.80-84.
9. *Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – нач. XX в. – Ленинград: Искусство, 1988.
10. *Смагина С.А.* Традиции скоморошества (народная смеховая культура) в творчестве С. Овчарова // Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х - 1980-х гг.). – Москва: ВГИК, 2015. – С.77-89.
11. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. – Москва: Наука, 1983.
12. *Фомин В. И.* Небывальщина // Русское кино, 2006. [Электронный ресурс] URL : https: www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0112.shtml [дата обращения: 07.02.2022].
13. *Хренов Н.А.* Кино. Реабилитация архетипической реальности. – Москва: Аграф, 2006.
14. *Alaniz J.* Komics: Comic Art in Russia. – University Press of Mississippi, 2010.
15. *Groensteen T.* The System of Comics. – Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
16. *McCloud S.* Understanding Comics: The Invisible Art. – New York: Harper Perennial, 1993.
17. *Pfeiffer J.E.* The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion. – Horizon Book Promotions, 1986.
18. *Thurman J.* First Impressions. What does the world's oldest art say about us? // The New Yorker, June 3, 2008. [Электронный ресурс] URL : https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/23/first-impressions Letter from Southern. [Дата обращения 03.01.2022].
19. *Widdis E.* Alexander Medvedkin. – London and New York: I.B. Tauris, 2005.

REFERENCES

1. Alaniz J. *Komics: Comic Art in Russia.* University Press of Mississippi, 2010.
2. Avrunin N.G. ""Ya lyublyu reshat' trudnye zadachi" O kinooperatore Valerii Fedosove" ["I love solving difficult problems" About cinematographer Valery Fedosov]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2003, no. 64, pp. 97-108. (in Russ.)
3. Barzakh A.E. "O poetike komiksa" [On the poetics of comics]. *Russkyi komiks* [Russian comics]. Moscow, Novoye literaturnoye obozrenie, 2010. Pp. 7-52. (in Russ.)
4. Fomin V.I. "Nebyvalshchina" [Nebylshchina]. Russkoye kino, 2006 [Russian cinema, 2006]. URL: https: www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0112.shtml [access: 07.02.2022]. (in Russ.)
5. Groensteen T. *The System of Comics*. Jackson, University Press of Mississippi, 2007.
6. Izvolov N.A. "Medvedkin i traditsii russkogo kino. Zametki o stanovlenii poetiki" [Medvedkin and the traditions of Russian cinema. Notes on the Formation of Poetics]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2000, no. 49, pp. 21-29. (in Russ.)
7. Kapterev S.K. "Medvedkin v Kembridzhe" [Medvedkin in Cambridge]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2006, no. 79, pp. 343-346. (in Russ.)
8. Khrenov N.A. *Kino. Reabilitasya arkhetipicheskoy real'nosti* [Movie. Rehabilitation of archetypal reality]. Moscow, Agraf, 2006. (in Russ.)
9. Lazarev A.I. "Nekotorye voprosy tipologii folklorizma literatury sovetskogo vremeni" [Some issues of the typology of folklorism in the literature of the Soviet period]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstnvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 1998, no. 1, part. 2, pp. 4-26. (in Russ.)
10. Matich O. "Suyeta vokrug krovati. Utopicheskaya organizatsiya byta i russkyi avangard" [Vanity around the bed. Utopian organization of everyday life and the Russian avant-garde around the bed. Utopian organization of everyday life and the Russian avant-garde]. *Erotika v russkoy literature ot Barkova do nashikh dney. Literaturnoye obozrenie. Spetsial'ny vypusk* [Erotica in Russian literature from Barkov to the present day. Literary review. Special issue]. Moscow, 1992. Pp. 80-84. (in Russ.)
11. McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art.* New York, Harper Perennial, 1993.
12. Nekrylova A.F. Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveseleniya i zrelishcha: Konets XVIII – nach. XX v. [Russian folk city holidays, amusements and spectacles: Late XVIII - early. 20th century]. Leningrad, Iskusstvo, 1988. (in Russ.)
13. Pfeiffer J.E. *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion.* Horizon Book Promotions, 1986.
14. Smagina S.A. "Traditsii skomorosheshestva (narodnaya smekhovaya kul'tura) v tvorchestve S.Ovcharova" [Traditions of buffoonery (folk laughter culture) in the work of S. Ovcharov]. *Teanralizatsya kinematografa. Puti obnovlenya kinoyazyka (na material otechestvennykh fil'mov vtoroy poloviny 1960-1980)* [Theatricalization of cinema. Ways to update the film language (based on domestic films of the second half of the 1960s - 1980s)]. Moscow, VGIK, 2015. Pp. 77-89. (in Russ.)
15. Terner V. *Simvol i ritual* [Symbol and ritual]. Moscow, Nauka, 1983. (in Russ.)

16. Thurman J. "First Impressions. What does the world's oldest art say about us?" *The New Yorker*, June 23, 2008.[Electronic resource] URL : https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/23/first-impressions Letter from Southern. [Access: 03.01.2022].
17. Widdis E. *Alexander Medvedkin*. London and New York, I.B. Tauris, 2005.
18. Zaslavsky M.G. "Den' rozhdeniya russkogo komiksa" [Birthday of Russian comics]. *Izotekst. Sbornik materialov II Konferentsii issledovateley risovannykh istorii* [Izotext. Collection of materials of the II Conference of researchers of cartoon stories]. Moscow, Ros. gos. b-ka dlya molodyozi, 2017. Pp. 33-42. (in Russ.)
19. Zorkaya N.M. Fol'klor. Lubok. Kino [Folklore. Splint. Movie]. Moscow, Iskusstvo, 1994. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-76-86

Екатерина Александровна Стругова
Ekaterina Alexandrovna Strugova
магистрант факультета свободных искусств и наук,
MA student of the Faculty of Liberal Arts and Sciences,
Санкт-Петербургский государственный университет
St. Petersburg State University
ekaterina.strugova1997@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ФИГУРЫ МАНЬЯКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КИНЕМАТОГРАФА США 1960-80-х ГОДОВ: ОТ ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА К МИФУ О ЖАНРЕ В СОВРЕМЕННОМ КИНО

REPRESENTATION OF THE MANIAC FIGURE THROUGH THE PRISM OF THE US CINEMA OF THE 1960-80s: FROM A HISTORICAL CHARACTER TO THE MYTH OF THE GENRE IN CONTEMPORARY CINEMA

В данной статье фигура маньяка рассматривается как ключевой аспект рецепции кинематографа США 1960-1980-х гг., повлиявшего на эстетические и нарративные особенности современного кино. В первом тематическом блоке статьи обосновывается, что исторический контекст американской киноиндустрии второй половины XX века послужил основой для легитимации социально неодобряемых персонажей, ранее появлявшихся преимущественно в низкобюджетном кино. Для выяснения причин, по которым серийный убийца как объект теории кино стал ассоциироваться с хоррорами и эксплуатационными фильмами 1970-х гг., опровергается, что его экранный облик полностью следует логике жанров, развивавшихся в данную декаду. Во второй части проблематика фильмов о маньяках дополняется анализом темы «преступного безумия» в кинематографе США 1970-х гг. на примере одноименного фильма Ника Милларда. Делается вывод о том, что аудиовизуальные и жанровые закономерности малобюджетного кино прошлого века мотивируют современных режиссеров на превращение серийного убийцы в исторического персонажа.

Ключевые слова: фигура маньяка, американский кинематограф, низкобюджетное кино, хоррор, эстетика, нарратив, репрезентация

Для цитирования: *Стругова Е.А.* Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х гг.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино // Артикульт. 2022. №2(46). С. 76-86. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-76-86

This article considers the figure of a maniac as a key aspect of the reception of the US cinema of the 1960s-1980s, which influenced the aesthetic and narrative features of contemporary cinema. The first thematic block of the article substantiates that the historical context of the American film industry of the second half of the XX century served as the basis for the legitimization of socially disapproved characters who previously appeared in low-budget cinema predominantly. To clarify the reasons why the serial killer as an object of film theory became associated with horrors and exploitation films of the 1970s, it is refuted that his screen image completely follows the logic of genres that developed in this decade. There is expanding of the issues of films about maniacs by an analysis of the theme of 'criminally insane' characters in the US cinema of the 1970s on the example of the film of the same name by Nick Millard in the second part of the article. It is concluded that the audiovisual and genre patterns of low-budget cinema of the last century motivate contemporary directors to turn a serial killer into a historical character.

Keywords: the maniac figure, American cinema, low-budget cinema, horror, aesthetics, narrative, representation

For citation: Strugova E.A. "Representation of the maniac figure through the prism of the US cinema of the 1960-80s: from a historical character to the myth of the genre in contemporary cinema." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 76-86. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-76-86

Введение

Методологическое различие между критикой и теорией кино далеко не всегда обнаруживается в терминах и понятиях, на смысле которых расходятся представители обеих традиций. Очень часто критическое ранжирование фильмов по качеству, категориям и жанрам совпадает с установками субъективно ориентированной теории кино. Например, одна из тенденций в современной эстетике – отказ от гедонистического прочтения зрительских переживаний и концептуализация атмосферы и настроения как выразителей ощущения различных аспектов фильма, исключением из которых не является конкретный персонаж [Spadoni, 2020; De Rosa, 2020]. В последнее десятилетие хорроры,

© Стругова Е.А., 2022

ISSN 2227-6165

ранее игнорируемые критикой наравне с эксплуатационным кино, и байопики о серийных убийцах все активнее завоевывают фестивали и стриминговые платформы. Учитывая, что на различных кинофестивалях и церемониях жанр или «категория» все еще учитываются при вручении наград, в отношении хоррора до сих пор не существует единого мнения. Например, на Сандэнсе фильмы ужасов соревнуются в секции Midnight, а на премии «Сатурн» хоррор значится лишь третьим пунктом после лучшего научно-фантастического фильма и фэнтези.

В данной статье будет проведен анализ одного из ключевых персонажей, по-настоящему «фигуры» кино, за которой закрепилось множество смыслов, атрибутов и даже бюджет фильма как критерий оценки истории реального или вымышленного маньяка. Американский кинематограф, который послужит объектом исследования, представляет особый интерес в силу многих причин. Стоит отметить, что на 2021 год назначены премьеры сразу двух байопиков производства США про Теда Банди, реального маньяка, действовавшего в 1970-80-е гг. Другой вопрос: окажутся ли «Тед Банди: Американский бугимен» (реж. Д. Фаррандс, 2021) и «Охотник за разумом. Схватка» (реж. Э.Р. Сили, 2021) столь заметными как лауреат Сандэнса «Красивый, плохой, злой» (реж. Дж. Берлингер, 2019), также снятый по мотивам истории Банди? Однако тот факт, что в большинстве из них история преступлений разворачивается в 1960-80-е гг., не позволяет говорить об исчезновении «парадокса изучения фильмов ужасов, сформированного запросами аудитории», о котором говорил М. Хиллс [Hills, 2014, p. 90].

Другим актуальным трендом на переосмысление жанрового и, в особенности, низкобюджетного кино, эстетике и проблемам которого наследуют современные адаптации историй о маньяке, стало пристальное внимание к технической стороне вопроса. Авторы интернет-порталов и периодических изданий публикуют рецензии на независимое кино прошлого века, а такие компании, как Vinegar Syndrome, Lionsgate, Shout Factory, Bleeding Scull и Severin Productions, активно занимаются цифровой реставрацией фильмов, поврежденных временем.

Недавняя полемика в российском и международном сообществе кинокритиков, которая развернулась после присуждения «Титану» Ж. Дюкурно «Золотой пальмовой ветви», свидетельствует о продолжающемся институциональном скепсисе по отношению к хоррорам. В качестве примера можно привести слова известного кинокритика Е. Беликова: «Времена, очевидно, меняются, и теперь бескомпромиссная установка Каннского фестиваля на глобализацию кинопроцесса и гарантию уважения ко всякому авторскому замыслу – в тренде» [Беликов, 2021]. Поэтому перед исследователем встает двоякая задача. С одной стороны, необходимо найти причины переосмысления фильмов о серийных убийцах в качестве жанровых работ, с другой, выяснить, какими достоинствами и недостатками обладает реконструкция мотивов грайндхаусмейкеров[1] прошлого века в терминах современного кино. В этой статье будет применен метод выборочного анализа фильмов, где в качестве главного персонажа выступает маньяк. Для того чтобы изучить конкретные случаи его репрезентации на экране в 1960-1980-х гг., нужно, прежде всего, реконструировать историко-кинематографический контекст данного периода.

Историко-социальный контекст репрезентации фигуры маньяка в кинематографе США 1960-1980-х гг.

Режиссеры XX века стали рефлексировать о личности преступника задолго до оформления нарративных, жанровых или социально-критических концепций кино во второй половине столетия. Однако тот факт, что маньяк стал главным персонажем жанров слэшера[2] и сплэттера[3], возникших

[1] В XX веке в системе дистрибьюции и проката американской киноиндустрии *грайндхаусами* (англ. grindhouse) назывались кинотеатры на территории США, предназначенные для показа среднебюджетных и низкобюджетных фильмов эксплуатационного, сексуального и насильственного содержания, работа которых контролировалась цензурными и налоговыми ограничениями.

[2] Слэшер (англ. “slasher” - рубить) – разновидность или поджанр фильмов ужасов, в котором основной акцент ставится на многочисленных эпизодах убийств, происходящих, в основном, с применением холодного оружия.

[3] Сплэттер (англ. “splatter” - разбрызгивать) – разновидность или поджанр фильмов ужасов, где предельная степень детализации насилия и убийств сочетается с большой долей кровопролития.

ISSN 2227-6165

в 1960-70-е гг. именно в США и преимущественно низкобюджетных, в отличие от триллера или специфического поджанра фильмов об экзорцизме, задает дальнейшее направление исследования. С целью оценки уникальности данного периода для воплощения фигуры маньяка на экране необходимо реконструировать контекст американского кинематографа второй половины прошлого века, состоящий из экономического, историко-кинематографического и социального факторов.

Конец эпохи экономического доминирования студий-мейджоров был вызван целым рядом причин. К середине 1950-х гг. фильмы ниже «категории А» образовали нишу с собственной аудиторией, но не всегда легальными потоками финансирования. Хотя новая рейтинговая система конца 1960-х гг. была создана для защиты студийной продукции от местной цензуры, независимые дистрибьюторы не могли выпустить картину с рейтингом G, M или R без предварительного разрешения руководства Американской ассоциации кинокомпаний. Как утверждает Дж. Льюис, на рубеже 1960-70-х гг. даже Paramount, компания с долгой и богатой историей, находилась на грани краха [Lewis, 2002, p. 156]. Она же была первой студией, вышедшей из кризиса бокс-офисов, запустив целую череду блокбастеров, один из которых – «Крестный отец» (1972). Пока такие компании второго плана, как Allied Artists, спасали финансовое положение, экспортируя свою продукцию в Европу и приглашая известных актеров, режиссеры, заслужившие репутацию «категории В», например, Уильям Касл и Хершел-Гордон Льюис, превращали скромные финансовые возможности в свое преимущество. Съемка в помещении, а не в студии или на открытом воздухе, укладывалась в низкий бюджет и способствовала реализму криминальной драмы, в котором могла появиться и фигура маньяка.

Второй фактор связан с методом, которым хоррормейкеры того времени соревновались между собой за привлечение аудитории. «Старшее» поколение (Р. Корман, Э. Вуд, Р.Д. Штеклер) было вынуждено подчиняться «категориям», в которых мыслили дистрибьюторы. А. Хичкок, не в последнюю очередь интересовавшийся личностью маньяка, нередко выступал в роли камео, представляя собственный фильм («Психо», 1960). У. Касл предостерегал зрителей от «первого в истории кино шокирующего или жестокого зрелища» («Тинглер», 1959). Однако от менее именитого Ф.Б. Гринтера («Кровавый урод», 1972) такое «предостережение» выглядело данью «предупредительным фильмам» (cautionary films)[4] 1930-40-х гг., поэтому создатели фильмов ужасов 1970-80-х гг. стали действовать более изобретательными способами.

Третье обстоятельство выведения на передний план фигуры маньяка связано с социальными явлениями американского общества. В частности, Майкл Уиннер, режиссер и исследователь кинематографа 1970-х гг., полагает, что данное десятилетие было отмечено аллегорическим изображением американского общества через призму насилия и крови [Winner, 2001, p. 7]. С другой стороны, если режиссеры независимых фильмов ужасов XXI века начинали в качестве продюсеров, постановщиков сегментов для разнообразных хоррор-альманахов (Р. Бенджамин), актеров (Дж. Красински), то одним из наиболее частых, но оттого не менее уникальных путей «ветеранов» жанра была режиссура социально неодобряемых фильмов – эротики и эксплуатационного кино.

Напряженность социального и экономического контекста киноиндустрии усиливалась тем, что цензурные ограничения, которые порой выливались в полицейские рейды на нелегальные кинотеатры, подкреплялись чем-угодно: от призывов к исполнению производственных стандартов до пожарной безопасности, грозящей зрителям грайндхаусов, и теориями, согласно которым воздействие мерцающих изображений может привести к эпилепсии. Однако, как предположил Д. Чёрч, уникальность эпохи состояла в том, что эксплуатационные фильмы не прошли бы цензуру десятилетием позже [Church, 2015, p. 236]. В условиях исторической дистанции едва ли можно трактовать текущие жанровые тренды, не связывая их в единый нарратив и не игнорируя комплексный характер.

[4] «Предупредительные» или «предостерегающие» фильмы (cautionary films) – это игровые фильмы, которые в деталях демонстрировали последствия алкоголизма, табакокурения, наркомании, беспорядочных сексуальных связей и других явлений, подвергаемых социальному осуждению в США 1930-40-х гг.

ISSN 2227-6165

Например, фильм Д. Финчера «Зодиак» (2007) предварялся ретро-заставкой студий Paramount и Warner Brothers. В то время как независимый фильм ужасов «Убийца Зодиак» (реж. Т. Хэнсон, 1971) фактически не исследован историками кино и вряд ли известен широкой аудитории сейчас. Из этого следует, что различие в «оптике», через которую преподносится реальный прецедент в современном кино и в фильме 1971 года, вызвано, в том числе, привязкой к бюджету и популярностью режиссера, хотя ведь первоисточник – это преступления маньяка, действительно орудовавшего в Сан-Франциско на рубеже 1960-70-х гг.

Кроме того, что хоррор с большим опозданием ощутил на себе глобальные изменения в цензуре и рейтинговой системе конца шестидесятых годов, среди фильмов, снятых между 1970 и 1973 гг., с трудом можно найти хоть сколько-нибудь сопоставимый по охвату аудитории с «Изгоняющим дьявола» (1973) или «Техасской резней бензопилой» (1974). В основном, это были либо эксплуатационные ленты за авторством режиссеров Х.-Г. Льюиса, М. Файндлэя, У. Гирдлера, Д. Уишман, либо фильмы, наследующие неоготическим хоррорам прошлого десятилетия студий Hammer и Amicus с участием В. Прайса, К. Ли и П. Кушинга. Если в фильмах такого рода все-таки фигурировал маньяк, то, как правило, все сюжетное и формальное своеобразие сводилось к минимуму. В трейлере к фильму «Дом, где стекает кровь» (реж. П. Даффелл, 1970) даже прозвучала лаконичная формулировка четырех «столпов», на которых держится классика фильмов ужасов: «вампиры, вуду, мегеры и жертвы», что на английском языке складывается в аббревиатуру VVVV. Режиссеры руководствовались, прежде всего, финансовыми соображениями, так что часто актерам давали страницы сценария только с их репликами. Они были убеждены, что в отличие от Х-Г. Льюиса, который снял «Кровавый пир» (1963) за 10 тыс. долл., на те же деньги они могли бы создать три фильма.

Таким образом, все перечисленные факторы позволяют задать направление дальнейшего исследования того, как именно тематика фильма может переквалифицироваться в жанр. Было бы недальновидным говорить о том, что середина 1970-х стала пиком определенного ракурса, с которого режиссерами исследовалась личность маньяка. У теоретиков кино есть много вариантов ответа на вопрос: почему серийный убийца и маньяк – это не только нарративный, но и эстетический центр композиции фильмов? В следующем разделе необходимо продолжить аналитику ракурса, с которого режиссеры рассматривали данного персонажа, путем обращения к еще одной устойчивой ассоциации с его личностью, а именно – к «преступному безумию».

«Преступное безумие»: критерий или аргумент к жанровой классификации?

В рамках психоаналитических подходов к личности убийцы было предложено решение изучать его деяния с точки зрения мотивов. Один из них, а именно «травма», глубоко укоренен в человеческой психике. Психопатологический ракурс исследования фигуры маньяка достаточно разработан и в российском, и в зарубежном контексте. Ряд авторов полагает, что в большинстве случаев «травма» – это следствие детского или юношеского опыта столкновения с насилием или совершения его по принуждению [Колотаев, 2013; Кловер, 2014]. Такие условия заданы, например, сценариями фильмов К. Харрингтона «Кто прикончил тётушку Ру?» (1971) и «Из породы убийц» (1973). Если первый блок данной статьи был посвящен социальному контексту и жанровой политике американского кино второй половины XX века, то сейчас следует дополнить проблематику фильмов о маньяках путем анализа того, как их экранный образ соотносится с «преступным безумием».

Достоин упоминания сам масштаб исследования психопатологических мотивов поведения маньяка через призму кино. К началу семидесятых годов XX века «география» «преступного безумия» охватывала Швецию («Ночной посетитель» (1971) Л. Бенедека), Великобританию («Безумие» (1972) А. Хичкока). Однако 1974 год стал знаковым не только для американского кино, о котором пойдет речь дальше, но и для картин, снятых за пределами США. Так, в 1974 году в Британии и Канаде почти одновременно вышли два фильма с названием «Безумие»: от Ф. Фрэнсиса,

ISSN 2227-6165

а также от А. Ормсби и Дж. Джиллена. В том же году французский режиссер Ж. Роллен снял «Бесноватые». Стоит отметить, что даже в трейлере к «Судорогам» (1975) молодого, но уже известного на то время канадского режиссера Д. Кроненберга закадровый рассказчик советовал «немедленно посетить психиатра, если этот фильм не заставил вас кричать и вжиматься в кресло».

Немаловажно, что политика распространения независимых фильмов в США 1970-х гг., в отличие от результатов работы киностудий, допускала покупку, передачу и продажу прав на прокат таким образом, что ленты переименовывались чуть ли не в каждом штате и с каждым новым дистрибьютором. Например, «Псих из Техаса» (1975) Дж. Коллинза и Дж. Физелла, снятый в штате Арканзас, затем получил название «Мясник» (The Wheeler), которое отражает один из самых распространенных стереотипов о жителях американского юга. Не менее яркой тому иллюстрацией служит фильм того же года Ника Милларда, режиссера из Сан-Франциско. Первоначально он назывался «Сумасшедшая толстая Этель», а позднее был переименован в «Преступно безумную», или «Невменяемую», если опускать дословный перевод. С одной стороны, этот шаг вписал душевный недуг отдельной личности в рамки дискурса правосудия, с другой, послужил для зрителя уже не просто дисклеймером, смотрящего очередной фильм про «сумасшедшую в городе», но и самым настоящим спойлером.

На режиссерской работе Милларда стоит остановиться отдельно. Это связано не только с его статусом в региональной традиции хоррора, но, в первую очередь, с особым местом проблематики «преступного безумия» в его карьере. В центре «Невменяемой» – история юной Этель Яновски, страдающей от ожирения, приступов неконтролируемого голода и паранойи. После возвращения из психиатрической клиники, куда ее поместила бабушка, героиня начала опустошать холодильник с небывалой скоростью. Орудием убийства бабушки и других персонажей, которые перекрывали «невменяемой» Этель доступ к холодильнику, а впоследствии проявляли излишнее любопытство к комнате, в которой она прятала своих жертв, стал кухонный нож.

Стоит заметить, что даже названия слэшеров 1970-1980-х гг. отмечены невероятным количеством вариаций на тему орудия серийного убийцы: «Техасская резня бензопилой» (1974), «Убийца с электродрелью» (1979), и, наконец, «Микроволновая резня» (1983). По решимости, с которой Этель подходит к убийству, она близка Лизе из «Топора» («Калифорнийская резня топором») (1974). Только если в «Топоре» мотивом была месть за насилие над женщиной, которая буквально через пару лет образовала целый поджанр «месть за изнасилование» (rape and revenge), то зрителю «Невменяемой» было позволено увидеть то, что помогло Этель расправиться с очередным живым «препятствием» на ее пути к холодильнику.

Фильм «Преступно безумная» («Невменяемая») 1975 года подтверждает, что режиссером Ником Миллардом двигало стремление воплотить именно оригинальный замысел, а не отозваться на продюсерский проект. Основав собственную компанию IRMI Films, Ник Миллард избежал давления со стороны правоохранительных органов и контроля индустрии в лице лидеров Американской киноассоциации. Казалось бы, ленту Милларда среди прочих фильмов про маньяков выделяет лишь сюжетное решение, комбинирующее два важных топоса хорроров тех лет: замкнутое пространство больницы или дома. В таком случае контекст ленты исчерпывался бы прото-слэшерами, как, например, «Последний дом слева» (реж. У. Крэйвен, 1972). С другой стороны, учитывая вариативность выразительных средств для репрезентации даже центрального, но все же одного персонажа во всем фильме, связывать новаторство с моментом зарождения жанра не совсем корректно.

Возвращаясь к «Преступно безумной», следует указать на ряд визуальных деталей, которые подталкивают повествование к неординарному истолкованию психопатической личности Этель. Даже в момент трапезы, следующей за эпизодом очередного убийства, она совершенно равнодушна к тому, что происходит вокруг и, в том числе, к содержимому тарелки. В «доступе» к переживаниям Этель, в основном, раздражению, недоумению и гневу, не последнюю роль сыграли недостатки изобразительного ряда. Некоторые эпизоды смонтированы так, что кажется, будто они сняты на

пленку разного калибра; заметна неравномерная экспозиция по всему кадру, освобождающая любую, даже самую ожесточенную схватку героини с теми, кто наводит в ее доме порядки, от драматического напряжения. Решение Милларда снимать диалоговые сцены двумя разными камерами отразилась в «перебоях» между планами персонажей, в одном из которых присутствовал, а в другом отсутствовал внутрикадровый шум. Если в «Техасской резне бензопилой» Тоуба Хупера каждым новым рывком заведенной бензопилы поддерживался параллельный монтаж, дававший жертвам шанс увернуться от «Кожаного лица», главного антагониста фильма, то в «Невменяемой» Ника Милларда такой звуковой пунктир не играл роли в сюжете.

Таким образом, упомянутые черты сценографии «Преступно безумной» снимают вопрос о центре, из которого отправляется нарративное развитие, и способны прервать очередную повествовательную дугу, приведшую к сосредоточению на фигуре серийного убийцы. Точка зрения не расширяется, а просто подчеркивает перспективу Этель, превращая тревогу предполагаемого зрителя в симуляцию травмы и кризиса. И если, например, согласно классическому тексту о слэшерах К. Кловер, убийца – это психотический продукт неблагополучной семьи, перенесший травматический опыт в детстве, то о прошлом Этель умалчивается [Кловер, 2014].

О том, как принимали фильм Н. Милларда в первоначальном прокате, известно немногое, но большая часть отзывов, размещенных на крупных интернет-порталах о хоррорах и малобюджетных фильмах, поступила с выходом «Невменяемой» на DVD уже в 2005 году. Можно предположить, что сейчас фильм Милларда не считывается как психологический триллер и слэшер, а, скорее, содержит в себе элементы комедии и гиньоля. Этот факт еще раз подчеркивает, что маньяк как базовая фигура кинематографа семидесятых-восьмидесятых годов – это, скорее, собирательный образ, а не критерий жанровой классификации. Поэтому, если задавать вопрос, почему данная эпоха стала не только сюжетной, но и стилистической основой современных хорроров, триллеров и, к примеру, детективов с серийным убийцей в качестве протагониста, то и отвечать нужно в терминах сходств. Следует обосновать этот тезис двумя примерами.

Допустим, что фильм Милларда – это популярный на сегодняшний день «домашний» хоррор (domestic horror), где все насилие происходит в пределах дома, в отличие, например, от еще одного современного поджанра фильма ужасов о вторжении в дом (home-invasion horror). Значительную часть хронометража «Преступно безумной» заняли сцены устранения жертв с места преступления путем протаскивания их по всему жилищу, но, вероятно, это был всего лишь способ, которым режиссер преодолел порог минимальной продолжительности фильмов ниже «категории А» в час экранного времени. Несмотря на то, что диалог Розали, сестры Этель, и ее бывшего ухажера в баре – почти единственная сцена, снятая в отрыве от основной локации, в «Невменяемой» все-таки выражен урбанистический мотив с акцентом на возможных свидетелях, соседях, догадывающихся о преступлении. Поддержкой визуального построения сцен за счет экстремально низких углов съемки или использования анаморфических линз служит даже место съемки – уклонный ландшафт Сан-Франциско.

Во-вторых, тот факт, что в 1970-е гг. большая доля саспенса и нарративного напряжения еще не строилась на скримерах[5] и джампскейрах[6], базовых приёмах фильмов ужасов конца XX и начала XXI вв., осложняет определение «Невменяемой» как, например, триллера. Так, например, К. Уоделл говорит, что наравне с откровенными образами насилия и телесности нехватка ориентиров – это важнейший элемент эксплуатационного фильма ужасов [Wadell, 2018]. В ленте Н. Милларда интрига и саспенс разрушаются равным объемом информации у зрителя, который мог бы почерпнуть ее на разных этапах нарративного развития, и у героев фильма.

[5] Скример (англ. “screamer” – крик) – прием хорроров, использующийся в сценах с предельным сосредоточением нарративной угрозы и последующим внезапным столкновением с шокирующим персонажем или событием, который, как правило, сопровождается громким звуком.

[6] Джампскейр (англ. “jumpscare” – вскакивание от ужаса) – прием хорроров, направленный на провокацию ужаса и страха и созданный за счет резкого движения или динамического поворота сюжета, который в отличие от скримера должен приводить к зрительской реакции «вскакивания».

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Фигура Этель, действительно, воплощает собой эксцесс как в переносном, так и в прямом смысле. Артхаус и коммерческое кино воспроизводили стигматизацию телесного различия маньяка через клише, производные от общественного представления о табуированной природе отклонений. В то время как аудиовизуальное решение фильма Н. Милларда далеко от культурно укоренившегося отношения, которое изолирует ненормативное тело как место для проецирования социальных тревог по поводу инаковости и девиантности. Миллард не осуществил деконструкцию говорящего субъекта, «невменяемой» Этель, что было характерно для многих режиссеров низкобюджетного кино 1960-1970-х гг., которые занимались озвучиванием уже после синхронизации. Напротив, планы «Преступно безумной» «внимательны» к участникам диалога и выверены точно по времени реплик персонажей.

В результате сужения перспективы анализа фильмов о маньяках на отдельном примере, ленте Н. Милларда «Невменяемая», следует сделать некоторые выводы. Рассмотренный фильм находится на стыке, но не совпадает с двумя важнейшими вехами в истории фильмов ужасов. С одной стороны, Этель можно определить как героиню слэшера, достаточно смешанного жанра, сочетающего в своей структуре детектив и драму с большой степенью кровопролития. С другой, если в «Невменяемой» город и ищет убийцу, то в лице одного-единственного детектива. Без использования саундтрека Нику Милларду удалось усилить напряжение многих сцен, в особенности, конвульсий Этель во время терапии электрошоком. Поэтому непреходящая актуальность раритетных фильмов подкрепляется не только теоретически, в контексте исследования «зрительских территорий», возникающих на пересечении различных медиа [Verhoeff, 2019], но и в пределах самого фильмического текста.

Серийный убийца как исторический и концептуальный персонаж хорроров XXI века

Одним из преимуществ актуальной теории и философии кино является отказ от таких пунктов анализа, как форма, стиль и нарратив фильма. Переводя фокус с истории *фильмов* на историю кино как «зрительства», современные теоретики и «археологи» медиа связывают специфику хоррора с общими для кинематографа тенденциями. Наравне с признанием немых фильмов ужасов и немецкого экспрессионизма прото-хоррорами, Тоуба Хупера, Абеля Феррару и Оливера Стоуна называют основателями «медленного кино» [Davis, 2018]. Тем не менее в отдельных подходах все-таки можно обнаружить отсылку к замыслу фильма и намерениям его автора, что было характерно для семиотических и структуралистских концепций, интенсивно развивавшихся в середине прошлого века.

В текстах рецензий на байопики о реальных или фильмах о вымышленных серийных убийцах, снятых в наши дни, выражается недовольство разрывом между тем, что «дано» как исторический прецедент и проанонсировано в трейлерах и синопсисах. Например, два года назад развернулась дискуссия о «Золотой перчатке» Ф. Акина, участнике Берлинского кинофестиваля 2019 года. Иллюстрацией служат многочисленные тексты как зарубежных, так и российских кинокритиков. Например, автор журнала «Искусство кино» А. Филиппов, рассматривая «Золотую перчатку», провел аналогию с «Домом, который построил Джек» Л. фон Триера и «Красивым, плохим, злым» Дж. Берлингера [Филиппов, 2019]. Если первый и третий фильм посвящены действительным событиям, произошедшим в 1970-х гг. в ФРГ и в США, то второй реконструирует мотивы вымышленного преступника. Следовательно, продолжая отвечать на центральный вопрос данной статьи: как оценивать масштаб влияния конкретного персонажа – маньяка – на образ упомянутой эпохи в современном кино, – нужно признать проблему режиссерских интенций все еще актуальной.

Стоит отметить, что в ряде фильмов про маньяков, снятых в XXI веке, меняется система координат внутри самого нарратива. К примеру, в вышеупомянутых лентах 2018-2019 гг. в центр помещается мимика, внешнее поведение убийцы и орудия преступления. В то время как непосредственность и фронтальность показа жертвы, присущая, в частности, слэшерам 1970-80х гг.,

наоборот, противоречит жанровым условностям – саспенсу и ограниченному знанию о намерениях маньяка.

Существенным обстоятельством является возведение раритетных и малоизвестных фильмов ужасов прошлого века и даже высокобюджетных франшиз вроде «Хэллоуина» (реж. Джон Карпентер, 1978) практически в ранг канона. Современные хорроры воспроизводят, во-первых, базовые сюжетные тропы, во-вторых, визуальные черты «классической» эпохи, сосредотачивая максимум нарративной угрозы в пространстве дома, как произошло в фильме «Не входи» (2020) Джулиуса Берга, «Кто не спрятался?» (2020) Дэйва Франко или «Человек-невидимка» (2020) Ли Уоннелла. Однако, если первое повлекло за собой образование ранее упомянутого поджанра «хоррора о вторжении в дом», то основа реконструкции второго типа, как правило, миметическая. Её можно проследить в «Она убивает» (2015) Рона Бонка, «Нектаре» (2019) Деверо Милберна, «Друге напрокат» (2020) Джона Стивенсона и других фильмах. Визуальной поддержкой происходящего служат некоторые приемы, выдающие особенности кинематографа 1970-х гг.: цветокоррекция под пленку того десятилетия, полиэкран, размытость по краям кадра при абсолютно четком и даже анаморфическом эффекте в центре, световые вспышки и блики внутри объектива, долгая выдержка, создающая эффект «смазанности», и многие другие детали, которые можно добавить к цифровому изображению на этапе постпродакшна.

Принципиально, что нарратив фильмов, приведенных выше, централизует маньяк-одиночка или группа персонажей, терроризирующих и лишающих жизни своих жертв. Помимо композиционной рамки убийство происходит на почве нервного расстройства, религиозного фанатизма и мести за насилие над женщиной. Однако совмещение двух факторов – стилевого и тематического – и перенос действия современных фильмов и байопиков о серийных убийцах в конкретную эпоху, в частности, 1960-1980-х гг., приводит к тому, что исторический контекст и социально неустойчивый статус этой эпохи в кино утрачивается. К примеру, авторы актуальных исследований ставят акцент на альтернативном распределении гендерных ролей в «культовых» фильмах ужасов второй половины XX века по сравнению с современными, однако уделяют недостаточное внимание внежанровому анализу низкобюджетного кино [Jones, 2018; Smukler, 2019]. Стоит сказать, что не только в «Невменяемой» Ника Милларда, рассмотренной ранее, но и во многих фильмах испанского режиссера Хесуса Франко, убийцей выступала именно женщина, что, безусловно, осложняет прочтение мотивации героев в психоаналитической или феминистской перспективе.

Таким образом, освоение все новых форматов, в которых фигура маньяка выступает на передний план, свидетельствует о том, что «жанровые» исследования как со стороны критики, так и теории кино, в случае адаптации ретро-стилистики продуктивны лишь отчасти [Muir, 2007; Павлов, 2021]. За умножением конвенций, тропов следует упоминание одних и тех же фильмов в разных «категориях», что, с одной стороны, говорит об их условности, с другой, приводит к обесцениванию конкретных фильмов в качестве объектов анализа. Ведь когда аргументы подобного рода экстраполируются на частные и очень ситуативные переживания, последние можно назвать и целью, преследуемой съемочной командой, и понижением требований к зрителю, укладывающемуся в эту рецептивную схему. В подобном смысле «Безумная толстая Этель» (реж. Б. Дортон, 2016), ремейк «Невменяемой», вышедший под первым названием оригинала, ретроспективно наделяет ограниченный и зачастую очень ассоциативный ряд технических несовершенств низкобюджетных фильмов статусом стиля. В то время как оценка сиквелов и ремейков с прицелом на оригинал оправдывает существование обширной сети «архивных» документов, вызывающих ассоциации с некоторой приватной ситуацией, из которой выключен «несвоевременный» зритель.

Заключение

В результате рассмотрения многочисленных примеров манифестации образа маньяка в кино следует сделать некоторые выводы. С начала прошлого века он является такой же неотъемлемой

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

частью кинематографа, как мультипликационные персонажи Disney или супергерои комиксов – слагаемыми популярной культуры. В то время как одна из проблем, на которую направляются ресурсы современных гуманитарных наук, – «преступное безумие» или невменяемость – может быть интересна не только для ассоциации с направлениями и жанрами, ушедшими в историю кино, но и как актуальная тенденция на дестигматизацию людей с психическими отклонениями.

Как было выяснено ранее, начало семидесятых годов прошлого века ознаменовалось фильмами-адаптациями готической литературы, вариациями на тему одержимости, проклятых домов и экзорцизма. Об этом свидетельствует карьера раннего У. Фридкина, Д. Кроненберга и С. Спилберга. Только ближе к середине десятилетия кинематографисты стали ставить проблему научно-фантастической, сверхъестественной, то есть зачастую «внешней» угрозы. Более экспериментальные хорроры той эпохи, что не всегда совпадает с бюджетом, разрушали контролируемую рамку вокруг визуального ряда. Они выглядели новаторски по сравнению с хоррор-альманахами британских киностудий Hammer, Amicus или Tigon начала декады, по своему масштабу сопоставимыми с сегодняшней Blumhouse. С другой стороны, выборочный анализ фильмов, где в качестве главной «внутренней» угрозы выступал маньяк, выявил обратный тренд.

Режиссеры крупнобюджетных фильмов обратили внимание на данное, в первую очередь, социальное явление значительно позже. «Классике» хорроров про маньяков было свойственно идеальное соотношением негативного и позитивного пространства в кадре за счет недостаточно освещенных участков и фоновых явлений, не играющих роль в нарративе. Его усложнение в отдельных лентах конца 1970-х гг. оттенялось довольно клишированным использованием возможностей съемки с точки зрения убийцы. Поэтому уже к началу восьмидесятых годов прошлого века фигура маньяка перестала служить маркером низкобюджетного кино. Несмотря на то, что мейнстрим постепенно вбирал в себя темы, полное освещение которых было совместимо только с рейтингом R или X, одним из первых полноценных высказываний об этой проблеме стал фильм 1978 года «Глаза Лоры Марс» от студии Columbia Pictures. Однако то обстоятельство, что протагонистом данного фильма стал не маньяк, а женщина-фотограф (Фэй Данауэй), через видения которой на экране разворачивались все насильственные смерти, все-таки выдает стремление студийных производителей держать провокативную тему на дистанции.

Из этого можно сделать вывод о том, что в итоге длительной жанровой гибридизации хоррор, постепенно отмежевываясь от научной фантастики (*sci-fi)* с центральной идеей об опасности, идущей «извне», спроецировал «врага» на ближний круг, в котором фигура маньяка из прошлого или настоящего заняла особое место. Как уже ранее упоминалось, создатели ряда новейших кинопроектов осуществляют такой «перенос» на прошлое жанра. Однако это не гарантирует внесение наиболее ярких представителей ретро-хорроров в список «культовых фильмов». Напротив, зачастую ракурс, с которого оценивается какой-либо фильм о маньяке, задается амбивалентным отношением к «трэш-культуре». Если отдельные режиссеры вызывают неподдельный интерес, то в случае «низких» жанров, до сих пор считываемых сообществом кинокритиков, он оборачивается культурной отстраненностью.

Проанализированная ситуация обратна «рождению» киноавангарда, обращенному к специфике самого кино, а не его выразительным средствам. В критической оценке ракурса, с которого рассматривается история про реального или вымышленного убийцу, отсутствует хоррор-составляющая, которая позволила бы романтизировать фигуру маньяка в современном кино. Таким образом, проблема исторического прецедента, встающая на пересечении различных кинематографических эпох, состоит не в различии между категориями, бюджетами и статусами режиссеров, а в том, что жанр становится наиболее частым поводом к его воплощению на экране и обсуждению.

ISSN 2227-6165

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Безумие / Frenzy (1972, реж. Альфред Хичкок, Великобритания), игр.
2. Безумие / Craze (1974, реж. Фредди Фрэнсис, Великобритания), игр.
3. Безумие / Deranged (1974, реж. Алан Ормсби, Джефф Джиллен, Канада), игр.
4. Безумная толстая Этель / Crazy Fat Ethel (2016, реж. Брайан Дортон, США), игр.
5. Бесноватые / Les démoniaques (1974, реж. Жан Роллен, Франция), игр.
6. Глаза Лоры Марс / Eyes of Laura Mars (1978, реж. Ирвин Кершнер, США), игр.
7. Дом, где стекает кровь / The House That Dripped Blood (1970, реж. Питер Даффелл, Великобритания), игр.
8. Дом, который построил Джек / The House That Jack Built (2018, реж. Ларс фон Триер, Дания, Франция, Швеция, Германия, Бельгия, Тунис), игр.
9. Друг напрокат / Rent-A-Pal (2020, реж. Джон Стивенсон, США), игр.
10. Зодиак / Zodiac (2007, реж. Дэвид Финчер, США), игр.
11. Золотая перчатка / Der goldene Handschuh (2019, реж. Фатих Акин, Германия, Франция), игр.
12. Изгоняющий дьявола / The Exorcist (1973, реж. Уильям Фридкин, США), игр.
13. Из породы убийц / The Killing Kind (1973, реж. Кёртис Харрингтон, США), игр.
14. Красивый, плохой, злой / Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile (2019, реж. Джо Берлингер, США), игр.
15. Крестный отец / The GodFather (1972, реж. Фрэнсис Форд Коппола, США), игр.
16. Кровавый пир / Blood Feast (1963, реж. Хершел Гордон Льюис, США), игр.
17. Кровавый урод / Blood Freak (1972, реж. Брэд Ф. Гринтер, США), игр.
18. Кто не спрятался? / The Rental (2020, реж. Дэйв Франко, США), игр.
19. Кто прикончил тётушку Ру? / Whoever Slew Auntie Roo? (1971, реж. Кёртис Харрингтон, Великобритания), игр.
20. Микроволновая резня / Microwave Massacre (1983, реж. Уэйн Бервик, США), игр.
21. Не входи / The Owners (2020, реж. Джулиус Берг, Великобритания), игр.
22. Нектар / Honeydew (2019, реж. Деверо Милберн, США), игр.
23. Ночной посетитель / Papegojan, Night Visitor (1971, реж. Ласло Бенедек, США, Швеция, Панама), игр.
24. Она убивает / She Kills (2015, реж. Рон Бонк, США), игр.
25. Охотник за разумом. Схватка / No Man of God (2021, реж. Эмбер Роуз Сили, США), игр.
26. Последний дом слева / The Last House on the Left (1972, реж. Уэс Крэйвен, США), игр.
27. Преступно безумная / Criminally Insane (1975, Ник Миллард, США), игр.
28. Псих из Техаса / Psycho From Texas (1975, реж. Джек Коллинз, Джим Физелл, США), игр.
29. Психо / Psycho (1960, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
30. Судороги / Shivers (1975, реж. Дэвид Кроненберг, Канада), игр.
31. Тед Банди: Американский бугимен / Ted Bundy: American Boogeyman (2021, реж. Дэниэл Фаррандс, США), игр.
32. Техасская резня бензопилой / The Texas Chain Saw Massacre (1974, реж. Тоуб Хупер), игр.
33. Тинглер / The Tingler (1959, реж. Уильям Касл, США), игр.
34. Титан / Titane (2021, реж. Жюлия Дюкурно, Франция, Бельгия), игр.
35. Топор / Axe (1974, реж. Фредерик Р. Фридель, США), игр.
36. Убийца Зодиак / The Zodiac Killer (1971, реж. Том Хэнсон, США), игр.
37. Убийца с электродрелью / The Driller Killer (1979, реж. Абель Феррара, США), игр.
38. Хэллоуин / Halloween (1978, реж. Джон Карпентер, США), игр.
39. Человек-невидимка / The Invisible Man (2020, реж. Ли Уоннелл, США, Канада, Австралия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Беликов Е.С.* «Титан» из Канн – победитель внутреннего сгорания: триумф боди-хоррора Джулии Дюкорно // Афиша Daily. 20.07.2021. URL: https://daily.afisha.ru/cinema/20371-titan-iz-kann-pobeditel-vnutrennogo-sgoraniya-triumf-bodi-horrora-dzhulii-dyukorno/ (дата обращения: 1.10.2021).
2. *Филиппов А.А.* «Золотая перчатка» Фатиха Акина впустила эхо войны в конкурс Берлинале-2019 // Искусство кино 10.02.19. URL: https://kinoart.ru/reviews/golden-glove (дата обращения: 20.09.2021).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кловер К.Дж.* Ее тело, он сам: Гендер в слэшерах / Пер. с англ. *И. Кушнарёвой* // Логос. 2014. 6. С. 1-60.
2. *Колотаев В.А.* Безумие и агрессия в фильмах о маньяках: образ внутреннего безумия // Артикульт. 2013. 4(12). С. 47-55.
3. *Павлов А.В.* Постхоррор?: рецензия на книгу Дэвида Черча // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2021. 5(2). С. 294–313.
4. *Church D.* Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
5. *Davis G.* The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror // Screen. 2018. 59(1). P. 41-58.
6. *De Rosa M.* Dwelling with Moving Images // Post-cinema: Cinema in the Post-art Era / D. Chateau, J. Moure. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. – P. 221-239.
7. *Hills M.* Horror Reception/Audiences // A Companion to the Horror Film / *H.M. Benshoff.* – 2014. – P. 90-108.

8. *Jones S.* Preserved for Posterity? Present Bias and the Status of Grindhouse Films in the "Home Cinema" Era // Journal of Film and Video. 2018. 70(1). P. 3-16.
9. *Lewis J.* Hollywood vs Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry. – New York, London: New York University Press, 2002.
10. *Muir J.K.* Horror Films of the 1970s. – Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2007.
11. *Smukler M.M.* Liberating Hollywood: Women Directors and the Feminist Reform of 1970s American Cinema. – New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
12. *Spadoni R.* What is Film Atmosphere? // Quarterly Review of Film and Video. 2020. 37 (1). P. 1-28.
13. *Verhoeff N.* Sensing Screens: From Surface to Situation // Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium / *C. Buckley, R. Campe, F. Casetti.* – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. – P. 115-134.
14. *Waddell C.* Cannibalising Tradition: Romero's Zombies and a Blood Feast // The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959–1977. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. – P. 110-123.
15. *Winner M.* Introducing the Shocking Cinema of the Seventies // Shocking Cinema of the Seventies / X. Mendik. – Los Angeles: Noir Publishing, 2001. – P. 7-10.

SOURCES

1. Belikov E.S. "'Titan' iz Kann – pobeditel' vnutrennogo sgoraniya: triumf bodi-horrora Dzhulii Dyukorno" ['Titan' from Cannes - winner of internal combustion: the triumph of Julia Ducorno's body horror] [Electronic resource] *Afisha Daily* [Poster Daily], 20.07.2021. URL: https://daily.afisha.ru/cinema/20371-titan-iz-kann-pobeditel-vnutrennogo-sgoraniya-triumf-bodi-horrora-dzhulii-dyukorno/ (access data: 1.10.2021). (in Russ.)
2. Filippov A.A. "'Zolotaya perchatka' Fatiha Akina vpustila ekho vojny v konkurs Berlinale-2019" [Fatih Akin's 'Golden Glove' let the echo of war into the Berlinale 2019 competition] [Electronic resource] *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 10.02.19. URL: https://kinoart.ru/reviews/golden-glove (access data: 20.09.2021). (in Russ.)

REFERENCES

1. Church D. *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
2. Davis G. "The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror." *Screen*, vol. 59, no. 1, 2018, pp. 41-58.
3. De Rosa M. "Dwelling with Moving Images." *Post-cinema: Cinema in the Post-art Era*. Ed. by D. Chateau, J. Moure. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020. Pp. 221-239.
4. Hills M. "Horror Reception/Audiences." *A Companion to the Horror Film*. Ed. by H. M. Benshoff. Hoboken, Wiley-Blackwell, 2014. Pp. 90-108.
5. Jones S. "Preserved for Posterity? Present Bias and the Status of Grindhouse Films in the "Home Cinema" Era." *Journal of Film and Video*, vol. 70, no. 1, 2018, pp. 3-16.
6. Klover K.J. "Ee telo, on sam: Gender v slesherah" [Her Body, himself: Gender in Slashers]. *Logos* [Logos]. 2014. 6. Pp. 1-60. (in Russ.)
7. Kolotaev V.A. "Bezumie i agressiya v fil'mah o man'yakah: obraz vnutrennego bezumiya" [Madness and aggression in films about maniacs: the image of inner madness]. *Articult*. 2013. 4(12). Pp. 47-55. (in Russ.)
8. Lewis J. *Hollywood vs Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*. New York, London, New York University Press, 2002.
9. Muir J.K. *Horror Films of the 1970s*. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2007.
10. Pavlov A.V. "Posthorror?: recenziya na knigu Devida Chercha" [Post horror?: review of the book by David Church]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshej shkoly ekonomiki* [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]. 2021. 5(2). Pp. 294–313. (in Russ.)
11. Smukler M.M. *Liberating Hollywood: Women Directors and the Feminist Reform of 1970s American Cinema*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2019.
12. Spadoni R. "What is Film Atmosphere?" *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 37, no. 1, 2020, pp. 1–28.
13. Verhoeff N. "Sensing Screens: From Surface to Situation." *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium*. Ed. by C. Buckley, R. Campe, F. Casetti. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. Pp. 115-134.
14. Waddell C. "Cannibalising Tradition: Romero's Zombies and a Blood Feast." *The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959-1977*. Ed. by C. Waddell, L. Badley, R. B. Palmer. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018. Pp. 110-123.
15. Winner M. "Introducing the Shocking Cinema of the Seventies." *Shocking Cinema of the Seventies*. Ed. by X. Mendik. Los Angeles, Noir Publishing, 2001. Pp. 7-10.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.01+ 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-87-96

Мария Алексеевна Сорокина
Maria Alekseevna Sorokina
студентка факультета коммуникаций, медиа и дизайна,
student of the Faculty of Communication, Media and Design,
НИУ «Высшая школа экономики»
National Research University Higher School of Economics
markova2112@rambler.ru

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ КОНФЛИКТОВ В СЕРИАЛЕ «КОРОНА»

REPRESENTATION OF EXISTENTIAL CONFLICTS IN "THE CROWN" SERIAL

Сериал платформы Netflix «The Crown», главными героями которого являются члены британской королевской семьи, стал одним из самых популярных сериалов о властных субъектах. Новаторство сериала заключается в другой подаче материала о королевской семье – теперь они не медиабренд, которые привычно десятилетиями конструируют медиа, а обычная семья, но наделенная властью. Традиционные медианарративы одновременно о магии и бесполезности монархии проблематизируются шоураннерами сериала. Столкновение «человеческого» (экзистенциальных вызовов, аффективных решений, желаний) и «властного» происходит на протяжении всего нарратива сериала «Корона». С помощью анализа репрезентации в нескольких эпизодах сериала в статье показывается, какие стратегии используют шоураннеры для построения более цельного образа представителей королевской семьи.

Ключевые слова: репрезентация, британская королевская семья, сериальная культура, сериал «Корона», образ власти, экзистенциальность

Для цитирования: *Сорокина М.А.* Репрезентация экзистенциальных конфликтов в сериале «Корона» // Артикульт. 2022. №2(46). С. 87-96. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-87-96

The Netflix's serial "The Crown", which is focused on members of the British royal family, has become one of the most popular series about powerful agents. The novelty of the series lies in another representation of the British royal family – now they are not a media brand, but an ordinary family, endowed with power. Traditional media narratives about both the magic and the futility of the monarchy are problematized by the showrunners of the series. The conflict between "human" and "powerful" happens throughout the narrative of "The Crown". Through analysis of several episodes of the series, the article reflects the strategies of representing the modern British royal family as powerful agents and, at the same time, existential subjects.

Keywords: representation, the British royal family, serial culture, «The Crown» serial, authority image, existentialism

For citation: Sorokina M.A. "Representation of existential conflicts in "The Crown" serial." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 87-96. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-87-96

Образ носителей власти в кино становится проблемой для шоураннеров, так как представители власти находятся в поле сакрального, а не профанных законов и норм [Кайуа, 2003]. Сериальная культура, как менее конвенциональный медиум, делает возможным чаще ставить понятия «правитель» и «подданный» (в известной мере как «субъект» и «объект») на равные позиции [Beverley, 1998].

Сериал платформы Netflix «The Crown» (далее «Корона» (2016-н.в.), главными героями которого являются члены британской королевской семьи, стал одним из самых популярных о носителях власти. В повествование входят политические события, касающиеся внутренней и внешней политики Великобритании, отношения монархии и парламента, общественная и личная жизнь королевской семьи, а также реакция обычных британцев на все эти события. Шоу демонстрирует, что люди вне зависимости от высоты положения испытывают типологически похожие чувства и переживания. А роль монарха – может, и хотя бы в какой-то мере священна по праву рождения, но, по сути, представляет собой монотонный, изматывающий перфоманс. Особенно в период ослабления прерогатив европейской монархии в XX веке. Нарратив «Короны» изучает

© Сорокина М.А., 2022

ISSN 2227-6165

напряженность представления королевской семьи как объекта драматического произведения, исследуя фигуру Елизаветы II и членов ее семьи как частных лиц и общественных деятелей. Таким образом формируется проблемное, рефлексивное изображение британской монархии в современности (эпоху modernity) [Bauman, 2001, p. 267-275].

Популярность сериала связана, в первую очередь, с тем, что британская королевская семья – одна из самых медийных семей в мире. Они являются семьей-медиабрендом [Clancy, 2019, p. 428]. В 60-е годы 20 века мировая пресса получила широкий доступ к жизни Британской королевской семьи. Это стало возможным благодаря появлению нового монарха, королевы Елизаветы Второй. С момента трансляции коронации по телевидению, которая стала первой в истории королевской семьи, внимание к королеве усиливалось. И если первые 10 лет ее правления настроения прессы были почтительными по отношению к королеве, то после резонансного скандала вокруг военного министра Джона Профьюмо, энтузиазм по отношению к ней и королевской семье значительно снизился, но, правда, на непродолжительный период.

В результате демонстрации коронации королевы получилось, что власть Великобритании в целом, как объединение всех политических институтов, стала репрезентироваться через Британскую королевскую семью [ibid, p. 430]. Члены монархии стали объединяющим символом страны, за жизнью которых можно было следить с помощью медиа. Дженнифер Кларк [Clark, 2015] называет период коронации зарождением магии монархии. Возможность увидеть священный ритуал делало трансляцию коронации экстраординарным явлением. Таким образом «бестелесное, божественное» монархическое получило связь в глазах граждан с собственно членами королевской семьи.

Шоураннеры сериала «Корона» сделали своей главной задачей представить королевскую семью не только для британской аудитории, для которых монархия и во многом является, пусть проблемной и неоднозначной, но частью идентичности, но и для мировой аудитории [Pearson, 2015, p. 87]. Для этого было важно максимально сохранить историческую правдоподобность, но и показать главных героев, членов королевской семьи, как экзистенциальных субъектов. Сериал «Корона» построен на репрезентации и столкновении экзистенциальных выборов и тех, что герои совершают, потому что принадлежат монаршей семье и обязаны сохранять ее традиции – буквально, как будто их воспроизводство означает стабильность порядка не только династии, но и страны. Каждый герой сталкивается с испытаниями: невозможность выйти замуж за человека, которого любишь; необходимость сохранять правильный образ перед народом в моменты семейных проблем; отсутствие возможности отказаться от власти и т.д. Через подобные конфликты проходят все члены королевской семьи в сериале, вне зависимости их близости к королеве и объема властных полномочий. Для подробного анализа мы выбрали несколько эпизодов сериала, в которых наиболее явно проявляется дихотомия властного и экзистенциального. Внимание к ней позволит не только дать оценку репрезентации королевской семьи в сериале, но и поставить вопрос о том, как в сериале представлена – в цельности конкретных персонажей – ценность интимного, частного переживания и в определенной мере навязанной публичной ответственности. В некотором роде эти наблюдения могут быть полезны для понимания многообразного дискурса (о) новой искренности, следы которого можно встретить как в русскоязычной публицистике, так и в англоязычных материалах [Ahn, 2019]. С помощью семиотического метода Р. Барта [Barthes, 1972] и релевантной этому подходу типологии знаков, сконструированной Ч. Пирсом [Pierce, 1883], и критического дискурс-анализа Н. Фэркло [Wodak, Meyer, 2001] автор провел исследование 3-х эпизодов сериала. В статье «экзистенциальное» рассматривается согласно подходу философа Карла Ясперса [Ясперс, 1991].

Экзистенцией можно считать осознание чувств человеком, проявляющееся в результате столкновения с критическими ситуациями в настоящем. В такие моменты человек способен реализовать себя, опознать свои настоящие идентичности [там же, с. 323].

ISSN 2227-6165

Невозможность замужества в эпизоде «Глориана» (1 сезон, 10 серия)

Тяжелая судьба принцессы Маргарет (Ванесса Кирби) становится одной из основных сюжетных линий в сериале. Сестру королевы называли принцессой Дианой своего времени: к ней также было обращено внимание прессы [Grande, 2019]. Ее считали непохожей на традиционного члена королевской семьи, бунтаркой, отступающей от правил.

В сериале яркая и пытающаяся быть свободной принцесса меркнет на фоне консервативных традиций королевской семьи. Она любит публичные выступления и внимание, но ей не дают таких задач, большую часть из них выполняет королева. Она хотела бы быть королевой – шоураннеры дополняют повествование ее детскими воспоминаниями, в которых она говорит о своем желании быть королевой (эпизод «Маргаретология», 3 сезон, 22 серия). А Лилибет (Елизавета Вторая) говорила ей, что сама она не хочет быть королевой и отдала бы это место сестре. Но это становится невозможным и за Маргарет закрепляется роль второй дочери, фоном королевы.

Центральным событием 10 серии 1 сезона становится предполагаемый брак принцессы Маргарет (Ванесса Кирби) и Питера Таунсенда (Бен Майлз). Королева Елизавета II (Клэр Фой) проводит несколько аудиенций с представителями церкви, правительства, но вопреки желанию помочь сестре, брак между членами королевской семьи и разведенным мужчиной считается религиозными и светскими блюстителями монархии невозможным.

В эпизоде зритель наблюдает несколько конфликтов в том числе, внутрисемейный. Королева является одним из немногих членов королевской семьи, кто вышел замуж за любимого человека. Она не сталкивалась с такой ситуацией экзистенциального кризиса, но даже ее муж, принц Филипп (Мэтт Смит) не понимает, почему она просто не может дать людям то, что они хотят видеть, и помочь сестре:

– Пришло время все решить. Дай народу то, что они хотят видеть.

Королева смотрит на лежащие перед ней газеты, с крупными заголовками статей, посвященных Маргарет. Газеты несут в себе коннотативный смысл – мнения людей, которые там приведены, отображены в заголовках, и они поддерживают принцессу: «Помогите королевской принцессе». Дискурс заголовка отражает противостояние культурных групп: народ Британии, с одной стороны, и королевская семья, с другой. Так формируется сцена, в которой только королева, как будто единственная понимающая, к каким последствиям для монархи приведет брачный союз, выступает против него.

Зритель не видит полностью лица Елизаветы, когда она смотрит на газеты. Мы как будто подглядываем за личной жизнью королевы, ее сестры и мужа. Елизавета объясняет мужу, что церковь не согласна на такой брак, и она как глава церкви должна подчиниться. Муж королевы называет все институции, которыми руководит королева, цирком («the whole damn circus, frankly»). Эта метафора в дискурсе речи отражает несогласие принца Филиппа с королевскими порядками. Важно отметить, что он также просит королеву в этой ситуации быть «сестрой, живой женщиной, матерью, женой». Так муж королевы как бы разделяет две части жизни королевы – королевскую ее часть и семейную. Интересно словосочетание «живая женщина» в этом контексте. Для мужа королевы в подобной ситуации невозможно не принять сторону члена семьи, в данном случае принцессы Маргарет. То есть «живая» женщина в дискурсе принца Филиппа – это носитель традиционных семейных ценностей. Зритель видит, что внутри любящих друг друга людей есть конфликт. Елизавета не может отойти от долга (это для носителя королевской власти еще более традиционные установки), принц Филипп этого не понимает.

Далее мы видим разговор Елизаветы и бывшего короля Эдуарда VIII (Алекс Дженнингс), который отрекся от престола из-за похожей ситуации. Невозможность жениться на любимой женщине не оставила ему выбора. Нас как бы допускают в интимный круг: мы слышим, о чем говорит бывший король с королевой, его племянницей (хотя, очевидно, правдоподобия этой сцене добавляет не подтвержденная реальность этого разговора, а его «нормальность» для зрителей). Мы видим роль наставничества в семье, которая снова приводит королеву к выбору – страна или

ISSN 2227-6165

личный выбор сестры. И бывший король, и королева сидят одни в пустых комнатах (даже фоновый шум вечеринки у Эдуарда VIII становится приглушенным). Коннотативным смыслом этого знака – пустой комнаты – является отделенность королевской семьи от народа из-за традиций. Бывший король говорит королеве Елизавете, что народ никогда не поймет королевского долга, и с помощью окружающих символов этого диалога (пустые комнаты, заглушение людей на фоне) формируется дистанция между членами королевской семьи и обществом. В речи Эдуарда VIII нет метафор и недосказанностей, в дискурсе фигурирует глагол «должна подчиняться» и понятие «долга». При этом модальность речи бывшего короля, степень ответственности говорящего за высказывание не несут в себе ответственности за собственные действия: Эдуард VIII требует от королевы подчиняться долгу, но сам от этого долга прежде отказался.

В этом эпизоде принцесса Маргарет попадает в экзистенциальную ситуацию – у нее нет выбора и от ее действий уже ничего не зависит. Королева, несмотря на данное отцу обещание (1 серия, 1 сезона) во всем помогать сестре, в этой ситуации оказывается также беспомощна перед властными полномочиями, долгом «короны». Разговор принцессы Маргарет и королевы проходит в комнате для аудиенций, в которой Елизавета Вторая обычно принимает политических деятелей, но не членов семьи. Символ власти (комната для аудиенций) помогает предположить, что решила королева по поводу брака принцессы. Королева снова говорит о долге и становится понятно, что их разговор не случайно проходит именно в этой комнате. Аудитория понимает, что в королевской семье такие внутрисемейные обещания могут ничего не значить, если они идут против традиционных ритуалов, связанных с процедурой брака, которые положены в основу стабильности работы института монархической власти. Такие ситуации даются тяжело и королеве, и членам ее семьи. Они не могут жить как обычная семья.

В визуальном ряде серии мы видим один сюжет, который тянется до самого конца – брак Маргарет, сестры королевы. В данном случае члены королевской семьи не поддерживают решение королевы, но ничего не могут с этим сделать. Шоураннеры не говорят, что делать в этой ситуации. Эпизод показывает, что нормы, которые приняты в обществе, разрушаются властью. Даже в 20 веке нельзя выйти замуж за человека, которого ты любишь, потому что принадлежность к королевской семье становится препятствием. Этот эпизод делает акцент на эмоциях членов королевской семьи, про которые обычно не говорят. Зрители видят их лица, слезы, злость, непонимание, обиды друг на друга. Это формирует более личное восприятие, аудитория примеряет на себя идентичность каждого из героев.

Конфликт экзистенциального и властного отображен также через мнение населения Великобритании в момент трансляции телепередачи. Зрители видят этот момент как бы из-за плеча принца Филиппа: не видно, что происходит на экране, но слышно, что обычные британцы хотят, чтобы принцесса была счастлива.

– Это же очень важно выходить замуж за человека, которого любишь – доносится с экрана телевизора.

В сцене с телепередачей принц Филипп, как и в диалоге с королевой в этой серии, становится сторонником семейных ценностей. Знак – телепередача – приобретает означающее: возможность быть с тем, кого любишь, естественное право. Коннотативное значение телепередачи приобретается также с помощью включения в эту сцену именно принца Филиппа. Он женился на той, кого любил, и понимает, почему это действительно важно.

С точки зрения дискурс-анализа, момент спора принца Филиппа с королевой отражает, что корона – далеко не легкая моральная ноша. В случае с оппозиционно настроенной к британской королевской семье публикой этот эпизод может вызвать подтверждение их суждений о том, что королевская семья – устаревший институт.

В конце эпизода демонстрируется отношение фотографа королевы к ее положению, которое показывает, что она находится над решениями обычных людей. Фотограф говорит Елизавете:

– Забудь Елизавету Виндзор, сейчас только королева Елизавета.

ISSN 2227-6165

В этой фразе отражено, что часть королевы, которая принадлежит семье, Windsor (Виндзор, как указание на династию, то есть семью в целом) меняется на Regina (от латинского «носитель власти»). В конце эпизода в кадре остается только лицо Елизаветы, она не улыбается зрителям. Этот момент показывает, что внутрисемейное заменяется властным.

Любовь в этом эпизоде становится частью властного, а не экзистенциального дискурса. Это снова показывает принц Филипп, которого решают отправить в тур в конце эпизода на 5 месяцев. В отличие от королевы, которая хочет услышать от него благодарность за то, что ему что-то поручили, он называет это предательством и задает вопросы о детях. Королева в этой сцене представлена с символами власти (корона), в отличие от принца Филиппа, который на фоне королевы, стоящей на подиуме, кажется ниже ее не только по властному, но и семейному статусу. Эпизод отражает, что внутри семьи не все равны перед королевскими законами, королева даже в семейной системе остается выше всех. Через диалоги с представителями церкви, парламента и Елизаветы по поводу брака Маргарет зрители понимают, что королевские законы не всегда благосклонны для членов этой семьи. В эпизоде делается упор на историческую фактологичность предписанных норм жизни королевской семьи.

Голос в эпизоде дается в равном количестве всем участникам конфликта: представителям королевской семьи, церкви, парламента. Однако все они – функционеры властной системы; мнения граждан существуют где-то на периферии и интересны исключительно как индикатор настроений, которые могут несколько пошатнуть положение монархии (это положение надо сохранять всеми силами – оно позволяет консолидировать и защитить людей). Мнение жителей страны репрезентировано только через СМИ – они сочувствуют принцессе Маргарет. Но при этом после момента публичного разрыва Питера Таунсенда с принцессой появляется другая риторика в тех же телевизионных СМИ: принцесса Маргарет выбрала долг и сохранила целостность короны. Таким образом, этот эпизод сохраняет дискурс о важности сохранения монархии в СМИ, но создается ощущение манипуляции (вначале сочувствие, потом понимание народа). Остается непонятным: само общество заинтересовано в королевской семье не как во властном институте и функции, а как в людях?

Возможность карьеры в эпизоде «Лиссабон» (2 сезон, 3 серия)

Профессиональный выбор становится главным экзистенциальным конфликтом для принца Филиппа на протяжении первых двух сезонов. Причина конфликта проста – он женился не на королеве Англии, а на принцессе Уэльской. Согласно нарративу сериала в первых двух сериях (эпизод «Вулвертон Сплеш», 1 серия, 1 сезон; эпизод «Гайд Парк Корнер», 2 серия, 1 сезона), они планировали провести больше времени вместе, как семья без властных полномочий, то есть до того, как Елизавета станет королевой. И это был весьма реалистичный план, поскольку ничто не предвещало ранней смерти короля, отца Елизаветы.

Принц Филипп из-за брака отказался от своего настоящего титула, полученного при рождении. Он предполагал, что, будучи в браке и обремененный весьма незначительными обязанностями члена королевской семьи, сможет достичь карьерных высот и быть пилотом. Елизавета соглашалась с ним, но все поменялось в тот момент, когда она стала королевой. Женитьбе принца Филиппа и Елизаветы рады были не все, он был не самой достойной партией для будущей королевы. Несмотря на то, что он также был членом королевской семьи (Британская королева Виктория была его прапрабабушкой) и мог претендовать на греческий трон, семья принца Филиппа была вынуждена бежать во Францию после государственного переворота в 1922 году. Поэтому для британской королевской семьи, несмотря на то, что принц имел с ней родственные связи, он был бедным иностранцем.

В эпизоде показано, что карьера принца Филиппа отошла на второй план, теперь он должен служить своей жене и Британской короне. Ему не разрешено даже дать свою фамилию детям:

ISSN 2227-6165

– Я буду единственным мужчиной в этой стране, чья жена и дети не берут его фамилию? – выражает свое недовольство принц Филипп.

В этой фразе метафора сравнения себя с народом показывает, что принц Филипп, несмотря на свое высокое положение, по сравнению с другими мужчинами страны, остается непохожим на них. То есть сериальная репрезентация формирует новую дискурсивную практику – член королевской семьи оказывается в ряде случаев более бесправным, чем обычные британцы.

В «Лиссабоне» (3 серия, 2 сезон) главным событием становится отъезд Филиппа в пятимесячное путешествие вместе со своим другом и секретарем Паркером. Эпизод начинается с момента разговора королевы с детьми, где она на глобусе показывает территории Великобритании:

– Все эти владения принадлежат нам, но нужно туда периодически приезжать, чтобы государства не задумались о независимости.

Таким образом, зрителям сразу же напоминают о королевском долге и его основаниях – монаршей власти.

Во время тура жена секретаря и друга принца Филиппа решается подать на развод из-за измен, что увеличивает слухи о том, что сам муж королевы не соответствует традициям королевской семьи. Паркер по просьбе принца Филиппа уходит в отставку, но это не помогло снизить напряжение в СМИ и королевской семье. Этот эпизод связан с профессиональными желаниями принца Филиппа, про которые был построен нарратив в первом сезоне. Королева в конце 2 серии 2 сезона говорит, что поездка необходима для отдыха принца. Филипп посчитал такое решение попыткой от него избавиться. То, что центральный конфликт серии связан с несбывшимися карьерными устремлениями принца-консорта, подтверждается также диалогом королевы и ее мужа в конце серии.

Елизавета Вторая встречается со своим мужем после долгой разлуки в самолете, в котором она прилетела на место встречи. Принц Филипп говорит ей только одну фразу во время своего появления:

– Здравствуй, любимая!

Королева окружена своими секретарями и избегает разговора с мужем. Учитывая контекст ситуации, в которой они оказались из-за скандала с изменами друга принца, такое сдержанное поведение можно считать, как обиду на принца Филиппа. В этом проявляется экзистенциальный конфликт, так как далее они едут в машине и улыбаются на камеру. Машина королевы и ее мужа проезжает между двумя толпами журналистов, представители СМИ как бы зажимают пару с двух сторон. В данном случае вспышки и камеры становятся символом давления на королевскую семью. Получается, что в сцене с самолетом королева проявила нормальные, «человеческие» эмоции в отличие от сцены в машине, в которой она проявляет «искусственные» эмоции ради сохранения образа.

Далее происходит разговор королевы и ее мужа о его карьере на корабле. Корабль приобретает коннотативное означающее и становится символом шаткости положения, в котором они оказались. Здесь корабль также может приобретать коннотативное значение спасения. Теологи часто сравнивали католическую церковь с кораблем, который плывет в порт спасения. Так как королева неразрывно связана с религией и является главой Англиканской церкви, такое место для разговора могло быть выбрано неслучайно. Также королева объясняет, что разводиться им просто нельзя, так как она королева, и по законам монархии разрыв брака суверена – абсолютный запрет.

В риторике разговора проявляется интертекстуальность – категория долга важнее любви. Принц Филипп отвечает, что хочет заслужить хоть какого-то уважения в семье:

– Мой сын имеет больше уважения, чем я. Он наследник престола, а я его отец.

Он хочет получить признания в семье и заниматься тем, что ему нравится, а не «навязанными турами, чтобы от него избавиться». В дискурсе принца не проявляется модальность, так как действия ему «навязаны» решениями внутри правительственного круга. Таким образом, происходит конфликт между властным и экзистенциальным. От принца Филиппа ничего также не зависит, все решения находятся в руках королевы.

ISSN 2227-6165

Сюжет является не совсем достоверным, так как королевская семья опубликовала опровержение скандала и не связывала принца Филиппа с разводом Паркера [Barkardottir, 2020]. Но шоураннеры сериала связывают приобретение титула принца, что сделало его хоть немного ближе к королеве по статусу, с этим скандалом. Поэтому в конце эпизода принцу присваивают новый титул. Это считывается через воссоздание небольшой коронации, во время которой принц Филипп становится «равен» королеве: ему дают в руки скипетр, принц надевает на голову корону, что является символами монархической власти. Он идет по красной ковровой дорожке к трону королевы в окружении свиты, что соответствует церемонии коронации. Принц стоит рядом с королевой, она тоже надевает на себя корону. Таким образом через символы королевской власти показано, что с получением статуса принца, они стали равными в правах. Но этот момент длится недолго – в конце эпизода принц остается один в этом же зале, но уже без короны.

В этом эпизоде отношения королевы и ее мужа показаны как изменение традиционных гендерных ролей. Елизавета Вторая приобретает более маскулинные черты в их паре. Ее стремление к лидерству репрезентируется в моментах диалога, которые она начинает первой. Также риторика ее фраз несет модальность, которая требует от других полного подчинения и ответственности («как исправить ситуацию, чтобы не развестись?», «сейчас не время говорить»). Построение фраз, обращенных к мужу, создает формат приказа. В речи королевы нет метафор, в отличие от принца Филиппа. Ее просто понимать, все четко и ясно – главное нельзя разводиться. Таким образом, традиционно приписываемые мужчинам черты – такие как агрессивность, стремление к лидерству, активность, безэмоциональность – в этом эпизоде отображаются в речи королевы.

«Принц Уэльский» и отсутствие ситуаций выбора (3 сезон, 6 серия)

Принц Чарльз (Джош О'Коннор) становится одним из центральных персонажей третьего и четвертого сезонов сериала. Его судьба с момента появления также связана с конфликтом власти и личных желаний. В первом эпизоде (эпизод «Отец семейства», 2 сезон, 9 серия), который посвящен принцу Чарльзу и его отношениям с отцом, образ будущего монарха формируется как застенчивый и чуткий. Его отец, принц Филипп, считает, что его сын «другой», поэтому ему нужно строгое воспитание в государственной школе для «приобретения мужественности». Желание самого Чарльза учиться в другой школе было отвергнуто. Даже несмотря на то, что королева с самого начала была против идеи принца Филиппа отдать сына учиться в государственную школу, она отступила и решила оставить решение за мужем. В результате принц Чарльз столкнулся с ситуацией отсутствия выбора, чувствует себя измученным. В детских сценах мы видим, что с ним не общаются другие ребята в школе, его избегают, как представителя «старой» короны. Над ним смеются, когда он падает в грязь с мячом во время игры. Даже учителя не понимают до конца, как к нему относиться – например, нужно ли ему выделять кровать в комнате получше. В результате все эти знаки получают коннотативный смысл – принца постоянно отделяют от общества, и из-за этого он еще более чувствует себя непохожим на других. Принц Чарльз на протяжении всего сериала, почти, как и принцесса Маргарет, сталкивается с полным отсутствием выбора. Его отдают не в ту школу, в которой он хотел бы учиться, не разрешают жениться на любимой девушке и т.д. И это несмотря на то, что он следует по своему статусу после королевы. В сериале ему постоянно не хватает публичного внимания, на фоне чего в 4 сезоне постоянно происходят конфликты с его женой, принцессой Дианой (Эмма Коррин).

Центральным событием анализируемой серии становится обучение принца Чарльза валлийскому языку и его речь как принца Уэльского, получение титула. В 1969 году принц действительно обучался в институте Аберистуит. В эпизоде сериала много вымышленных фактов – большая часть событий в нем показана противоположным образом. Если в сериале у принца Чарльза действительно появляется желание стать ближе к народу посредством изучения валлийского языка, и во время церемонии он читает свою речь, а не написанную королевскими спичрайтерами, то в реальности он поступал в соответствии с протоколом королевской семьи – читал ту речь, которая была написана ему заранее [Grande, 2018].

ISSN 2227-6165

В начале эпизода принц Чарльз участвует в театральной постановке в университете. Далее из диалога с королевской семьей становится понятно, что это его хобби, которое ему по-настоящему нравится. Эпизод имеет кольцевую композицию, начинается и заканчивается театральной постановкой. Здесь считывается отсылка к образу монархии как театральной постановки [Clancy, 2020, p. 5-7]. Большая часть эпизода посвящена демонстрации ритуалов и работе властного дискурса.

Королева, после разговора с премьер-министром, просит принца Чарльза выступить перед населением Уэльса на валлийском языке, который является местным для этой территории. Правительство пугает недовольство, усиление роли националистов в регионе. Чарльз хочет отказаться, ему дали роль в спектакле, ему нравится обучение в другом университете.

– Порой долг требует от нас поступиться чувствами – так отвечает ему королева.

Таким образом, в дискурсе снова прослеживается категория долга, про который всем напоминает королева как основной его носитель. В речи королевы нет никаких метафор и недосказанностей – принц Чарльз должен выполнить свой долг вне зависимости от его настоящих желаний (как когда-то, кстати, выполнила его Елизавета Вторая, став королевой). И даже то, что ему дали роль в театральной постановке, не является веской причиной для невыполнения своего основного долга. Шоураннеры снова показывают, что чувства и реальные желания принца отходят на второй план перед понятием долга.

Учителем принца становится республиканец и валлийский националист Эдвард Миллвард (Марк Джонс). Он не хочет поступаться своими убеждениями, но ему объясняют представители королевской семьи, что это важная миссия. Доктор Миллвард надеялся, что обучение валлийскому языку сможет изменить отношение принца к культуре Уэльса:

– Вам и в голову не приходит на сколько это унизительно для нас, ваше невежество. Уважьте нас валлийским, прежде чем уедете, и больше никогда не вернетесь.

В этой фразе учителя, которую он произносит принцу после неудачных попыток произношения валлийских звуков, считывается упрек монархии в целом. Дискурс этой фразы производит традиционный для Уэльса порядок вещей – эта территория особенно отдалена от центральной части Великобритании, и национальная идентичность Уэльса также отдалена от монархии (даже коронация Елизаветы Второй не очень повлияла на принятие монархии в этой части Великобритании) [William, 2022]. Эта сцена показывает, что Британская корона далека от народа Уэльса.

В этом эпизоде принц Уэльский показан отстраненным от людей, рядом с которыми он находится. Его не принимают в институте, о чем он говорит в телефонном разговоре своей сестре Анне (Эрин Доэрти):

– Они все какие-то другие. Я чувствую себя здесь иначе.

Несмотря на то, что принц является выше окружающих по статусу, в институте он чувствует себя ниже других. Одиночество принца в своей семье считывается во время ужина, когда Чарльза пригласили в дом своего учителя. Нам показывают лицо принца в тот момент, когда родители (учитель и его жена) ведут своего сына спать. Это не знакомо принцу, и после этого момента семья учителя начинает более дружелюбно относиться к Чарльзу.

Перед церемонией принц решает добавить в текст речи несколько фраз от себя. В момент церемонии, которая показана в эпизоде как трансляция канала BBC, Чарльз убирает листок с символом королевской семьи и читает речь с листа, написанного от руки. С помощью замены листов, на котором был символ короны, аудитории показывают, что он пытается отступить от правил, но старается делать это незаметно. То есть знак – написанная речь королевскими спичрайтерами – приобретает новое означающее, попытку отступить от королевских регламентов и предписаний.

Важно отметить, что не все люди были рады приезду принца и кричали ему «Убирайся». Журналист редакции говорит, что лишь некоторые недовольны приездом принца. Таким образом,

ISSN 2227-6165

в этом эпизоде считывается связь королевской семьи со СМИ, которые создают магию монархии, вне зависимости от настроений толпы.

Принц выходит говорить речь как на казнь. С двух сторон идет охрана, он поднимается на небольшую деревянную сцену, которая больше напоминает помост для казни. Здесь считывается важность момента – от речи зависит, как изменятся настроения народа. Он произносит речь о непохожести Уэльса:

– Мы должны уважать его непохожесть.

Это не понравилось королеве, которая посчитала, что такая речь отражает позицию самого принца в семье. Королева снова говорит ему о чувстве долга. Чарльз же не хочет быть символом, а «хочет вдохновлять людей», как он возражает ей в ответ. Его речь потрясла народ (оказывается, он интересен короне!), однако королева объясняет принцу, что его голос никому не интересен – ни в семье, ни в государстве. Он просто должен выполнять роль и, очень желательно, не импровизируя. Таким образом, снова подчеркивается дихотомия властного и экзистенциального. И в этом конфликте принц Чарльз, как член королевской семьи, чувствует себя несчастным и поверженным.

Эпизод заканчивается спектаклем, где принц Чарльз играет короля Ричарда II. Это важное сравнение в контексте репрезентации – Ричард II занял трон слишком рано, в 10 лет. В результате был свергнут и не смог стать королем. Из зала выступление смотрит принцесса Анна, и только она по-настоящему его понимает, нам показывают только ее лицо. Ранее в течение эпизода принц Чарльз часто разговаривает именно с сестрой, то есть сценаристы показывают, что поддержку он видит только в принцессе Анне.

Таким образом, проведя анализ 3-х эпизодов сериала, можно увидеть, как конфликты властного и экзистенциального репрезентированы в «Короне». Королева Елизавета Вторая становится главным носителем категории долга, она является гарантом выполнения властных полномочий и требует этого от своей семьи. В первом сезоне королева не обладала всей полнотой знаний и опытом о том, почему важно не подчиняться эмоциям, а следовать долгу. Она только стала королевой и прежде не сталкивалась с этими конфликтами предписаний, долга и эмоциональных переживаний, «человеческого». Поэтому она просит советы у своей семьи, бывшего короля, помощников. В следующих сезонах Елизавета Вторая представлена как опытный правитель, который в некоторых ситуациях (например, в истории с трагедией в Аберфане), ведет себя даже лучше для продвижения ситуации и решения проблем, чем правительство. Королева в сериале становится гарантом сохранения традиций семьи, целостности страны. При этом она вынуждена требовать того же от членов своей семьи, что дается непросто и им, и ей. Важно отметить, все члены королевской семьи, так или иначе, ждут проявления любви и участия от королевы по отношению к ним. При этом она даже не может их поддержать в моменты экзистенциальных конфликтов, так как всегда выбирает такое решение, которое позволяет сохранить власть. Ближе к концу вышедших в настоящий момент сезонов создается ощущение, что все эмоциональное, живое, аффективное по умолчанию королевой (как носительницей этикетных правил и их гейткипером) воспринимается как опасное для монарших обязательств. В сериале также показано отношение СМИ к королевской семье, которые искусственно создают магию монархии. Телепрограммы, трансляции событий, заголовки газет – все эти материалы конструируют дискурс недоступности короны для общества и одновременно дискурс королевы – как гаранта единства народа. В результате институт монархии и аффилированные с ним члены семьи Виндзоров рассматриваются как кто-то, кто совсем не похож на «обычных» людей. Сериальная репрезентация, наоборот, противопоставляет образ королевской семьи в СМИ, для которого главным является сохранении монархии и страны, человеческому образу членов королевской семьи. Зрители узнают, что они не всегда имеют возможность поступать, как обычные люди, не обремененные властными обязанностями. Таким образом, шоураннеры создают образ семьи, члены которой по-своему несчастны, но должны сохранять благоприятный облик, отношения ради сохранения монархии.

ISSN 2227-6165

По крайней мере, внутренняя убежденность сначала советников королевы, а потом самой Елизаветы II, что все личное – это угроза политическому, приводит к исчезновению человеческого, слишком человеческого из репертуара поведения членов королевской семьи.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Корона / The Crown (2016-н.в., создатели Б. Карон, П. Морган, Великобритания), телесериал

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное / пер. с фр. и вступ. ст. *С. Зенкина*. – Москва: ОГИ, 2003.
2. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / сост. *М. Левина, П. Гайденко*, пер. с нем. *М. Левина*. – Москва: Полит-издательство, 1991.
3. *Ahn S.* New Sincerity, New Worldliness: The Post-9/11 Fiction of Don DeLillo and David Foster Wallace // Critique: Studies in Contemporary Fiction. – London: Routledge, 2019. P. 236-250.
4. *Barkardottir D.* Conflicted Consorts Prince Albert and Prince Philip's Crisis of Masculinity as Presented in Victoria and The Crown. – Reykjavik, 2020.
5. *Barthes R.* Mythologies. – New York: Farrar, Straus & Giroux, 1972.
6. *Bauman Z.* Liquid modernity // Acta Sociologica. – London: Sage Publications, 2001. P. 267-275.
7. *Beverley J.* Theses on subalternity, representation, and politics // Postcolonial Studies. – Melbourne: Institute of Postcolonial Studies, 1998. P. 305-319.
8. *Clancy L.* The corporate power of the British monarchy: Capital(ism), wealth and power in contemporary Britain // The Sociological Review. – London: Sage Publications, 2020. P. 1-18.
9. *Clancy L.* 'Queen's Day – TV's Day': the British monarchy and the media industries // Contemporary British History. – London: Routledge, 2019. P. 427-450.
10. *Clark J.* Queen for a Day: Representation, Materiality, and Gender in Elizabeth II's Televised Coronation // Journal of E-Media Studies. – New Hampshire: Dartmouth College Library, 2015.
11. *Grande I.* A Study on "The Crown": History and Fiction about the Historical Figure of Queen Elizabeth II. – Minerva University Press, 2018.
12. *Pearson R.* "The biggest drama commission in British television history": Netflix, The Crown, and the UK television ecosystem / A European Television Fiction Renaissance. – London: Routledge, 2020.P. 86-100.
13. *Peirce C.* Studies in Logic, by Members of The Johns Hopkins University. – Oxford University: Little, Brown, and Company, 1883.
14. *William M.* Monarchy and National Identity: Wales and the 1953 Coronation // The Journal of the Social History Society. – London: Bloomsbury Journals, 2022.
15. *Wodak R., Meyer M.* Methods of critical discourse analysis. – London: SAGE Publications, 2001.

REFERENCES

1. Ahn S. "New Sincerity, New Worldliness: The Post-9/11 Fiction of Don DeLillo and David Foster Wallace." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. London, Routledge, 2019. Pp. 236-250.
2. Barkardottir D. *Conflicted Consorts Prince Albert and Prince Philip's Crisis of Masculinity as Presented in Victoria and The Crown*. Reykjavik, 2020.
3. Barthes R. *Mythologies*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1972.
4. Bauman Z. "Liquid modernity." *Acta Sociologica*. London, Sage Publications, 2001. Pp. 267-275.
5. Beverley J. "Theses on subalternity, representation, and politics." *Postcolonial Studies*. Melbourne, Institute of Postcolonial Studies, 1998. Pp. 305-319.
6. Clancy L. "The corporate power of the British monarchy: Capital(ism), wealth and power in contemporary Britain." *The Sociological Review*. London, Sage Publications, 2020. Pp.1-18.
7. Clancy L. "'Queen's Day – TV's Day': the British monarchy and the media industries." *Contemporary British History*. London, Routledge, 2019. Pp. 427-450.
8. Clark J. "Queen for a Day: Representation, Materiality, and Gender in Elizabeth II's Televised Coronation." *Journal of E-Media Studies*. New Hampshire: Dartmouth College Library, 2015.
9. Grande I. *A Study on "The Crown": History and Fiction about the Historical Figure of Queen Elizabeth II*. Minerva University Press, 2018.
10. Kajua R. *Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Myth and man. Man and the sacred]. Moscow, OGI, 2003. (in Russ.)
11. Pearson R. ""The biggest drama commission in British television history": Netflix, The Crown, and the UK television ecosystem." *A European Television Fiction Renaissance*. London, Routledge, 2020. Pp. 86-100.
12. Peirce C. *Studies in Logic, by Members of The Johns Hopkins University*. Oxford University, Little, Brown, and Company, 1883.
13. William M. "Monarchy and National Identity: Wales and the 1953 Coronation." *The Journal of the Social History Society*. London, Bloomsbury Journals, 2022.
14. Wodak R., Meyer M. *Methods of critical discourse analysis*. London, SAGE Publications, 2001.
15. Yaspers K. *Smysl i naznachenie istorii* [The meaning and purpose of history]. Moscow, Polit-izdatel'stvo, 1991. (in Russ.)

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 316.77
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-97-105

Дмитрий Александрович Костоглотов
Dmitry Aleksandrovich Kostoglotov
аспирант кафедры Теории и истории гуманитарного знания,
postgraduate student, Chair of Theory and History of the Humanities,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
dakostoglotov@gmail.com

«ПАРНИ С МАШИНОЙ ВРЕМЕНИ»: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ИНТЕРНЕТ-МЕМА

"MEN WITH A TIME MACHINE": THE EXPERIENCE OF RESEARCHING A HISTORICAL INTERNET MEME

В статье исследуется популярный интернет-мем «Парни с машиной времени». Его сюжет связан с возвращением в прошлое и возможными сценариями поведения в нем. Рассматривая интернет-мем как (мета)языковую единицу со своей статичной и динамичной частями, говорится о высказываниях массовой культуры, происходящих путем появления большого количества вариаций одного интернет-мема. Рассматривая вариации (репликации) интернет-мема «Парни с машиной времени», возможно исследовать различные исторические категории, такие как историческая память, ностальгия, конспирологическое объяснение прошлого и другие. Изучая интернет-мем «Парни с машиной времени» как форму выражения исторического опыта, возможно обнаружить бытование этих категорий в цифровой культуре. Кроме воспроизводства конкретных элементов исторического нарратива удается обнаружить механизмы проявления исторического сознания.

Ключевые слова: историческое сознание, интернет-мем, историческая память, исторические представления, ностальгия

Для цитирования: *Костоглотов Д.А.* «Парни с машиной времени»: опыт исследования исторического интернет-мема // Артикульт. 2022. №2(46). С. 97-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-97-105

The article explores the popular Internet meme "Men with a time machine". Its plot is connected with a return to the past and possible scenarios of behavior in it. Considering the Internet meme as a (meta)linguistic unit with its static and dynamic parts, it is said about the statements of mass culture that occur through the appearance of a large number of variations of one Internet meme. Considering variations (replications) of the Internet meme "Men with a time machine", it is possible to explore various historical categories, such as historical memory, nostalgia, conspiracy explanation of the past, and others. By studying the Internet meme "Men with a time machine" as a form of expression of historical experience, it is possible to detect the existence of these categories in digital culture. In addition to the reproduction of specific elements of the historical narrative, it is possible to discover the mechanisms of manifestation of historical consciousness.

Keywords: historical consciousness, internet meme, historical memory, historical representations, nostalgia

For citation: Kostoglotov D.A. ""Men with a time machine": the experience of researching a historical Internet meme." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 97-105. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-97-105

Исследование интернет-мемов занимают все больше теоретиков и публицистов [Кузнецов, 2022] по всему миру. Пока часть исследований занимает политические и «пропагандистские» возможности мемов [Ловинк, 2019], некоторые ученые говорят о том, что интернет-мемы начинают функционировать как новый язык, или метаязык [Valensise и др., 2021]. Очевидно, что интернет-мемы предоставляют новую возможность для высказывания в цифровой социально-антропологической реальности. Как любой артефакт культуры (архитектура, литература, кино, анекдоты) интернет-мемы могут быть расшифрованы как выражение некоторых интеллектуальных посылок, символических систем, картин мира или идеологий (в зависимости от того к какой объяснительной системе мы обращаемся), так и интернет-мем способен многое рассказать об интеллектуальной культуре, в которой он существует. Причем под «рассказать» имеется в виду не столько информационное «наполнение», смысловая часть культурной единицы, сколько сами интеллектуальные условия существования того или иного объекта культуры, в случае данной статьи интернет-мема «Парни с машиной времени». При пристальном анализе этого интернет-мема можно говорить о некоторой замкнутой дискурсивной практике в смысле Фуко [Фуко, 2004],

© Костоглотов Д.А., 2022

ISSN 2227-6165

которая очерчивает круг высказываний, совершаемых в ее рамках.

В статье будет продемонстрировано, как через один интернет-мем осуществляется множество высказываний, содержащих в себе такие категории (концепты) как историческая память, ностальгия, историческое воображение, конспирологическое мышление. Однако сами эти категории находятся в масштабных теоретических дискуссиях. Поэтому при их использовании будут цитироваться некоторые ведущие авторы, но не будет производиться анализ этих категорий, так как это отдельная задача, связанная с историей исторических понятий и концептов.

Интернет-мем «Парни с машиной времени» примечателен тем, что его визуально-грамматическая конструкция позволяет создавать вариации - репликации (новые измененные копии с некоторой постоянной частью), которые удачно репрезентируют различный исторический опыт [Костоглотов, 2021]. В первом приближении этот опыт можно описать понятием «историческое сознание», которое понимается в том виде, в котором его сформулировал историк Михаил Барг [Барг, 1987], как категорию, определяющую «пространственно-временную ориентацию общества» и «отбор, объем и содержание достопамятного».

Конструкция интернет-мема «Парни с машиной времени»

Для начала проясним конструкцию интернет-мема «Парни с машиной времени». Несмотря на множество пониманий, что такое интернет-мем, в настоящей статье он понимается как широко распространившиеся картинки, состоящие из статичной части и меняющейся части, что позволяет совершать высказывания путем вариативности [Костоглотов, 2021]. Примерная постоянная часть интернет-мема «Парни с машиной времени»[1] приведена на рисунке 1.

Рис. 1.
Постоянная часть интернет-мема «Парни с машиной времени».

[1] Парни с машиной времени URL: https://memepedia.ru/parni-s-mashinoj-vremeni/ (дата обращения 08.06.2022).

ISSN 2227-6165

Конструкция интернет-мема делится на две части: «девушек» и «парней», которые получают доступ к машине времени. В то время как девушки, отправляясь в прошлое, делают что-то типовое, например, навещают себя в молодости или видятся со своими родственниками, парни стараются подействовать на это прошлое, или как минимум вернуться в какие-нибудь точки исторического нарратива. То есть «девушки с машиной времени» являются постоянной частью интернет-мема, а «парни с машиной времени» создают репликации данного интернет-мема. Пример репликации интернет-мема приведен на рисунке 2, где парни с машиной времени возвращаются в прошлое, чтобы спасти Виктора Цоя от гибели в автокатастрофе[2].

Рис. 2.
Пример репликации интернет-мема «Парни с машиной времени».

Как видно, данный интернет-мем также имеет любопытную гендерную особенность, при которой «девушки» оказываются как бы менее субъектны во взаимодействии с прошлым, роль работы с прошлым отводится «парням», а девушки здесь остаются как раз той неизменяемой рамкой интернет-мема, фоном[3]. Возможно, эта особенность и является причиной «остроумности» данного интернет-мема[4]. Окончательный ответ на это дать вряд ли возможно, учитывая популярность и сложность в культуре сюжета с машиной времени. Например, философ Славой Жижек говорит о том, что сюжеты с машиной времени часто заканчиваются невозможностью

[2] MDK. Запись от 18.08.2020 URL: https://vk.com/mudakoff. (дата обращения 08.06.2022).
[3] При этом существует ряд репликаций, где все-таки девушки являются главными героинями, например, они возвращаются в прошлое и спасают Александрийскую библиотеку, из чего можно задуматься об исследовании некоторых стереотипов гендерного мышления о прошлом в интернет-мемах.
[4] Парни с машиной времени URL: https://memepedia.ru/parni-s-mashinoj-vremeni/ (дата обращения 08.06.2022).

ISSN 2227-6165

изменить настоящее и именно само вмешательство и приводит к наступлению настоящего [Zizek, 2001]. В связи с этим можно заключить, что остроумие данного интернет-мема заключено в фатализме, в его постироничном изводе [Konstantinou, 2017], современного полностью детерминированного субъекта. Однако этот момент не будет являться предметом данного исследования, внимание будет сконцентрировано на том прошлом, в которое возвращаются парни, чтобы изменить его, ностальгировать, придти к какой-либо истине или что-либо другое. Репликации интернет-мема будут браться из энциклопедии интернет-мемов memepedia.ru, а также из популярных сообществ в социальных сетях, публикующих интернет-мемы и насчитывающих миллионы подписчиков.

Историческая память

Среди популярных репликаций интернет-мема «Парни с машиной времени» происходят возвращения в очень разное прошлое. Диапазон прошлого оказывается от первых ступеней эволюции, когда земноводные вышли на сушу, и парни пытаются остановить эволюцию до условного вчерашнего дня, когда парни пытаются себя остановить и не выпивать слишком много спиртного. Отталкиваясь от рисунка 2, можно выделить такой тип репликаций, как возвращение и исправление важного, часто болезненного для сообщества прошлого (используется термин болезненное прошлое, а не травма, так как травма предполагает несимволизируемый разлом в историческом опыте, что подробно описано в статье Йорна Рюзена [Рюзен, 2005]). Является ли смерть молодого Виктора Цоя на пике популярности болезненным эпизодом прошлого российского общества? Скорее да. Множество коммеморации, в частности, постоянно обновляемый мемориал «Стена Цоя» это подтверждают. Виктор Цой является фигурой консенсуса для российского общества, его песни на устах миллионов людей, тяжело представить «плохое отношение» к Цою. Поэтому неудивительно, что Виктор Цой является одной из главнейших и позитивных фигур новейшей истории России, а его гибель в раннем возрасте болезненно переживается и спустя десятилетия. Это и можно вычитать в репликации, приведенной на рисунке 2 – символическую проработку болезненного события прошлого.

В данном случае интернет-мем «Парни с машиной времени» является новым видом исторического опыта. Продолжая интеллектуальную традицию Хейдена Уайта и Франклина Анкерсмита, можно говорить о различных формах исторической репрезентации и их социальных основаниях [Анкерсмит, 2003]. Говоря о тропах и метафорах, Анкерсмит выходит за сугубо историографический анализ и говорит в широком смысле об организации человеческого исторического опыта, о его необходимости и эстетической заданности. В данном случае интернет-мем можно рассматривать как когнитивную, эстетическую форму, с помощью которой проговаривается то, что болезненно переживается в настоящем, поэтому парни возвращаются в прошлое и спасают Виктора Цоя.

Репликация со спасением Цоя стала одной из самых популярных, судя по количеству «лайков» в сообществе MDK в социальной сети Вконтакте, где она появилась. Но есть и множество похожих репликаций, содержащих спасение какой-либо исторической личности или исправление важного исторического события. Например, парни с машиной времени отправляются в 2002 год, чтобы сообщить Сергею Бодрову (еще одному знаменательному герою новейшей истории России) о том, чтобы он не ехал на съемки в Кармадонское ущелье, в котором он погиб. Или отправляются в 1917 год, чтобы спасти царскую семью от расстрела большевиками. Или отправляются в 1867 год и срывают продажу Россией Аляски и многое другое[5].

Наблюдая за подобными репликациями в социальных сетях и взвешивая количество просмотров, лайков и комментариев, можно говорить о наиболее значительных точках напряжения в исторической памяти или о карте памяти общества. Подобную карту памяти пытаются начертить многие историки и социологи, анализируя культурно-историческую память сообществ. Одним из

[5] Там же.

ISSN 2227-6165

самых первых и известных таких проектов являются «Места памяти» коллектива французских историков под руководством Пьера Нора [Нора, 1999]. Однако он, как и многие другие проекты мемориального бума [Репина, 2016], был сосредоточен на историографии, социально-политическом, культурном контексте, действующем «сверху».

Исследование (возможно, даже количественное) интернет-мема «Парни с машиной времени» позволяет наметить важные точки на карте памяти «снизу», так как механика интернет-мемов связана коренным образом с их одобрением массовой аудиторией. Здесь можно говорить о радикальной «рецептивной эстетике» (по аналогии с направлением в литературоведении, также именующимся на английском языке reader-response criticism), когда условие существования культурной единицы оказывается в полной зависимости от реципиентов. Все это позволяет говорить не просто об историческом сознании значительных авторов или интеллектуалов различных сфер культуры, а о массовом историческом сознании. А сам интернет-мем «Парни с машиной времени» можно рассматривать как операцию по обращению цифрового индивида с прошлым.

Конспирологическое объяснение прошлого

В описанном выше типе репликаций интернет-мема «Парни с машиной времени», после возвращения в прошлое и исправления исторической ситуации, персонажи обычно говорят «я понял» (рисунок 2) или «спасибо» или, если это какая-то историческая ситуация, то она просто логически заканчивается относящейся к ней картинкой (например, сожженный договор о продаже Аляски). Но в какой-то момент стали появляться репликации, где персонаж в последней части произносит фразу «я знаю». Например, парни с машиной времени возвращаются в 26 апреля 1986 года, чтобы предупредить Михаила Горбачева об аварии на Чернобыльской АЭС, на что он отвечает «я знаю»[6]. Здесь появляется одна из конспирологических теорий, держащаяся на стереотипном убеждении «Горбачев – предатель». Возвращаясь в прошлое, парни пытаются предотвратить катастрофу, но «Горбачеву» это не нужно, он знает, что это тот вариант прошлого, который в отличие от парней ему нужен. Фраза «я знаю» закрепилась во многих репликациях интернет-мема «Парни с машиной времени», воспроизводя конспирологический дискурс, который широко распространен в интернете как в ироническом, так и в серьезном ключе (что дает простор для постиронии). Репликации с «я знаю» обыгрывают самые распространенные конспирологические сюжеты российской и мировой истории. Например, парни с машиной времени возвращаются в 11 сентября 2001 года, чтобы предупредить Джорджа Буша о теракте, на что он отвечает «я знаю». Также существуют репликации не с конкретным событием, а процессом: парни возвращаются к Николаю II и сообщают ему, что страна многие годы неуклонно движется к революции, на что он отвечает «я знаю»[7]. Таким образом, с помощью интернет-мема «Парни с машиной времени» появляются важные элементы исторической памяти, инфицированные конспирологическим дискурсом, который является важной частью современного исторического сознания [Яблоков, 2020], объяснительным механизмом для значительной части общества.

Возвращение к первоначалам

Помимо возвращения в конкретные, «исторические» эпизоды прошлого существует большая группа репликаций, где парни с машиной времени возвращаются в доисторическое прошлое – начало цивилизации, человечества или даже в начало эволюции. Например, парни с машиной времени возвращаются в момент, когда земноводное выползает из воды, и убивают его[8], чтобы предотвратить эволюционный процесс. Существует схожая репликация, где парни возвращаются к неандертальцу и предупреждают его, чтобы он не учился разводить огонь, а продолжал

[6] СТУДЕНТ-ИСТОРИК. Запись от 24.08.2020 URL: https://vk.com/student_historian (дата обращения 08.06.2022).

[7] Абстрактные мемы для элиты всех сортов. Запись от 04.09.2020 URL: https://vk.com/abstract_memes (дата обращения 08.06.2022)

[8] Абстрактные мемы для элиты всех сортов. Запись от 25.09.2020 URL: https://vk.com/abstract_memes (дата обращения 08.06.2022)

ISSN 2227-6165

наслаждаться своим первобытным состоянием[9]. Кроме возвращения в естественнонаучно доказанное прошлое, существует репликация с возвращением в мифологическое прошлое. Так парни с машиной времени возвращаются в Эдем, где останавливают Еву у древа и не дают ей сорвать яблоко.

Таким образом, существует множество репликаций, обыгрывающих возвращение к самым истокам человечества с целью предотвращения всего исторического процесса. Этот процесс высмеивается как ошибочный в самом своем основании и приведший к множеству проблем, от которых человечество «очевидно» устало. Подобное обращение к мифологическому абстрактному первоначалу широко распространено как в традиционалистском дискурсе, так и в разных формах «прошлого» как спасительного. В книге Зигмунта Баумана «Ретротопия» [Бауман, 2019] широко исследуется феномен увлеченности современного общества различными формами «прошлого». Прогрессистское мышление прошлых веков, воображение утопии все больше сменяется картинами утраченного, покинутого, призрачного прошлого – ретротопии. Одна из глав даже называется «Назад в утробу», в ней описывается желание общества вернуться к максимально возможным истокам в прошлом наперекор современности. Как пишет Бауман: «Влияние этого разворота заметно и ощутимо на всех уровнях общественной жизни – на уровне мировоззрений и на уровне жизненных стратегий…» [там же, с. 20] Это может объяснять не просто некоторое увлечение прошлым, а поиск каких-либо историко-мифологических первоначал, которые с неожиданной частотностью появляются в репликациях интернет-мема «Парни с машиной времени».

Ностальгия

Как писала Светлана Бойм, ностальгия в XXI веке превратилась в «неизлечимую форму бытия» [Бойм, 2019]. Чувство ностальгии является одной из самых устойчивых категорий современного исторического сознания, в том числе и из-за ускорения изменений общества, которое предоставляет индивиду опыт разрыва между «славным прошлым» и «сложным настоящим». Другой исследователь ностальгии Питер Фрицше считает, что ностальгия появилась на рубеже XIX – XX веков как оборотная сторона прогрессисткого дискурса [Fritzsche, 2002], что делает ностальгию важной частью постмодерного сознания, когда позитивные проекты будущего теряют свое влияние. «Парни с машиной времени» как мощный смыслопорождающий элемент содержит множество репликаций, выражающих чувство ностальгии. Стоит пояснить, что преимущественно имеется в виду ностальгия по прошлому, которое было пережито, а не ностальгия по эпохам более отдаленного прошлого. По терминологии Бойм первое можно обозначить как «рефлексирующую ностальгию», а второе как «реставрирующую ностальгию». Причем к реставрирующей ностальгии Бойм относит также возвращение к истокам и теорию заговора, что было рассмотрено выше как отдельные категории исторического сознания. Примечательно, что такая реставрирующая ностальгия, связанная не с личной, а культурной памятью, иногда реализуется и в верхней части (у девушек) интернет-мема. Существуют репликации, где именно девушки с машиной времени возвращаются в эпоху Возрождения или в условно красочный XVIII век. В этом случае подразумеваются некоторые эстетические предпосылки, которых парни с машиной времени лишены, их возвращение в прошлое скорее телеологично.

Ностальгические репликации отличаются возвращением «к самим себе» в прошлое и наслаждением от «нахождения в прошлом». Например, парни с машиной времени возвращаются в то время, когда на 10 рублей в магазине можно было многое купить[10]. Или в раннее детство, когда по телевизору показывали «воскресные мультики», а мама в это время «напечет блинчиков». Большая часть репликаций обыгрывает именно возвращение в беспечное и веселое детство или юность, с которыми существует не только временной разрыв, но и «объективные изменения к худшему». Также, к примеру, существует ксенофобская репликация, где парни, возвращаясь в

[9] MDK. Запись от 19.08.2020 URL: https://vk.com/mudakoff. (дата обращения 08.06.2022).
[10] MDK. Запись от 24.08.2020 URL: https://vk.com/mudakoff. (дата обращения 08.06.2022).

ISSN 2227-6165

прошлое, говорят самим себе: «наслаждайся фильмами без геев, лесбиянок, темнокожих, скоро это всё закончится»[11]. Здесь видна ностальгия по временам кинематографа, не озадаченного проблемами инклюзивности. Ностальгия и нетерпимость складываются в единое высказывание, которое удается совершить через репликацию интернет-мема «Парни с машиной времени».

Примечательно, что ностальгирующая аудитория таких интернет-мемов преимущественно молодая. Открытые данные по возрастным группам в социальной сети «Вконтакте» показывают, что аудитория больших сообществ с интернет-мемами находится в основном в пределах 20-40 лет. Что говорит о том, что ностальгия по совсем «недавним временам» занимает важную часть исторического сознания молодой части населения, а интернет-мем «Парни с машиной времени» выступает для этого сильным смыслопорождающим инструментом.

Заключение

С точки зрения теоретиков memory media studies или digital memory, можно говорить о том, что интернет-мем «Парни с машиной времени» является новым цифровым медиумом, способным не просто передавать информацию, а генерировать новый формат воспроизводства массовых представлений о прошлом. Ведущая исследовательница медиа в связке с памятью Астрид Эрлл пишет не только о медиа технологиях, о которых принято говорить как революционизирующих культурное пространство (книгопечатание, радио, интернет), но также о семиотических инструментах коммуникации (язык, изображение) [Erll, 2012]. Первое время об интернете говорили, скорее, в первом смысле, представляя его как бесконечное доступное всем хранилище информации или памяти, не подразумевающее какой-либо принципиально новый формат воспроизводства памяти, которым как раз является интернет-мем, анализируемый в данной статье. Это может являться весомым аргументом за рассмотрение цифровой памяти как принципиально нового явления в дебатах в исследовательском поле digital memory [Hoskins, 2011].

Взлетев в 2020 году, интернет-мем «Парни с машиной времени» и в 2022 поставляет репликации на злободневные и отвлеченные темы. Со временем его неизменяемая часть начинает также меняться, например, вместо людей появляются животные или звезды масс-медиа. Тем не менее, возвращение в прошлое является залогом существования таких картинок, которые повторяют себя, скорее, как писал Деррида применительно к повторяемости в языке, итеративно [Деррида, 2020], то есть, повторяясь с некоторым сдвигом, который способен добавлять новые смыслы. Различные итерации воспроизводят различные репликации, которые в настоящей статье типологизировались по некоторым историческим категориям.

Таким образом, данная статья оказывается не просто исследованием одного очень плодовитого исторического интернет-мема. Она также является опытом приложения некоторых исторических категорий на культурологический материал, который только начинает исследоваться в гуманитарном знании. Историки воспринимают его с понятным скепсисом, а философы могут вообще не брать в расчет. В некотором роде интернет-мемы, как новый феномен, способны «проверять на прочность» различные теории, оценивать границы их применимости на современных культурных единицах. Всё это отлично вписывается в исследовательское поле современной интеллектуальной истории [Репина, 2011], причем с двух ракурсов: исследования современной исторической культуры с объектом исследования в виде исторических интернет-мемов и дальнейшее исследование применения различных исторических теорий в приложении к этим интернет-мемам.

Для очерчивания проблематики в начале статьи был выбран термин «историческое сознание», который сам является теоретическим конструктом, к тому же крайне полисемантичным. Тем не менее, он был выбран, чтобы охватить воедино множество исторических категорий, описывающий различные «проявления истории» в культуре. Таким образом, мы можем говорить об историческом сознании в интернет-меме «Парни с машиной времени», в которое оказываются включены различные проявления «исторического», которые можно интерпретировать в различных

[11] MDK. Запись от 15.09.2020 URL: https://vk.com/mudakoff. (дата обращения 08.06.2022).

ISSN 2227-6165

исторических категориях, например в таких, как историческая память, ностальгия и др. В таком случае возможно исследовать и многие другие интернет-мемы, связанные с ретроспекцией, например, «Мои родители в 25»[12] или «Reject Modernity Embrace Tradition»[13] (отвергай современность, принимай традицию) и многие другие в приложении к историческим категориям, объясняющим бытование прошлого в настоящем.

ИСТОЧНИКИ

1. Абстрактные мемы для элиты всех сортов // Социальная сеть Вконтакте: [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/abstract_memes (дата обращения 08.06.2022).
2. Мои родители в 25 / Я в 25 // Memepedia: [Электронный ресурс]. URL: https://memepedia.ru/moi-roditeli-v-25-ya-v-25 (дата обращения 08.06.2022).
3. Парни с машиной времени // Memepedia: [Электронный ресурс]. URL: https://memepedia.ru/parni-s-mashinoj-vremeni/ (дата обращения 08.06.2022).
4. СТУДЕНТ-ИСТОРИК // Социальная сеть Вконтакте: [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/student_historian (дата обращения 08.06.2022).
5. MDK // Социальная сеть Вконтакте: [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/mudakoff (дата обращения 08.06.2022).
6. Reject Modernity Embrace Tradition // Know Your Meme: [Электронный ресурс] URL: https://knowyourmeme.com/memes/reject-modernity-embrace-tradition (дата обращения 08.06.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анкерсмит Ф. Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры. – Москва: Канон+, 2009.
2. *Барг М.А.* Эпохи и идеи. Становление историзма. – Москва: Мысль, 1987.
3. *Бауман З.* Ретротопия. – Москва: ВЦИОМ, 2019.
4. *Бойм С.* Будущее ностальгии. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
5. *Деррида Ж.* Письмо и различие. – Москва: Академический проект, 2020.
6. *Костоглотов Д.А.* Историческое сознание в интернет-мемах: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. №9. С. 126-138.
7. *Кузнецов И.С.* Мемы. Научный взгляд на феномен поп-культуры, захвативший мир. – Москва: Бомбора, 2022.
8. *Ловинк Г.* Критическая теория интернета. – Москва: Ad Marginem, 2019.
9. *Нора П.* Франция-память. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 1999.
10. *Репина Л.П.* Историческая наука на рубеже XX-XXI века. – Москва: Кругъ, 2011.
11. *Репина Л.П.* Историческая память и национальная идентичность, подходы и методы исследования // Диалог со временем. 2016. Вып. 54. С. 9-15.
12. *Рюзен Й.* Кризис, травма и идентичность // «Цепь времен»: Проблемы исторического сознания. Москва: ИВИ РАН, 2005. С. 38-62.
13. *Фуко М.* Археология знания. – Санкт-Петербург: ИЦ Гуманитарная Академия, 2012.
14. *Яблоков И.* Русская культура заговора: Конспирологические теории на постсоветском пространстве. – Москва: Альпина, 2020.
15. *Erll A.* Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory // Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. – New York: De Gruyter, 2010. P. 389-399.
16. *Fritzsche P.* How Nostalgia Narrates Modernity // The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture. – Urbana: University of Illinois Press, 2002. P. 62-86.
17. *Hoskins A.* Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective turn // Parallax. 2011. Vol. 17. No. 4. P. 19-31.
18. *Konstantinou L.* Four faces of postirony // Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism. – New York: Rowman & Littlefield. 2017. P. 87– 102.
19. *Valensise C., Serra A., Quattrociocchi W.* Entropy and complexity unveil the landscape of memes evolution // Scientific Reports. 2021. №11. P. 200-222.
20. *Zizek S.* On Belief. – London: Routledge, 2001.

SOURCES

1. “Abstraktnye memy dlya elity vsekh sortov.” [Abstract memes for the elite of all sorts]. *Sotsial'naya set' Vkontakte*. [Social network VK] URL: https://vk.com/abstract_memes (accessed 08.06.2022). (in Russ.)
2. “Moi roditeli v 25 / Ya v 25.” [My parents at 25 / me at 25]. *Memepedia.* URL: https://memepedia.ru/moi-roditeli-v-25-ya-v-25 (accessed 08.06.2022). (in Russ.)
3. “MDK.” *Sotsial'naya set' Vkontakte*. [Social network VK]. URL: https://vk.com/mudakoff (accessed 08.06.2022). (in Russ.)

[12] Мои родители в 25 / Я в 25 URL: https://memepedia.ru/moi-roditeli-v-25-ya-v-25/ (дата обращения 08.06.2022).

[13] Reject Modernity Embrace Tradition URL: https://knowyourmeme.com/memes/reject-modernity-embrace-tradition (дата обращения 08.06.2022).

4. "Parni s mashinoi vremeni" [Men with a time machine]. *Memepedia.* URL: https://memepedia.ru/parni-s-mashinoj-vremeni/ (accessed 08.06.2022). (in Russ.)
5. "STUDENT-ISTORIK." [HISTORY-STUDENT]. *Sotsial'naya set' Vkontakte*. [Social network VK]. URL: https://vk.com/student_historian (accessed 08.06.2022). (in Russ.)
6. "Reject Modernity Embrace Tradition." *Know Your Meme.* URL: https://knowyourmeme.com/memes/reject-modernity-embrace-tradition (accessed 08.06.2022).

REFERENCES

1. Ankersmit F.R. *Istorija i tropologija: vzlet i padenie metafory* [History and tropology. The rise and fall of metaphor]. Moscow, Kanon+, 2009. (in Russ.)
2. Barg M.A. *Ehpokhi i idei. Stanovlenie istorizma* [Eras and ideas. The rise of historism]. Moscow, Mysl', 1987. (in Russ.)
3. Bauman Z. *Retrotopiya* [Retrotopia]. Moscow, VTSIOM, 2019. (in Russ).
4. Boym S. *Budushchee nostal'gii* [The Future of Nostalgia]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. (in Russ.)
5. Derrida J. *Pis`mo i razlichie* [L'ecriture et la difference]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2020. (in Russ.)
6. Erll A. "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory." *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. New York, De Gruyter, 2010, pp. 389-399.
7. Foucalt M. *Arkheologiya znaniya* [L'Archéologie du savoir]. Saint Petersburg, ITS Gumanitarnaya Akademiya, 2012. (in Russ.)
8. Fritzsche P. "How Nostalgia Narrates Modernity." *The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture*. Urbana, University of Illinois Press, 2002, pp. 62-86.
9. Hoskins A. "Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective turn." *Parallax*. 2011, vol. 17, no. 4, pp. 19-31.
10. Konstantinou L. "Four faces of postirony" *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*. New York, Rowman & Littlefield, 2017, pp. 87-102.
11. Kostoglotov D.A." Istoricheskoe soznanie v internet-memakh: k postanovke problemy" [Historical consciousness in internet memes: towards a problem statement]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya* [RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Teory. Linguistics. Cultural Studies", Series]. 2021, no. 9, pp. 126-138. (in Russ.)
12. Kuznetsov I.S. *Memy. Nauchnyi vzglyad na fenomen pop-kul'tury, zakhvativshii mir* [Memes. A scientific look at the pop culture phenomenon that has taken over the world]. Moscow, Bombora, 2022. (in Russ.)
13. Lovink G. *Kriticheskaya teoriya interneta* [Critical Internet theory]. Moscow, Ad Marginem, 2019. (in Russ.)
14. Nora P. *Frantsiya-pamyat'* [Les Lieux de memoire]. Saint Petersburg, SPbGU, 1999. (in Russ.)
15. Repina L.P. *Istoricheskaya nauka na rubezhe XX-XXI veka* [Intellectual history at the turn of the XXth-XXIst centuries]. Moscow, Krug", 2011. (in Russ.)
16. Repina L.P. "Istoricheskaya pamyat' i natsional'naya identichnost', podkhody i metody issledovaniya" [Historical memory and national identity approaches and research methods]. *Dialog so vremenem* [Dialogue with time]. 2016, vol. 54, pp. 9-15. (in Russ.)
17. Ryuzen Y. "Krizis, travma i identichnost'" [Crisis, trauma and identity], *«Tsep' vremen»: Problemy istoricheskogo soznaniya* [The Chain of Time: problems of historical consciousness]. Moscow, IVI RAN, 2005, pp. 38-62. (in Russ.)
18. Valensise C., Serra A., Quattrociocchi W. "Entropy and complexity unveil the landscape of memes evolution." *Scientific Reports*. 2021, no. 11, pp. 200-222.
19. Yablokov I. *Russkaya kul'tura zagovora: Konspirologicheskie teorii na postsovetskom prostranstve* [Russian Conspiracy Culture: Conspiracy Theories in the Post-Soviet Space]. Moscow, Al'pina, 2020. (in Russ.)
20. Zizek S. *On Belief*. London, Routledge, 2001.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Постоянная часть интернет-мема «Парни с машиной времени».
Источник: Парни с машиной времени // Memepedia: [Электронный ресурс]. URL: https://memepedia.ru/parni-s-mashinoj-vremeni/ (дата обращения 08.06.2022).
Рис. 2. Пример репликации интернет-мема «Парни с машиной времени».
Источник: Парни с машиной времени // Memepedia: [Электронный ресурс]. URL: https://memepedia.ru/parni-s-mashinoj-vremeni/ (дата обращения 08.06.2022).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+791.43+791.43.01+791.45.072
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-106-124

Сергей Юрьевич Штейн
Sergey Yuryevich Schtein
кандидат искусствоведения, доцент,
PhD in Art Studies, assistant professor,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
sergey@schtein.ru

МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. ПРИМЕР МАСШТАБИРОВАНИЯ КОМПОНЕНТА ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ: РЕЦЕНЗИЯ НА ФИЛЬМ

STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. EXAMPLE OF SCALING OF THE COMPONENT OF A THING AREA: FILM REVIEW

Статья посвящена описанию теоретического моделирования рецензии на фильм, как функционального компонента кинематографа-полисистемы. Характер данного предмета позволяет осуществлять построение на трёх принципиальных масштабах: онтологическом, масштабе продукта деятельности, а также масштабе системы-деятельности. Полученный результат может быть использован, с одной стороны, в качестве примера реализации специфической методологической работы, приводящей информацию о кинематографе в форму гомогенизированного теоретического знания, а с другой – как полноценное знание о характере условий, в которых осуществляется продуцирование рецензии на фильм, и вариативной специфике её формосодержательной целостности, обуславливаемой этими условиями. В таком качестве содержание статьи оказывается пропедевтическим средством для тех, кто только включается в деятельность по написанию рецензии на фильм, и в то же время – как один из дополнительных функциональных инструментов распредмечивания для исследующих кинорецензию в качестве специфической формы опосредования информации о кинематографическом произведении.

Ключевые слова: рецензия на фильм, кинорецензия, киноведение, наука о кино, методология киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, деятельностный подход, генетически-конструктивный подход, онтологизация, схематизация

Для цитирования: *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Пример масштабирования компонента предметной области: рецензия на фильм // Артикульт. 2022. №2(46). С. 106-124. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-106-124

The article is devoted to the description of the theoretical modeling of film review as a functional component of the cinematography-polysystem. The nature of this subject allows building on three fundamental scales: ontological, the scale of the product of activity, as well the scale of the system-activity. The result obtained can be used, in one respect, as an example of the realization of a specific methodological work that brings information about cinematography into the form of homogenized theoretical knowledge, and, on the other respect, as a complete knowledge about the nature of the conditions in which a film review is produced and about the variable specifics of its form-content integrity conditioned by these conditions. In this capacity the content of the article turns out to be a propaedeutic tool for those who are just getting involved in the activity of writing a film review, and at the same time, as one of the additional functional tools of deobjectification for those who study film review as a specific form of mediation of information about a cinematographic work.

Keywords: film review, cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, cinematography, cinema education, film, activity approach, genetically constructive approach, ontologization, schematization

For citation: Schtein S.Yu. “Strategies and methodological scheme of cinema research. Example of scaling of the component of a thing area: film review.” *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 106-124. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-106-124

Теоретические построения в отношении кинематографа-полисистемы с использованием оптимальной для этого методологии (включающей в себя деятельностный [Щедровицкий, 1995, 241-245; Штейн, 2020, с. 92-100] и генетически-конструктивный [Смирнов, 1962, с. 263-284; Стёпин, 2009, с. 140] подходы, методы теоретического моделирования [Штейн, 2021-с, с. 28-29], онтологизации [Штейн, 2020, с. 184-186], схематизации [Розин, 2011; Штейн, 2020, с. 27] и онтопроцессуального членения [Щедровицкий, 1995, с. 257-263; Штейн, 2020, с. 33-35]), которая

© Штейн С.Ю., 2022

ISSN 2227-6165

позволяет характеризовать исследуемую предметную область как центростремительную – преодолевающую фантомность, привносимую спецификой познавательной активности [Штейн, 2021-b, с. 11-12], могут осуществляться на разных масштабах, что в свою очередь характеризует детальность или поверхностность таких построений [Штейн, 2021-b, с. 14]. В условиях конкретного исследования функциональным может оказаться тот или иной масштаб теоретического построения, поэтому исследователь должен владеть не только самой методологией его получения, но и умением применять эту методологию в условиях вариативного масштабирования. А с учётом потенциального наличия уже имеющихся теоретических построений в отношении того же самого, но на иных от требуемого масштабах – умением гомогенизировать разномасштабные построения.

Для ввода в понимание возможного алгоритма и логики такого масштабирования необходим своеобразный пропедевтический референс – пример теоретического построения в отношении одного и того же, который был бы реализован на разных масштабах. Материалом для такого примера в условиях предметной области дисциплинарного киноведения может быть *рецензия на фильм*. При этом, кроме дидактического результата, при реализации такого масштабированного построения будет иметь место и содержательный результат – целостная теоретическая модель в отношении данного предмета, которая может быть использована в различных целях: образовательных – при включении в деятельность по написанию рецензии, производственных – при нормировании тех или иных аспектов реализуемой деятельности, которые обусловлены или связаны с рецензией на фильм и её функциональным использованием, исследовательских – при работе над познанием тех аспектов кинематографа, которые соприкасаются с таким его компонентом как рецензия на фильм.

Для того, чтобы получаемое построение было теоретическим, а не эмпирически-теоретическим – основанном на обобщении какой-то совокупности эмпирического материала [Штейн, 2021-a, с. 20], используем методологическую деаккумуляцию знаний [Штейн, 2020, с. 175-176], что позволит не только отказаться от эмпирического материала, но и от каких-либо вариативных знаниевых представлений в отношении данного предмета, которые в противном случае пришлось бы обзорно описывать, а затем либо проблематизировать, либо частично использовать. Это оказывается допустимым, так как на настоящий момент нет осуществлённых ранее теоретических построений в отношении рецензии на фильм с использованием того же самого методологического инструментария, при наличии которых всё-таки было бы необходимым либо проблематизировать их, либо определённым образом использовать.

Так как описание разномасштабного теоретического построения, которое будет приведено ниже, является результатом исходно осуществлённой предварительной работы, то, учитывая уже полученное знание о предмете, можно установить, что начать описание следует с самого крупного масштаба, определяющего уникальность предмета (*1. Рецензия на фильм: онтологический масштаб*), затем перейти на самый общий масштаб, где предмет рассматривается в качестве продукта деятельности, который вариативно функционален в условиях иных видов деятельности, что влияет на его собственную формосодержательную целостность (*2. Рецензия на фильм: масштаб системы-деятельности*), которая исходя из полученной информации в полном объёме может быть раскрыта в завершении осуществляемого построения (*3. Рецензия на фильм: масштаб продукта*).

1. Рецензия на фильм: онтологический масштаб

Совершенно очевидно, что для того, чтобы иметь возможность каким-то образом манипулировать информацией о фильме (пока мы намеренно не уточняем каким именно образом и с какой целью), человек должен вначале её получить. Это можно сделать двумя способами: во-первых, непосредственно – посмотрев фильм и получив прямую информацию о нём (direct info about the film) (*рис. 1.1*), а во-вторых, косвенно – через формы непосредственного фрагментирования фактологического материала, соотносимые (← – →) с фильмом, которыми, например, являются

ISSN 2227-6165

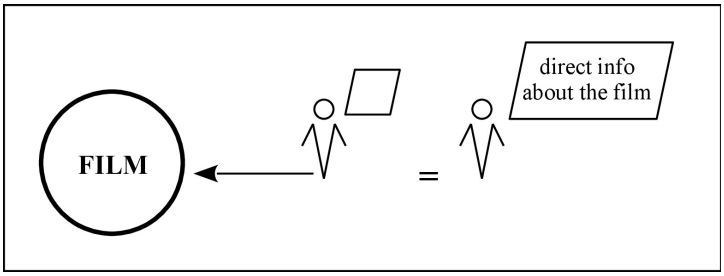


Рис. 1. 1.

трейлер к фильму (film trailer) – аудиовизуальная презентация фильма, афиша к фильму (film poster) – статичная визуальная презентация фильма, а также открытые факты о фильме (film facts) – длительность, формат звука и изображения, авторы и т. п., при этом полученная человеком через них информация может быть определена как прямая-фрагментированная (direct-fr) информация о фильме (*рис. 2*).

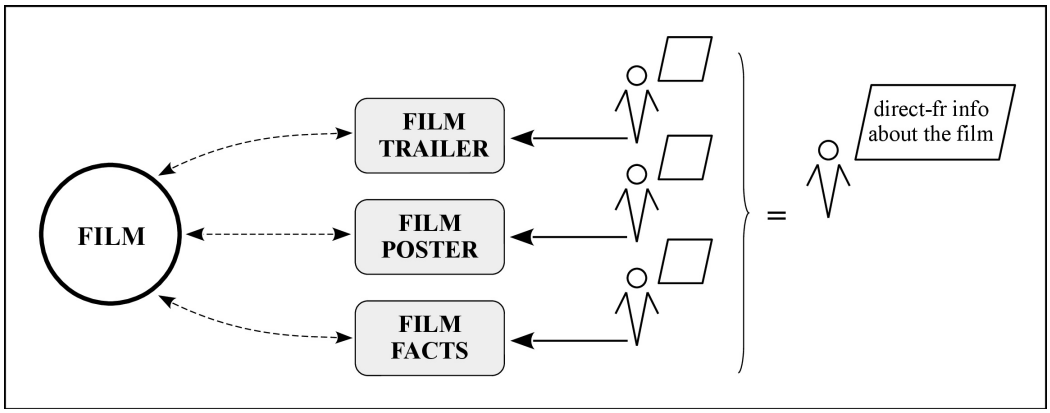


Рис. 2.

Учитывая то, что трейлер и афиша, даже при условии их формирования исключительно с использованием материала самого фильма, имеют собственную формосодержательную целостность, которая может искажать информационное содержание исходного материала, привнося в презентацию фильма нечто в нём отсутствующее, то далее мы будем рассматривать только ситуацию непосредственного получения человеком информации о фильме. В то же время и эта ситуация требует нескольких важных уточнений.

Во-первых, это, то что человек воспринимает не сам фильм, а его экранную форму (screen form film), которая определённым образом воздействует на него, делая процесс восприятия – процессом взаимодействия (⇄) субъекта и воспринимаемого, на что влияют определённые ситуативные обстоятельства (situational counditions) – внешние (например, место и время просмотра, размер экрана, наличие и характер иных субъектов совместно воспринимающих фильм и т. п.) и внутренние (физическое и психоэмоциональное состояние воспринимающего фильм). Таким образом, продуктом восприятия человеком фильма оказывается не просто прямая информация о фильме, но обусловленная конкретными ситуативными обстоятельствами (*рис. 1.2*).

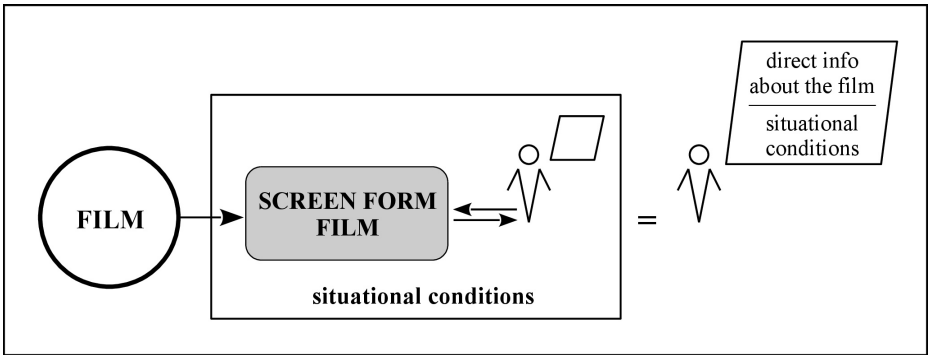


Рис. 1. 2.

ISSN 2227-6165

Вторым чрезвычайно важным уточнением является то, что необходимо скорректировать исходно обозначенный продукт восприятия человеком фильма: воспринимаемая информация попадает в память (memory) человека, откуда только может быть выведена (output) на экран сознания (consciousness screen) – неосознанно (однако данный случай нас не интересует), либо в связи с возникновением запроса (request) на эту информацию (*рис. 1.3*). В связи с тем, что нами рассматривается исключительно деятельностная активность человека, которая может быть объективирована и представлена через последовательность процессов, применяемых в отношении какого-то материала, в результате чего этот материал приобретает иное качество, то как раз вот эти процессы запроса и вывода оказываются в центре нашего внимания.

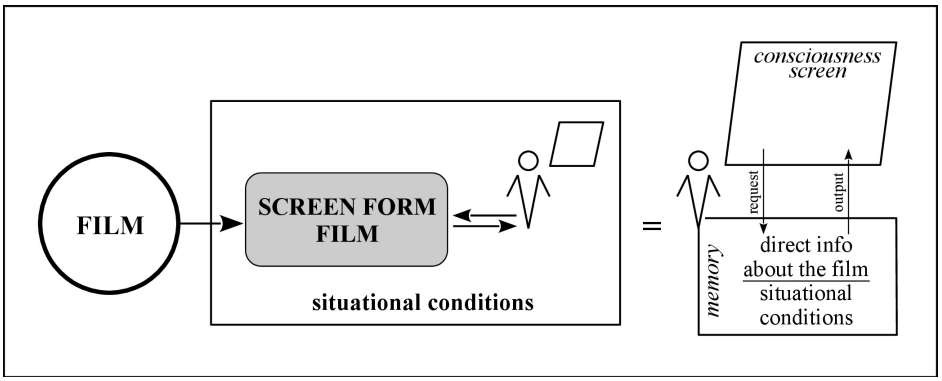


Рис. 1. 3.

Что может быть выведено человеком на экран его сознания, и чем он может в актуальный момент времени манипулировать, очевидно – это информация, хранящаяся в его памяти. Применимо к описываемому она может быть принципиально разведена на прямую информацию о фильме и иную информацию (other info) – информацию вообще о чём угодно, которая находится в памяти человека.

По сути, любое манипулирование человеком информацией на экране его сознания – это её трансформация – неосознанная либо обусловленная определённой целью (purpose). Если иметь в виду именно осознанное действие, то очевидно, что и запрос к памяти на информацию будет полностью обусловлен той же целью, которая обуславливает последующий характер её трансформации. Эта цель и определяет онтологическую специфику рассматриваемого – рецензии на фильм. Выведем её в той полноте, которая возможна без приобретения ею конкретизации.

Во-первых, можно установить, что так как рецензия – это всегда текст (главным образом письменный, но возможны варианты и с её речевым выражением), то это всегда текст, который определённым образом соотносится с конкретным фильмом.

Во-вторых, учитывая функциональное значение рецензии, можно установить, что функцией такого текста, соотносимого с фильмом, является его вербальная презентация (verbal presentation).

И, наконец, в-третьих, имея в виду вариативность формосодержательной целостности выражения рецензии, что обуславливается целым рядом аспектов (которые в заключительной части настоящей работы будут конкретизированы) – чисто презентационных, аналитических и интерпретационных, необходимо установить, что формат рецензии вариативен (variable format) в амплитуде аспектов подачи информации.

В итоге мы получаем схематическое построение цели «написание рецензии» (*рис. 3*). Словесно это может быть выражено или кратко: *цель написания рецензии – сформировать вербальную презентацию фильма*; или же несколько развёрнуто, подразумевая наличие деятельности, в условиях которой эта рецензия будет первично функциональна: *цель написания рецензии – сформировать вербальную презентацию фильма, которая бы позволяла воспринимающему её в той или иной полноте составить представление о фильме.*

Таким образом, конкретизируя цель, которая лежит в запросе на выведение из памяти человека на экран его сознания информации о фильме (в нашем случае – прямой информации о фильме,

ISSN 2227-6165

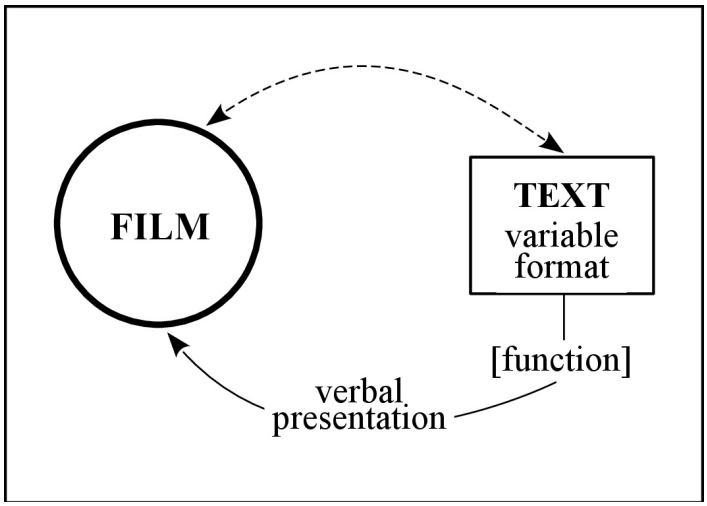


Рис. 3.

обусловленной конкретными ситуативными обстоятельствами) и иной информации, а также обусловленности ею трансформационного (tranformation – tr) процесса манипулирования выведенной информацией, можно заключить, что продуктом такого действия будет трансформированная с учётом обуславливающей конкретизированной цели прямая информация о фильме, обусловленная конкретными ситуативными обстоятельствами и иная информация (*рис. 4*).

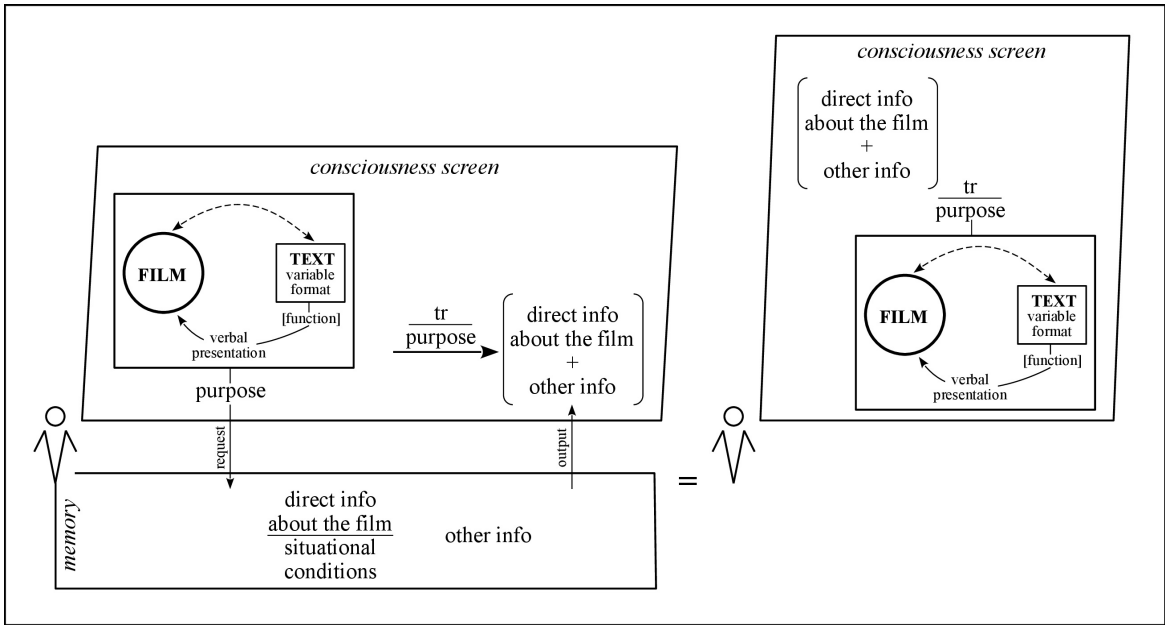


Рис. 4.

Но это ещё не окончательный продукт рассматриваемой деятельностной активности – это не текст. Для того, чтобы трансформированная с учётом конкретизированной цели информация стала доступна другим людям для её непосредственного восприятия, она должна быть объектно выражена: то есть человеком, спродуцировавшим эту информацию, должен быть трансформирован некий объект (object), результатом чего окажется объектно выраженная информация (object of info) – нечто доступное для непосредственного восприятия, являющееся текстом (text), но в самом себе разделяемым на прямую информацию об объекте (direct info about object) – физических свойствах того, через что выражается субъектом информация (для письменного текста – характер бумаги, краски, начертания знаков и т. д.), и индексную (index info), как раз и образующую содержание текста (text content), которое соответствует (congruence) продукту мыслительной активности автора рецензии (*рис. 5*).

ISSN 2227-6165

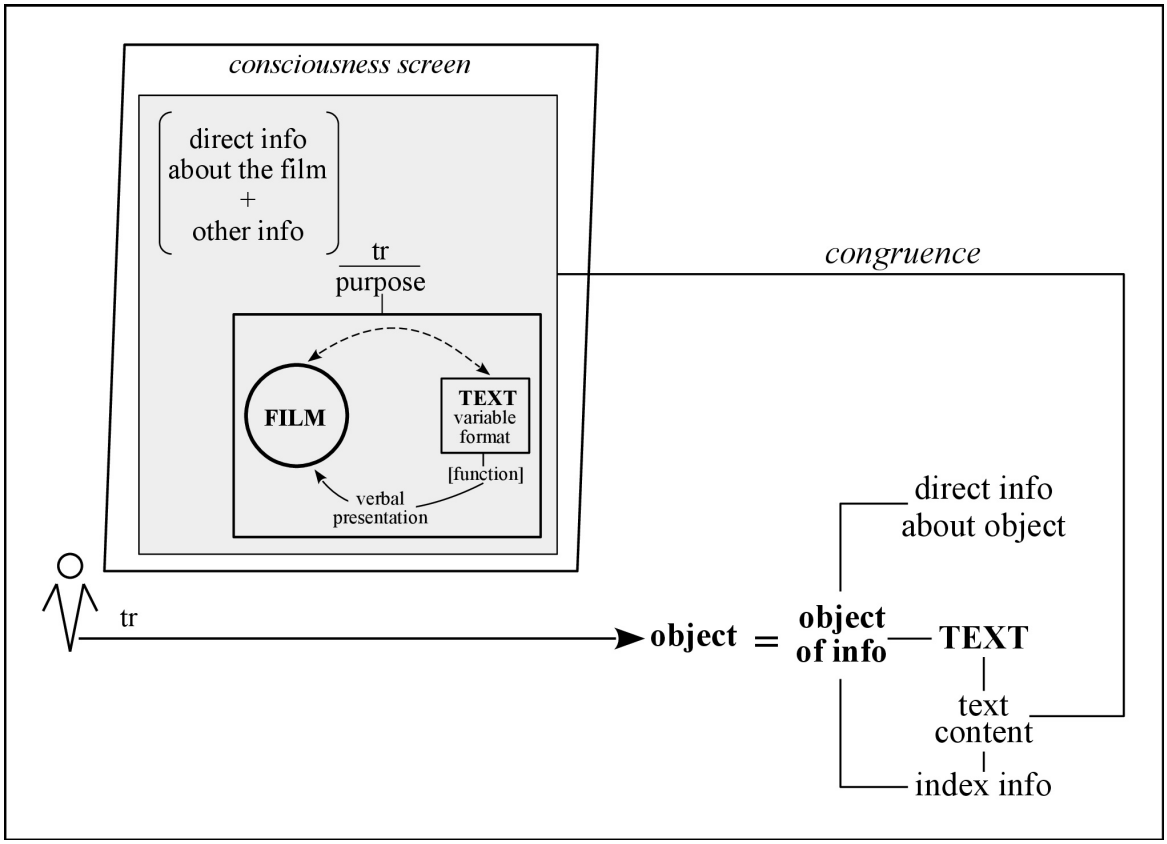


Рис. 5.

2. Рецензия на фильм: масштаб системы-деятельности

Всё, что является деятельностной активностью человека, может быть представлено через методическое представление, разнимающее любую деятельность на ключевые составные блоки – исходный материал, продукт, средства, методы, механизм деятельности (подробнее об этом см. [Штейн, 2020, с. 92-98]). Одним из важных аспектов такой формы формализации выражения деятельности является установление первичной функции продукта в иной или иных видах деятельности, амплитуда вариативности которой обусловлена теми же самыми блоками её методического представления (то есть функция продукта какой-то одной деятельности – это исходный материал, средство, метод, алгоритм, субъект механизма какой-то другой деятельности). Такая зависимость второй деятельности от первой практически всегда ведёт к выдвижению к ней запроса в продукте, обладающим определёнными характеристиками, что объединяет эти два вида деятельности в систему-деятельности. Учитывая, что продукт второй деятельности также первично функционален в какой-то иной – третьей деятельности, продукт которой также первично функционален в какой-то иной деятельности и т. д., то можно говорить о тотальной системе-деятельности, в условиях которой осуществляет свою деятельностную активность человек.

Рецензия на фильм – продукт деятельности по её написанию. Рецензия на фильм первично функциональна в какой-то иной или даже иных видах деятельности. Однако эта первичная функциональность обусловлена характером формосодержательной целостности конкретной рецензии, которую обуславливает цель, лежащая в основе исходной деятельности по её написанию. Цель же зависит от тех конкретных условий, в которых субъект реализует деятельность по написанию рецензии, которая является только условно самостоятельной, а по факту – субдеятельностью, подчинённой какой-то иной – «родительской» деятельности, конкретизирующей не столько специфику её реализации, сколько ключевые компоненты деятельности – исходный материал, конечный продукт и его предполагаемую первичную функциональность. Через описание именно этих компонентов и представим редуцированное до исходного материала (ИМ) и продукта (П) методическое представление деятельности по написанию рецензии в качестве субдеятельности

ISSN 2227-6165

иных видов деятельности, а также обозначим её первичную функцию в иной деятельности, также представляемой через эти же компоненты.

Определим пять основных видов деятельности, в условиях которых может разворачиваться в качестве субдеятельности деятельность по написанию рецензии на фильм:

– информационно-издательская деятельность,
– рекламная деятельность в отношении фильма,
– антирекламная деятельность в отношении фильма,
– деятельность по поддержанию конкретного специфического дискурса,
– деятельность по личностной профессиональной самопрезентации.

Информационно-издательская деятельность. Если не иметь в виду коммерческую «связку» исходного материала и продукта, которая наличествует в большинстве социоориентированных видов деятельности, и в которой продуктом является прибыль, получаемая в результате реализации деятельности (пример этого представлен при описании прокатной деятельности в условиях кинематографа-полисистемы [Штейн, 2021-b, с. 25-26]), то содержательной – в данном случае – производственной «связкой» исходного материала и продукта, во-первых, будут актуальные факты данности и материалы, с использованием которых производится издательская продукция (двухкомпонентный исходный материал), а во-вторых – информация об актуальных фактах данности, опубликованная в бумажной или электронной форме (продукт). В условиях этой деятельности, в качестве инструмента, с использованием которого происходит получение промежуточного продукта, который затем и переводится в продукт конечный, развёртывается *журналистская деятельность*, в которой исходным материалом являются всё те же актуальные факты данности, а продуктом – форма представления фактов данности – заметка, репортаж, отчёт, рецензия и т. п. Таким образом, деятельность по написанию рецензии в условиях информационно-издательской деятельности является конкретизацией журналистской деятельности, в которой исходный материал – это непосредственная и иная (факты о написании сценария, кастинге, съёмочном процессе, монтаже, работе над спецэффектами, создании музыки, озвучании, процессе продвижения фильма и т. п.) информация о фильме, а продукт – рецензия на фильм, как информация о факте его наличия и характере.

Продукт информационно-издательской деятельности, одной из конкретизаций которого является опубликованная рецензия на фильм, оказывается первично функциональным в качестве исходного материала в условиях *индивидуальной деятельности субъекта по получению информации об актуальных фактах данности*. Продуктом же этой деятельности является наличие информации об актуальных фактах данности (*рис. 6*).

В условиях информационно-издательской деятельности в качестве конкретизации журналистской деятельности зачастую реализуется такая деятельность по написанию рецензии, которая по факту является субдеятельностью рекламной или антирекламной деятельности в отношении фильма. Но в таком случае она и должна рассматриваться именно так, ведь содержание конечного результата и его первичная функциональность являются принципиально отличными – рекламная или антирекламная рецензия не могут быть просто информацией о факте наличия фильма и его характере, но определённой её дидактической подачей, которая в логике их собственной функциональности по отношению к самой информации о фильме всегда является главенствующей.

Рекламная деятельность в отношении фильма. Исходным материалом для реализации данного вида деятельности является информация о фильме, информация о потенциальном зрителе, материалы для изготовления рекламной продукции. Продуктом – форма/формы положительного представления фильма, доступные для их непосредственного восприятия и считывания реализованного представления. В условиях рекламной деятельности в отношении фильма, в качестве одного из возможных видов субдеятельности может разворачиваться деятельность по написанию рецензии на фильм. Исходным материалом для данной субдеятельности будут

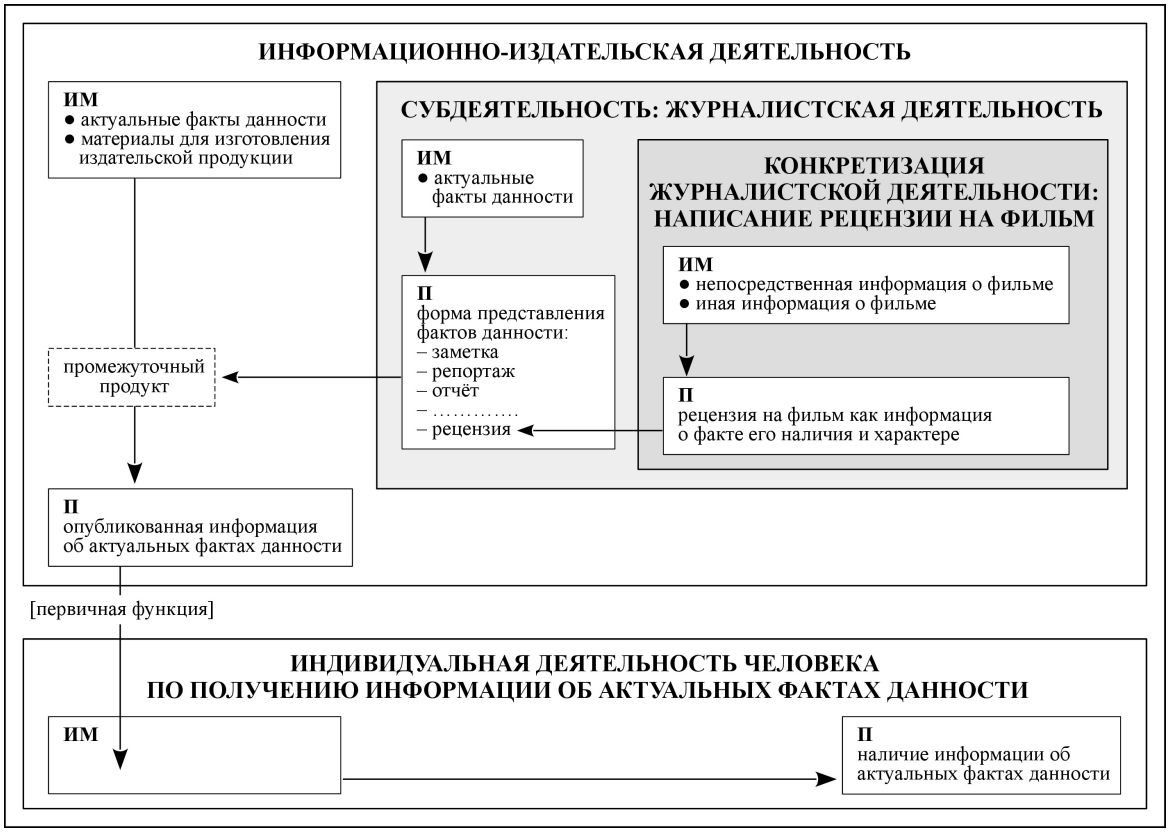


Рис. 6.

непосредственная информация о фильме, иная информация о фильме, дополнительная информация (позволяющая определённым качественным образом дополнять реализуемое представление), а продуктом – положительная или нейтральная (в случае необходимости завуалирования открытого рекламного посыла) рецензия на фильм, которая является промежуточным продуктом в условиях «родительской» деятельности – одной из возможных форм положительного представления фильма.

Продукт рекламной деятельности в отношении фильма, в качестве исходного материала, может быть первично функционален в двух основных видах деятельности – *деятельности по выбору формы и содержания досуга* (эта ситуация, когда человек ещё не сделал предпочтение в отношении кинематографа и, исходно он должен быть сориентирован вообще на кино и уже затем на конкретный фильм) и *деятельности по выбору фильма для просмотра* (ситуация привлечения человека, заинтересованного в кино, но выбирающего между фильмами, возможными для просмотра в свободное и доступное для этого человека время). При этом в первом случае продуктом деятельности будет – выбранные форма и содержание досуга, а во втором – выбранный фильм для просмотра (*рис. 7*).

Антирекламная деятельность в отношении фильма. Данная деятельность, как правило, реализуется коммерческими конкурентами производителя и прокатчика конкретного фильма и по структуре полностью совпадает с рекламной деятельностью, естественно, за исключением продукта субдеятельности по написанию рецензии на фильм – в данном случае им будет отрицательная рецензия на фильм, продукта всей антирекламной деятельности в целом – им будет форма/формы негативного представления фильма, доступные для их непосредственного восприятия и считывания реализованного представления. При той же самой первичной функциональности данного продукта в качестве исходного материала в деятельности по выбору формы и содержания досуга и в деятельности по выбору фильма для просмотра, очевидно, что их собственным продуктом должен стать отказ человека от просмотра этого конкретного фильма (*рис. 8*).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

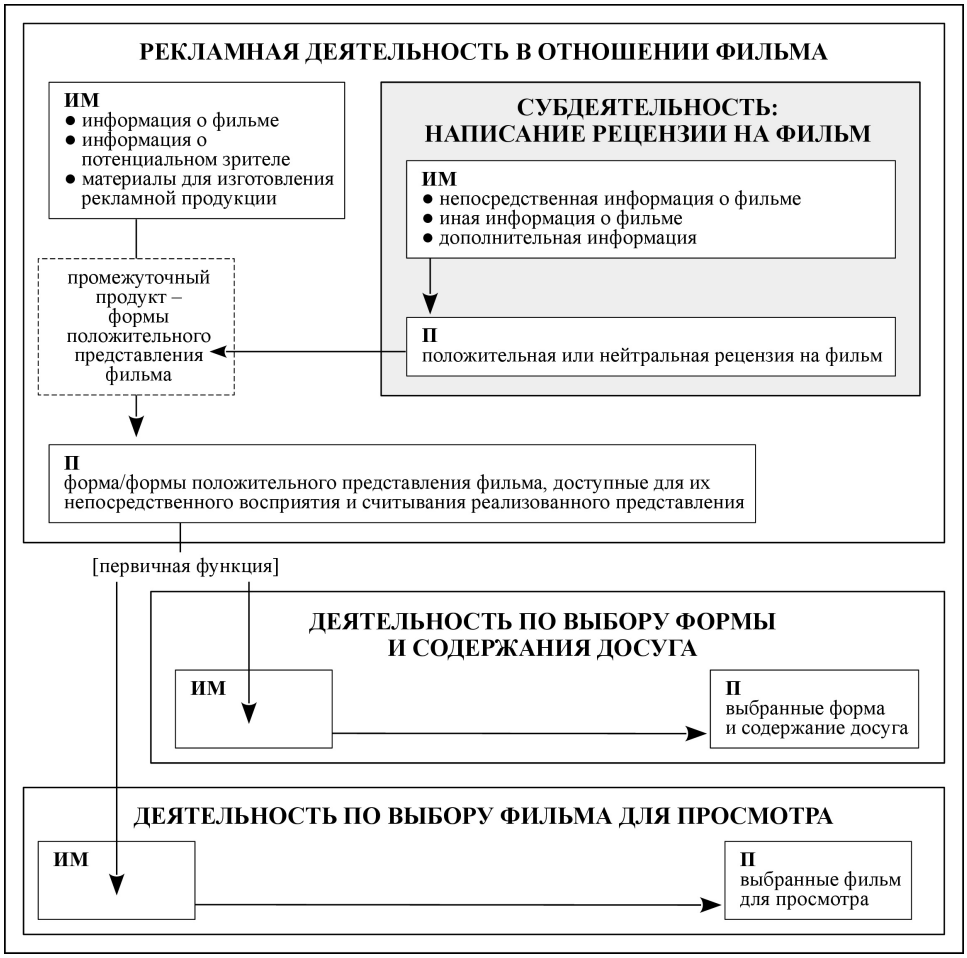


Рис. 7.

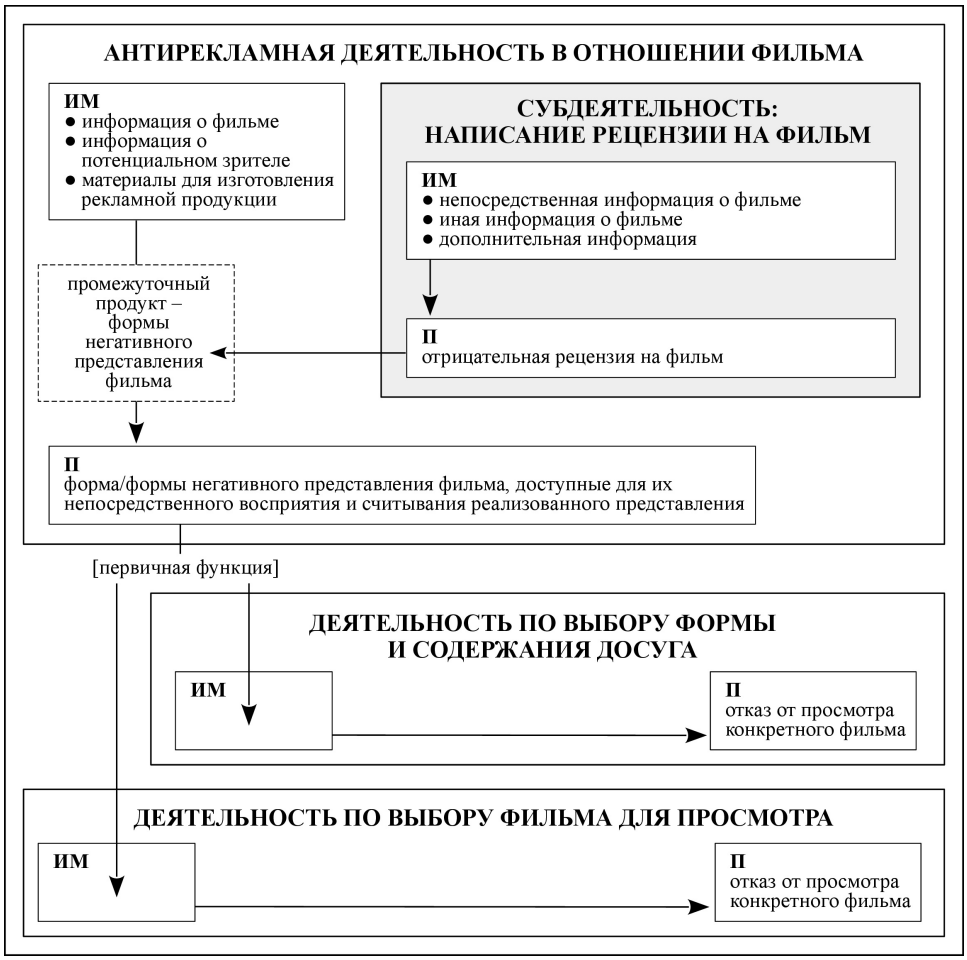


Рис. 8.

ISSN 2227-6165

Необходимо отметить, что в случае если антирекламная деятельность осуществляется в результате противопоставлении выставляемого в негативном ключе фильма иному конкретному фильму, то тут будет иметь место сочленение рекламной и антирекламной деятельности, что ведёт к необходимости уточнения её исходного материала и конечного продукта.

Деятельность по поддержанию конкретного специфического дискурса. Дискурс – специфическая форма социальной структуры, обусловленная наличием некоего содержательного основания, устанавливающего особое понимание субъектами друг друга. При этом количество субъектов не принципиально. Два человека – это уже потенциальный дискурс. Но чем больше дискурсантов, тем более развёрнутой оказывается коммуникативная структура между ними и разнообразнее формы выражения содержания дискурса и возможного влияния на субъектов, ещё не включённых в данный конкретный дискурс. Содержание же дискурса может быть абсолютно любым. Например, в контексте рассматриваемого нами – сфокусированность на том или ином жанре, работах того или иного автора, понимании, какие фильмы хорошие/интересные/важные, а какие нет и т. п. Именно такого рода специфический предметно-концептуальный дискурс о фильмах формируется большинством специализированных журналов о кино, причём при смене главного редактора, поколения дискурсантов, издателя содержание дискурса может не только корректироваться, но и кардинально трансформироваться (наиболее ярким примером этого является история одного из когда-то самых авторитетных изданий о кино – журнала «Кайе дю синема» [Бикертон, 2019]). Но в то же время, среди интересующего нас – вообще какой угодно дискурс, но использующий в качестве материала для выражения содержания собственного дискурса фильмы (например, применение той или иной философской концепции или актуальной социальной повестки к фильмам, через которые это дискурсивное содержание и выражается).

В условиях наличия дискурса может разворачиваться специфическая – дискурсивная познавательная активность, продукт которой первично функционален в условиях самого этого дискурса [Штейн, 2020, с. 118-121]. Однако дискурса без образующих его субъектов, которые коммуницируют друг с другом, не существует – если содержание дискурсивной коммуникации фиксировалось, то остаются лишь формы выражения этого дискурса. Поэтому для любого дискурса важным оказывается нахождение в перманентно активном состоянии. Одним из ключевых средств для поддержания такого активного состояния является канал взаимодействия между дискурсантами или даже просто самой возможности выражать собственную дискурсивную идентичность. Одной из форм такого канала является периодическое или в современных реалиях – сетевое издание, или уже даже не издание, а блог/страница/канал в социальных сетях и мессенджерах, которое главным образом и используется исходно для актуализации дискурса, а уже затем для реализации деятельности по его поддержанию.

Исходным материалом для деятельности по поддержанию конкретного специфического дискурса, во-первых, является само его содержание, а во-вторых, иная информация, через использование которой содержание дискурса выражается в различных формах, актуализирующих дискурс, что в итоге реально или только гипотетически приводит к конечному продукту всей этой деятельности – нахождению дискурса в актуальном состоянии. Таким образом, написание рецензии в условиях данной деятельности является возможной субдеятельностью, в которой в исходном материале, кроме содержания самого дискурса, как раз специфической иной информацией и оказывается непосредственная и иная информация о фильме, а продуктом – рецензия на фильм, отвечающая условиям содержания дискурса – специфическая форма, актуализации дискурса, что соответствует первичной функции для данной субдеятельности. Однако в связи с тем, что в такой рецензии на фильм, кроме информации о самом фильме (что соответствует рецензии в условиях журналисткой деятельности) и её возможной оценки (что характеризует рецензию в условиях рекламной и антирекламной деятельности), наличествует и иная информация, которая может самым разным образом и объяснять, и интерпретировать, и концептуально оценивать фильм (при том, что характер и широта амплитуды потенциального объяснения, интерпретации и

ISSN 2227-6165

концептуальной оценки полностью зависят от содержания дискурса), то такая рецензия может быть функциональна в такой специфической деятельности как *деятельность по получению рефлексивно-опосредованной информации о фильме*. Эта деятельность является одной из многих разнообразных видов деятельности, которые определяются как индивидуальные личноорентированные формы деятельности человека (то есть исходно направленные человеком на самого себя). При одном и том же исходном материале – непосредственной и иной информации о фильме, а также рефлексивно-опосредованной информации о фильме (одной из форм которой и может являться рецензия на фильм, спродуцированная в условиях деятельности по поддержанию конкретного специфического дискурса), можно определить как минимум три устойчивых вариативных целеполагания, которые будут специфицировать конечный продукт:

– первая возможная цель – понять о чём фильм, продукт – понимание фильма;

– вторая возможная цель – утвердиться в своём понимании фильма, продукт – утверждение в своём понимании фильма или опровержение своего понимания фильма;

– третья возможная цель – расширить своё понимание фильма, продукт – расширенное индивидуальное понимание фильма.

В связи с наличием разнообразных внутрисистемных и обособленных дискурсов о кино [Штейн, 2021-а, с. 16-19], в условиях которых главным образом и реализуется в качестве субдеятельности деятельность по написанию рецензии на фильм, продукт которой оказывается функционален в качестве исходного материала в деятельности по получению рефлексивно-опосредованной информации о фильме, то схематически деятельность по поддержанию конкретного специфического дискурса через потенциально возможную функцию свяжем именно с нею (*рис. 9*). При этом отдельно оговорим, что при потенциально возможном дисциплинарном знании о фильме – целостном информационном заместителе фильма, вследствие того, что отдельные аспекты

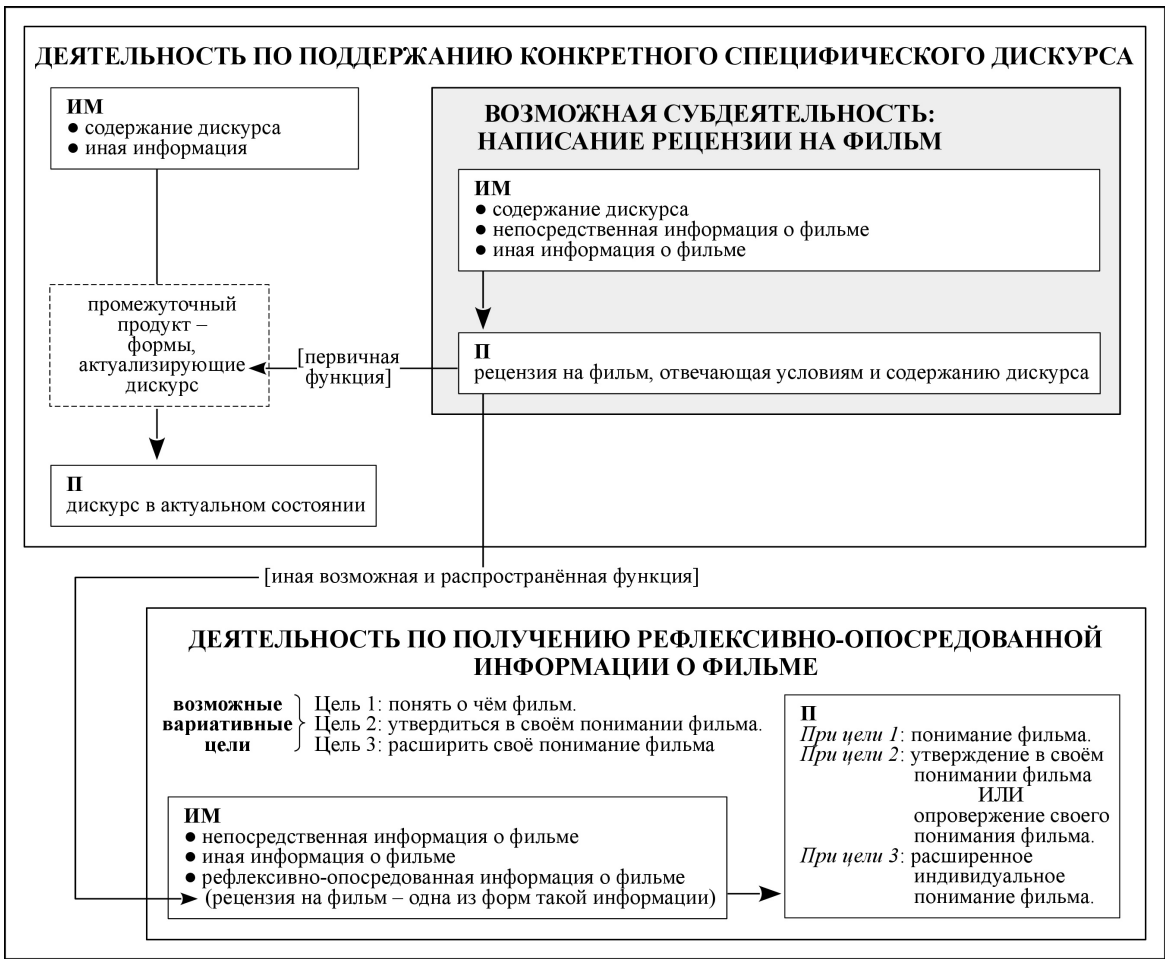


Рис. 9.

ISSN 2227-6165

фильма не могут быть объективированы, но лишь вариативно интерпретированы, в ситуации, если интерпретатором не понимается такая вариативность, но утверждается собственное субъективное понимание как единственно правильное, то такое концептуальное понимание вполне может стать основанием для специфического дискурса. Тогда как в условиях дисциплины, если возникает такая потребность – вариативное концептуальное в отношении одного и того же координируется с тем, что может быть объективировано – позиционируется в качестве компонента интерпретационного спектра (это обуславливается переходом от натуралистического к деятельностному подходу к познанию [Штейн, 2020, с. 113-115]). А то, что существующее дисциплинарное знание даже не о кинематографе в целом, а только о фильмах, является лишь условно дисциплинарным, характеризует ситуация использования разнообразного и порой даже противоречивого аналитического инструментария, который задействуется в его отношении [Кожокару, 2021], чего не могло бы быть при наличии полноценной институализированной научной дисциплины о кино.

Деятельность по личностной или профессиональной самопрезентации. Исходным материалом для деятельности по личностной профессиональной самопрезентации, во-первых, является представление субъекта о себе в личностном или профессиональном плане, а во-вторых, иная информация, через использование которой субъект личностно или профессионально самопрезентуется, что и приводит к конечному продукту всей этой индивидуальной деятельности – субъекту, утверждённому в определённом (личностном или профессиональном) качестве. Таким образом, написание рецензии в условиях данной деятельности является возможной субдеятельностью, в которой в исходном материале оказывается непосредственная и иная информация о фильме, возможно, и вообще какая-то иная информация, а продуктом – рецензия на фильм, отвечающая тому, каким образом субъект должен быть представлен через данную форму в личностном или профессиональном плане, то есть одной из возможных форм объектного (внешнего) выражения себя субъектом, что соответствует первичной функции для данной субдеятельности. Первичная же функция продукта всей рассматриваемой деятельности вариативна и обусловлена теми обстоятельствами, в которой находится конкретный субъект, реализующий эту деятельность (*рис. 10*).

Возможность и даже необходимость помещения данной специфической деятельности в один ряд с информационно-издательской, рекламной, антирекламной деятельностью и деятельностью по поддержанию конкретного специфического дискурса обусловлена тем, что субъект, будучи не включён ни в одну из них, но желая этого, может, моделируя ситуацию нахождения в одном из

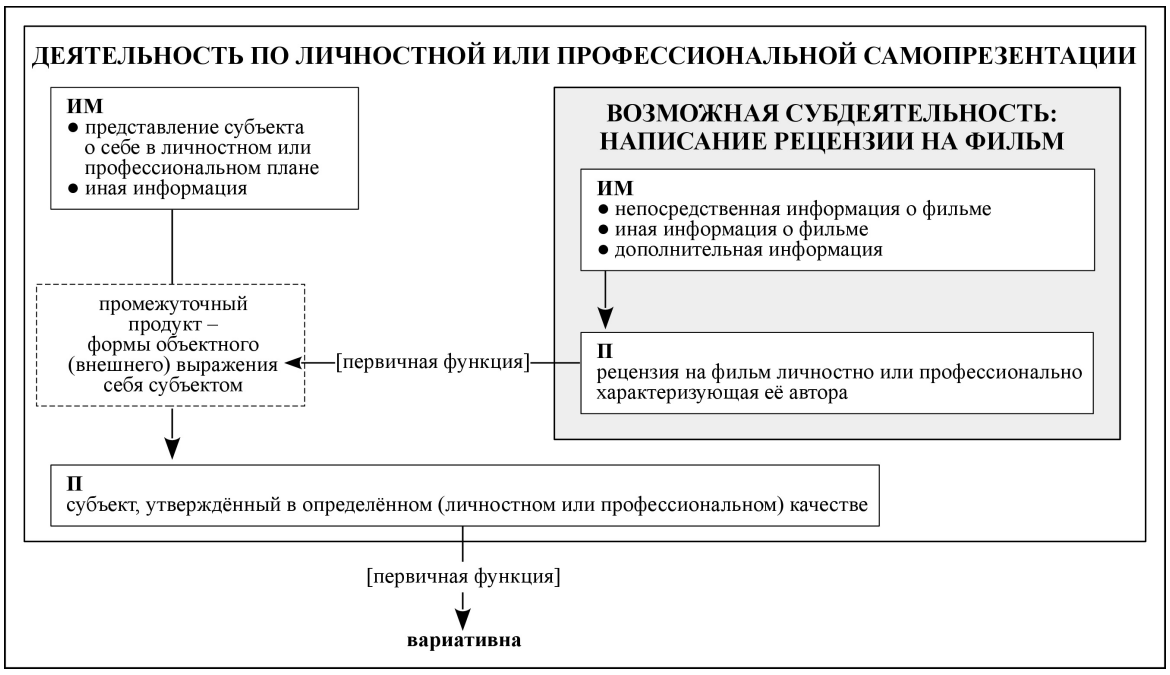


Рис. 10.

ISSN 2227-6165

этих видов деятельности, самостоятельно развёртывать деятельность по написанию рецензии в качестве субдеятельности избранной желаемой деятельности и, следовательно, продуцировать рецензию на фильм, чья формосодержательная целостность должна отвечать определённому запросу к ней избранной «родительской» дисциплины. Это оказывается возможным в связи с тем, что написание рецензии – деятельность индивидуальная, которая подчиняется и оказывается субдеятельностью иной деятельности, потому что сама по себе вербальная презентация фильма (в чём и заключается сущность рецензии) не функциональна – она просто-напросто вне функциональности «родительских» дисциплин никому не нужна, а если так, то под вопросом оказывается смысл продуцирующей её деятельности. Но в условиях саморекламы (личностная самопрезентация), а также в условиях образовательной деятельности (профессиональная самопрезентация), деятельность по написанию рецензии даже сама по себе оказывается осмысленной и самодостаточной. Более того – для абитуриентов и студентов-киноведов/кинокритиков она является тем, что в первом случае определяет профессиональный потенциал конкретного субъекта, а во втором – тем, что квалифицирует обучающегося уже в качестве профессионала (отдельный и чрезвычайно важный, но больной вопрос – насколько студент/выпускник, не говоря уже о том, кто только собирается обучаться на киноведа/кинокритика, понимает специфику вариативности формосодержательной целостности рецензии, возникающую при развёртывании деятельности по написанию рецензии в условиях различных рассмотренных выше «родительских» видов деятельности, а не следует какому-то собственному умозрительному представлению о том, что такое рецензия на фильм).

Актуальные сетевые каналы распространения информации оказываются для субъектов, реализующих личностную самопрезентацию через рецензию на фильм, действенным инструментом материализации себя потенциально для самой широкой аудитории. Возникает даже такой феномен, который можно назвать *профанным рецензированим фильмов*, которое безусловно, определённым образом (скрыто или открыто) используется модераторами/владельцами конкретных сетевых платформ и сайтов, делая их функциональными в условиях различных описанных здесь «родительских» видов деятельности, при том, что работа тех, кто писал рецензии на фильмы, либо вообще не монетизируется, либо монетизируется виртуально (например, повышением рейтинга или статуса). В то же время такими профанными рецензиями создаётся определённый актуальный «канон» рецензии на фильм, который при определённых обстоятельствах (например, при востребованности широкой аудиторией) вполне может начать довлеть на деятельность профессионалов – предъявляя к продукту уже и их деятельности определённые формосодержательные требования.

В заключении рассмотрения рецензии на фильм на масштабе системы-деятельности необходимо определить место разобранных видов деятельности, в условиях которых разворачивается деятельность по написанию рецензии в кинематографе-полисистеме. Для этого используем схематическое изображение теоретической модели материала онтологической схемы предметной области киноведения, выполненную на среднем масштабе её возможного выражения [Штейн, 2021-b, с. 36-37] – погружая в него разбираемые здесь виды деятельности и устанавливая между ними и наличествующим на схеме принципиальные связи.

Исходя из понимания специфики продукта можно однозначно определить, что рекламная и антирекламная деятельность в отношении фильма либо являются субдеятельностями по продвижению фильма (при её обособленном от прокатной деятельности наличии в отношении конкретного фильма), либо средством в условиях прокатной деятельности.

Информационно-издательская деятельность, в условиях которой реализуется деятельность по написанию рецензии, может быть либо средством в деятельности по продвижению фильма или в прокатной деятельности, либо субдеятельностью или средством (в зависимости от возможностей) таких видов деятельности как организация кинофестивалей, организация кинопремий, организация киноклубов.

ISSN 2227-6165

Деятельность по поддержанию конкретного специфического дискурса, в условиях которой реализуется деятельность по написанию рецензии, в случае, если содержание самого дискурса непосредственно связано с кино, может являться специфической конкретизацией рефлексивно-исследовательской деятельности в отношении кинематографа либо субдеятельностью организации кинофестивалей, организации кинопремий, организации киноклубов. В случае же, если содержание дискурса исходно не связано с кино, то деятельность по его поддержанию может являться для тех же самых перечисленных видов деятельности, включая прокатную деятельность и деятельность по продвижению фильма, средством.

Деятельность по личностной или профессиональной самоидентификации, в условиях которой разворачивается деятельность по написанию рецензии, может являться либо средством для включения субъекта в качестве функционирующего компонента в механизм определённых видов деятельности, входящих в кинематограф-полисистему (как раз тех видов деятельности, в условиях которых в качестве субдеятельности реализуется деятельность по написанию рецензии), либо средством включения субъекта в качестве исходного материала в профессиональное кинообразование, связанное в данном случае с киноведением и кинокритикой.

3. Рецензия на фильм: масштаб продукта

Представление об амплитуде условий, в которых в качестве субдеятельности может развёртываться деятельность по написанию рецензии на фильм, а также возможной функциональности самих этих видов деятельности в условиях кинематографа-полисистемы, формирует понимание потенциального разнообразия формосодержательной целостности её продукта, которая складывается из ряда аспектов подачи информации о фильме. Знание этих аспектов как раз и составляет понимание рецензии на масштабе продукта деятельности.

Однако прежде, чем перейти непосредственно к описанию этих аспектов, необходимо перечислить ещё несколько важных факторов, влияющих на характер конкретной рецензии при её создании и/или её разборе.

Одним из важных условий, которое при его сознательном учитывании в процессе создания рецензии на фильм потенциально влияет на её формосодержательную целостность, является специфика характера адресата по отношению к фильму:

– рецензия может писаться для тех, кто не смотрел фильм, и при этом является либо случайным читателем рецензии, либо ищущим, что посмотреть (по сути – это случайный зритель без каких-то специфических предпочтений, готовый откликнуться на наиболее яркую форму представления конкретного фильма), либо выбирающим, что посмотреть (это как раз зритель с определёнными исходными предпочтениями, который делает выбор в результате соотнесения того, что имеется как друг с другом, так и с тем, что он уже смотрел ранее);

– рецензия может писаться для уже смотревших фильм, но не понявших его, понявших фильм и желающих утвердиться в своём понимании, понявших и желающих расширить своё понимание (о чём шла речь при описании вариантов целеполагания в условиях деятельности по получению рефлексивно-опосредованной информации о фильме).

Кроме этого, есть два фактора, влияющих на использование определённых аспектов вербальной презентации фильма, влияющих на характер рецензии:

– время создания относительно выхода фильма;

– специфика структурной обособленности.

Рецензия по времени создания относительно выхода фильма может быть:

– допрокатной (предшествующей возможности посмотреть фильм широкой аудиторией зрителей);

– прокатной (возникающей во время актуализации фильма для широкой аудитории зрителей);

– условно актуальной (появляющейся тогда, когда наиболее широкий по возможности для этого фильма прокат уже закончен, но фильм продолжает участвовать в фестивалях и премиальном процессе – как правило, это период в один-два года жизни фильма);

ISSN 2227-6165

– ретроспективной (создаваемой в отношении фильма, чья прокатная и фестивально-премиальная жизнь закончилась; как правило, ретроспективная рецензия возникает в условиях образовательного процесса и деятельности по профессиональной и личностной самопрезентации, а также в условиях деятельности по поддержанию конкретного специфического дискурса, так как только в их условиях она получает определённую специфическую функциональность).

Рецензия по специфике структурной обособленности может быть:

– самостоятельной (не связанной с чем-либо иным – образующей собственную атомированную формосодержательную целостность);

– в структуре обзора (в ситуации, когда в условиях одного целого наличествует как минимум две рецензии, что распространено при обзоре премьер уэкенда, фильмов, участвующих в фестивалях и кинопремиях, схожих по тематике или жанру, снятых в один период и т. п.);

– в структуре серии статей (когда автор пишет отдельные рецензии на фильмы, но в условиях некоего связующего ситуативного обстоятельства – например, кинофестиваля, или же когда личность самого автора рецензий на фильм является этим связующим фактором, что обнаруживается в таком распространённом формате как киноблог, но и в том и в другом случае рецензии на фильмы формально являются обособленными, однако, содержательно связываются друг с другом, образуя более масштабное структурное целое);

– в структуре книги (если не брать ситуацию, когда в одно формальное целое собираются исходно обособленные рецензии либо одного автора, либо рецензии разных авторов, но в отношении одного и того же материала, то здесь имеется в виду, что возможна ситуация, когда автор в условиях целостности книги пишет о фильме, но то, как он это делает, является ничем иным как рецензией).

Основными аспектами подачи информации о фильме являются:

– презентация,

– анализ,

– интерпретация.

Презентационный аспект подачи информации о фильме может быть выражен через три основных компонента, наличествующих в рецензии на фильм:

– содержание (описание тематики и драматургии фильма);

– оценка (качественный вердикт в отношении всего фильма или отдельных его компонентов);

– координация (соотнесение фильма или отдельных его компонентов с чем-то соответствующим им вне целостности самого фильма).

Содержательно презентация может быть:

– интригующей (касающейся только тематики фильма и не описывающей компоненты драматургической конструкции);

– приоткрывающей (описывающей отдельные компоненты драматургической конструкции, за исключением развязки фильма);

– раскрывающей (полностью описывающей основные компоненты драматургической конструкции, включая развязку и финал фильма).

С точки зрения оценки презентация может рассматриваться через:

– основание оценки (доказательное или голословное);

– масштаб оценки (весь фильм в целом, отдельные его компоненты, либо один компонент);

– характер оценки (положительная/позитивная, нейтральная, отрицательная/негативная).

Координация презентации фильма может осуществляться как по одному, так сразу и по нескольким направлениям, включающим фильм в определённый масштабный или локальный контекст:

– история кино,

– тематика,

– жанр,

– автор/авторы,

– актёры,

– страна-производитель,

– социокультурный момент.

Аналитический аспект подачи информации о фильме может быть представлен через четыре компонента, которые в дисциплинарном киноведении определяют основные параметры анализа фильма, доступные для фиксации ещё до того, как избрана конкретная методология исследования, и которые в то же время сами могут предопределять её:

– масштаб (анализироваться может либо весь фильм в целом, и в таком случае будет иметь место комплексный анализ, либо отдельные его компоненты – драматургия, игра актёров, изображение, монтаж, спецэффекты, звук, музыка и т. п.);

– глубина (анализ может быть обобщённым – аналитическое рассмотрение фильма в целом, поэпизодным – разбор фильма через членение его структуры на эпизоды, покадровым – аналитическая работа над каждым монтажным кадром фильма);

– характер (анализ может быть имманентным – позволяющим анализировать фильм сам по себе без его возможной связи с чем-то, либо контекстуальным – аналитическое рассмотрение фильма в целом или отдельных его компонентов в определённом контексте – социокультурном, кинематографическом (тематическом, жанровом, стилистическом, авторском);

– стратегия (анализ может разворачиваться дедуктивно – от общего к частному, индуктивно – от частного к общему, сравнительно – в результате сопоставления всего фильма или отдельных его компонентов либо друг с другом, либо с чем-то находящимся вне данного фильма – иными фильмами, книгой-первоисточником и т. п.).

Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен исключительно *основанием*, которым может быть:

– локальный дискурс (формально не закреплённое представление в отношении данности или отдельных её аспектов, существующее в условиях дискурсивного единства);

– институализированная концепция (представление в отношении данности или отдельных её аспектов, закреплённое в условиях того или иного дискурса или научной дисциплины);

– индивидуальная позиция (частное представление в отношении данности или отдельных её аспектов).

Для удобства сведём всё перечисленное здесь в одно схематическое построение, в центре которого поместим полученную ранее онтологическую схему рецензии на фильм (*рис. 11*). В заключение же отметим, что есть ряд аспектов, связанных с рецензией на фильм на масштабе продукта, которые невозможно объективировать – это *объём* и *композиция текста* рецензии на фильм – они вариативны и обуславливаются конкретными ситуативными обстоятельствами, в которых реализуется деятельность по написанию рецензии, что, впрочем, исходно и было отображено в онтологической схеме данного предмета при указании, что формат текста рецензии вариативен в амплитуде аспектов подачи информации о фильме.

Закончив описание реализации специфической методологической работы, можно заключить, что как и было запланировано, получен и пример последовательного разномасштабного теоретического построения в отношении одной из частей предметной области дисциплинарного киноведения, и такое целостное знание о данном предмете – рецензии на фильм, которое не связано с его возможной концептуальной или ситуативной интерпретацией. Имея такое знание, можно при необходимости расширять его, включая, например, в теоретическое построение в качестве специфической формы рецензии на фильм результат того, что можно назвать *стереотипным рецензированием* – написание рецензии без получения прямой непосредственной информации о фильме, то есть без просмотра фильма, но вследствие манипулирования информацией, получаемой через формы непосредственного фрагментирования фактологического материала, соотнося его с той информацией (о фильмах той же студии, тех же авторов, того же

ISSN 2227-6165

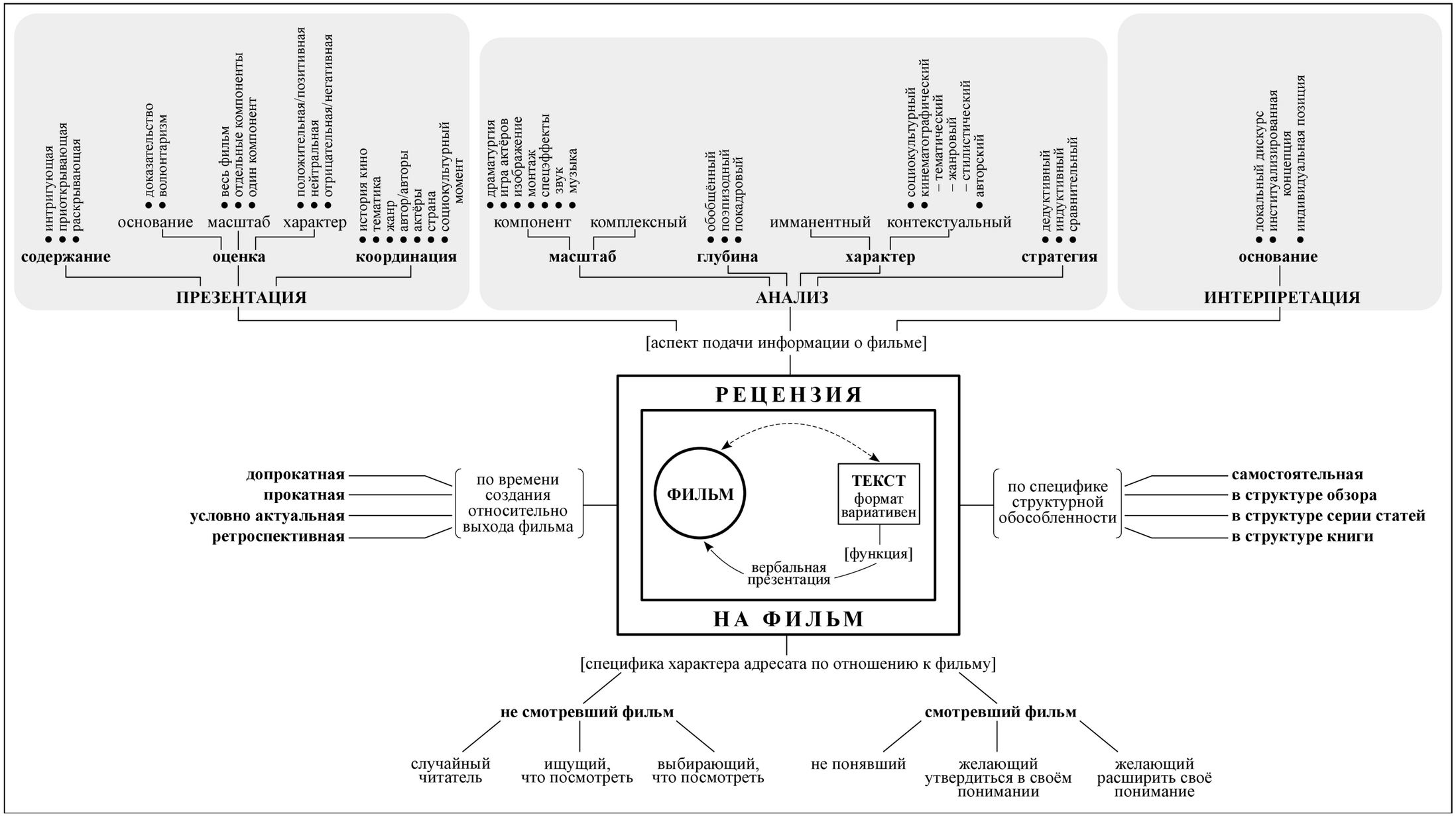


Рис. 11.

жанра, страны и т. п.), которая и даёт возможность вербально презентовать фильм, даже не видя его, или же, углубляясь в алгоритм реализации деятельности по написанию рецензии на фильм (что в настоящем построении намеренно не было сделано), моделировать её норму безотносительно конечной формосодержательной целостности или, напротив, в амплитуде тех ситуаций, которые на неё влияют и эту норму специфицируют и т. п.

Понимание принципа реализации специфической методологической работы и тех подходов и методов, с использованием которых она осуществляется, делает любого исследователя кинематографа, с одной стороны, – свободным от любых существующих субъективных его представлений, порой довлеющих авторитетностью своих авторов, а с другой стороны, – свободным от возможного собственного личностного отношения к исследуемому, которое в данном случае невозможно даже невольно примешать к познавательному процессу. Всё это очень важно и для дисциплинарных киноведческих исследований, и в целом для всех гуманитарных дисциплин, которые в таком случае оказываются вне критики естественной науки, а качество получаемого гуманитарного знания полноценно утверждается на одном уровне со знанием естественнонаучным.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бикертон Э.* Краткая история Кайе дю синема / пер. с англ. С. Афонин. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2019.

2. *Кожокару Т.И.* К вопросу о методологии анализа фильма // Артикульт. 2021. №4(44). С. 118-148. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

3. *Розин В.М.* Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.

4. *Смирнов В.А.* Генетический метод построения научной теории // Философские проблемы современной формальной логики. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 263-284.

5. *Стёпин В.С.* Генетически-конструктивный метод // Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Российская академия наук, Институт философии РАН. – Москва: Канон+, 2009. – С. 140.

6. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. 192 с. ISBN 978-5-7281-2898-4

7. *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. №2(42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23 (a)

8 *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-39 (b)

9. *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология // Артикульт. 2021. №4(44). С. 6-59. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-59 (c)

10. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 233-280.

REFERENCES

1. Bikerton E. *Kratkaya istoriya Kaje dyu sinema* [Brief History of Caye du Cinema]. Transl. S. Afonin. St. Petersburg, Seans, 2019.

2. Kozhokaru T.I. “K voprosu o metodologii analiza fil'ma” [On the methodology of film analysis]. *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 118-148. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-118-148

3. Rozin V.M. *Vvedenie v shemologiju: shemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii* [Introduction to Schemology: Schemes in Philosophy, Culture, Science, Design]. Moscow, Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2011. (in Russ.)

4. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. 192 p. ISBN 978-5-7281-2898-4 (in Russ.)

5. Schtein S.Yu. “Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Predmet i material” [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material]. *Articult*. 2021, no. 2(42), pp. 6-23. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

6. Schtein S.Yu. “Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Predmetnaja oblast'” [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area]. *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 6-39. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-39

7. Schtein S.Yu. “Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Metodologiya” [Strategies and methodological scheme of cinema research. Methodology]. *Articult*. 2021, no. 4(44), pp. 6-59. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-6-59

8. Shchedrovitsky G.P. “Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti” [The basic concepts and categorical means of the activity theory]. Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280. (in Russ.)

9. Smirnov V.A. “Geneticheskij metod postroenija nauchnoj teorii” [Genetic method of constructing a scientific theory]. *Filosofskie problemy sovremennoj formal'noj logiki* [Philosophical problems of modern formal logic]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1962. Pp. 263-284. (in Russ.)

10. Stjopin V.S. “Geneticheski-konstruktivnyj metod” [Genetically constructive method]. *Jenciklopedija jepistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, Kanon+, 2009. P. 140. (in Russ.)

SUMMARY

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ПЕРФОРМАНСА КАК ФОРМЫ ИСКУССТВА

Научная статья
УДК 7.01+7.038.531
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32

Автор: ***Фареник Анастасия Сергеевна***, магистр истории искусств (Москва, Россия), e-mail: ffanastasiia@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6885-864X

Аннотация: Статья посвящена построению методологии исследования перформанса как формы искусства. Искомая методология строится на сопоставлении, анализе и онтологизации знаниевого представления в отношении перформанса как формы искусства. На основе полученной онтологии перформанса как формы искусства разрабатывается методологический инструментарий для функционального ведения исследования перформанса как формы искусства. Полученная методология выражается в виде алгоритмической модели исследования перформанса как формы искусства. В статье производится описание модели, ее компонентов и связей между ними. Полученное построение может использоваться как инструментарий для анализа произведений, исследования перформанса в дисциплинарных рамках искусствоведения и исследования отдельных аспектов перформанса как формы искусства. Устройство модели предполагает внесение изменений и дополнений в процессе дальнейших исследований и в результате выявления новых компонентов и связей между ними. Данная методология также позволяет вести исследование перформанса как формы искусства без использования эмпирического материала и вариативных знаниевых представлений в отношении предмета исследования.

Ключевые слова: перформанс, искусство перформанса, перформанс как форма искусства, методология перформанса, исследования перформанса, живое искусство, цифровой перформанс
Для цитирования: *Фареник А.С.* Методология исследования перформанса как формы искусства // Артикульт. 2022. №2(46). С. 6-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32

METHODOLOGY FOR THE STUDY OF PERFORMANCE AS AN ART FORM

Research article
UDC 7.01+7.038.531
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32

Author: ***Farenik Anastasiia Sergeevna***, MA in Art History (Moscow, Russia), e-mail: ffanastasiia@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6885-864X

Summary: The article is devoted to the construction of methodology for the study of performance as an art form. The desired methodology is based on the comparison, analysis and ontologization of knowledge about performance as an art form. Based on the obtained ontology of performance as an art form, methodological tools are developed to provide the feasibility of the functional study of performance as an art form. The resulting methodology is expressed as an algorithmic model for the study of performance as an art form. The article describes the model, its components and the relationships between them. The received construction can be used as a tool for the analysis of artworks, the study of performance within the disciplinary framework of art history, and the study of certain aspects of performance as an art form. The structure of the model involves making changes and additions either in the process of further research or as a result of the discovery of new components and relations between them. Therewith, this methodology allows the study of performance as an art form without the use of empirical material and variable knowledge representations of the subject.

Keywords: performance, performance art, performance as an art form, methodology of performance, performance studies, live art, digital performance
For citation: Farenik A.S. “Methodology for the Study of Performance as an Art Form.” *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 6-32. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-6-32

НЕМЕЦКАЯ АРХИТЕКТУРА В РОССИИ: ГЕРМАН МУТЕЗИУС И ЭЛЕКТРОСТАНЦИЯ «ЭЛЕКТРОПЕРЕДАЧА» (1914)

Научная статья
УДК 72.007+72.036+725.42:621.311.2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-33-43

Автор: ***Шуленина Юлия Денисовна***, аспирант Школы дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: yu-shulenina@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-3986-7918

ISSN 2227-6165

Аннотация: Электростанция «Электропередача» представляет собой важное достижение в областях архитектуры, градостроительства и энергетики. С 1914 года по сегодняшний день станция продолжает свою работу и развитие. В статье впервые публикуются и исследуются архитектурные проекты 1912 года архитектора Германа Мутезиуса, чье авторство установлено по оригинальным чертежам. «Электропередача» – первый зафиксированный в России проект в наследии архитектора, представителя немецкого Веркбунда. Также в статье рассматривается модернизация электростанции 1920-х годов, в которой принимал участие декан архитектурного факультета ВХУТЕМАСа Эдгар Норверт. Взаимосвязи России и Германии в вопросе электрификации сделали возможным данный проект, в котором отразился новаторский подход к архитектуре, формировавшийся в начале XX века под влиянием развития промышленности. Сохранение и ревитализация памятников промышленной архитектуры – важный общественный и культурный процесс, и публикуемая информация является его неотъемлемой составляющей.

Ключевые слова: электростанция «Электропередача», промышленная архитектура, Веркбунд, Герман Мутезиус, Эдгар Норверт, Роберт Классон

Для цитирования: *Шуленина Ю.Д.* Немецкая архитектура в России: Герман Мутезиус и электростанция «Электропередача» (1914) // Артикульт. 2022. №2(46). С. 33-43. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-33-43

GERMAN ARCHITECTURE IN RUSSIA: HERMANN MUTHESIUS AND THE “ELECTROPEREDACHA” POWER PLANT (1914)

Research article

UDC 72.007+72.036+725.42:621.311.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-33-43

Author: ***Shulenina Yulia Denisovna***, PhD student in Arts and Design, National Research University “Higher School of Economics” (11 Pokrovsky Bulvar, Moscow, Russia, 109028), e-mail: yu-shulenina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3986-7918

Summary: The “Electroperedacha” (Electric Transmission) power plant represents an important attainment in the field of architecture, urban planning and power engineering. This plant has been in operation since 1914 to the present day. Based on the original blueprints the authorship of the project was identified – it was created by Hermann Muthesius, the co-founder of the Deutsche Werkbund. The article provides a greater knowledge of the Muthesius’s heritage due to the discovery of his first and the only one project in Russia. Furthermore, the article examines the modernization of the plant in the 1920s with the participation of the VKHUTEMAS Architecture Faculty Dean Edgar Norvert. At the beginning of the 20th century, in Germany, Werkbund masters elaborated a new approach to the architecture based on the unity of art and industry. The research regards the close relationship between Russia and Germany in the field of electrification, owing to which the creation of the “Electroperedacha” power plant became possible. To conclude, the preservation and revitalization of industrial architecture is an important social and cultural process, and this published information can be regarded as a contribution to it.

Keywords: the “Electroperedacha” power plant, industrial architecture, Werkbund, Hermann Muthesius, Edgar Norwerth, Robert Klasson

For citation: Shulenina Y.D. “German architecture in Russia: Hermann Muthesius and the “Electroperedacha” power plant (1914).” *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 33-43. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-33-43

«ТРАДИЦИОННАЯ РУССКАЯ ДРАМА»: ПРАКТИКИ САМОРЕПРЕЗЕНТАЦИИ РОССИЙСКИХ ЭКСТРИМ-МЕТАЛ ГРУПП НА ПРИМЕРЕ SECOND TO SUN И L'HOMME ABSURDE

Научная статья

УДК 316.723+78.024.1+78.024.3+78.024.5

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-44-66

Автор: ***Рапацкая Янина Олеговна***, аспирант и преподаватель Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: yarapatskaya@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8815-866X

Аннотация: Изучение национальной идентичности является важной частью metal music studies. Исследователи рассматривают, посредством каких образов, слов и звуков она формируется в творчестве различных музыкальных проектов. Российские группы Second To Sun и L'Homme Absurde, исполняющие экстремальный метал, различаются по набору стилистических характеристик, тематике и языку текстов и подходу к визуальной составляющей. Объединяет эти коллективы манифестация явной принадлежности к российской сцене, которая реализуется через специфические представления о русских культурных продуктах, отличительным компонентом которых, по мнению музыкантов, являются концепты русской тоски и русской «хтони» или, как это формулирует лидер L'Homme Absurde, «русской драмы» – трагичной ситуации, мрачных событий и обстоятельств, зачастую обусловленных социальным контекстом, и вызывающих душевные страдания. Задача этой статьи – рассмотреть, как в творчестве выбранных проектов, их самоописании и слушательской рецепции на нарративном, визуальном и аудиальном уровнях представлен этот концепт, как формирует их идентичность и позволяет музыкантам позиционировать себя на российском и международном рынке.

Ключевые слова: блэк-метал, хеви-метал, исследования тяжелой музыки, популярная музыка, идентичность, метал, массовая культура, русская тоска

Для цитирования: *Рапацкая Я.О.* «Традиционная русская драма»: практики саморепрезентации российских экстрим-метал групп на примере Second To Sun и L'Homme Absurde // Артикульт. 2022. №2(46). С. 44-66. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-44-66

"TRADITIONAL RUSSIAN DRAMA": PRACTICES OF SELF-PRESENTATION OF RUSSIAN EXTREME METAL BANDS SECOND TO SUN AND L'HOMME ABSURDE

Research article
UDC 316.723+78.024.1+78.024.3+78.024.5
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-44-66

Author: ***Rapatskaya Yanina Olegovna***, PhD student, lecturer, HSE Art and Design School, Faculty of Communication, Media and Design, National Research University – Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: yarapatskaya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8815-866X

Summary: The study of national identity is an important part of metal music studies. Researchers examine through what images, words, and sounds it is formed in the work of various musical projects. The Russian extreme metal projects Second To Sun and L'Homme Absurde differ in terms of their stylistic characteristics, the themes and language of the lyrics, and the approach to the visual content. These bands are united by a manifestation of belonging to the Russian scene, which is implemented through specific ideas about Russian cultural products. The distinctive component of which, according to the musicians, are the concepts of Russian despair and Russian "chthon" (something gloomy and sinister, sometimes connected with Russian realities) or, as the leader of L'Homme Absurde puts it, "Russian drama" – a tragic situation, gloomy events and circumstances, often due to social context, that cause mental suffering. The paper explores how the concept is represented in the work of the selected projects, their self-description, and the listener's perception on the textual, visual, and sonic levels; and how it forms their identity and allows musicians to position themselves on the Russian and international scenes.

Keywords: black metal, heavy metal, metal music studies, popular music, identity, metal, mass culture, russian toska
For citation: Rapatskaya Y.O. ""Traditional Russian drama": practices of self-presentation of Russian extreme metal bands Second To Sun and L'Homme Absurde." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 44-66. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-44-66

ПРОТОКИНОКОМИКС В РОССИИ: НАРОДНОЕ КИНО

Научная статья
УДК 791.43.01+ 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-67-75

Автор: ***Цыркун Нина Александровна***, доктор искусствоведения, редактор зарубежного отдела журнала «Искусство кино» (Москва, Россия), e-mail: tsyrkun@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Аннотация: В статье рассматриваются два отечественных фильма советского периода – «Счастье» (1934) А. Медведкина и «Небывальщина» (1983) С. Овчарова. Не противореча принятой атрибуции этих фильмов к русскому фольклорному жанру лубка (называемого за рубежом «русским комиксом»), автор предпринимает попытку ввести их в универсальный «зонтичный» контекст комикса (протокинокомикса) как его национальный вариант с характерной диалектикой фольклорности и народности. В обоих случаях изощренная художественная форма в сочетании с мнимой наивностью нарратива, выражающие «дух народа», активизируют коммуникационную функцию кино, делая авторский замысел доступным для восприятия широкой аудитории через эмоциональное вчувствование.

Ключевые слова: лубок, протокинокомикс, фольклоризм, народность, вчувствование
Для цитирования: *Цыркун Н.А.* Протокинокомикс в России: народное кино // Артикульт. 2022. №2(46). С. 67-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-67-75

PROTO-MOVIE COMICS IN RUSSIA: A FOLK CINEMA

Research article
UDC 791.43.01+ 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-67-75

Author: ***Tsyrkun Nina Aleksandrovna***, Dr.Habi. in art studies, foreign department editor, Film Art journal (Moscow, Russia), e-mail: tsyrkun@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Summary: The author considers two Russian films of Soviet period – *Happiness* (1934) by A. Medvedkin and *Believe it or Not* (1983) by S. Ovcharov. Not out of synk with traditional referring them to a Russian national lubok genre (known abroad as Russian comics) the author attempts to include them into an "umbrella" universal context of movie comics in capacity of a proto-comics as the national variant with distinctive dialectics of folklorism and national spirit. The both specimen's narration demonstrate a sophisticated artistic form in combination with imaginary naivete, conveying the national ethos, which activates cinema's communicative function and makes the author's message comprehensible a for broad public audience through emotional empathy.

Keywords: lubok, proto-comics, folklorism, national spirit, empathy
For citation: Tsyrkun N.A. "Proto-movie comics in Russia: a folk cinema." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 67-75. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-67-75

ISSN 2227-6165

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ФИГУРЫ МАНЬЯКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КИНЕМАТОГРАФА США 1960-80-х ГОДОВ: ОТ ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА К МИФУ О ЖАНРЕ В СОВРЕМЕННОМ КИНО

Научная статья
УДК 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-76-86

Автор: ***Стругова Екатерина Александровна***, магистрант факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: ekaterina.strugova1997@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7688-0679

Аннотация: В данной статье фигура маньяка рассматривается как ключевой аспект рецепции кинематографа США 1960-1980-х гг., повлиявшего на эстетические и нарративные особенности современного кино. В первом тематическом блоке статьи обосновывается, что исторический контекст американской киноиндустрии второй половины XX века послужил основой для легитимации социально неодобряемых персонажей, ранее появлявшихся преимущественно в низкобюджетном кино. Для выяснения причин, по которым серийный убийца как объект теории кино стал ассоциироваться с хоррорами и эксплуатационными фильмами 1970-х гг., опровергается, что его экранный облик полностью следует логике жанров, развивавшихся в данную декаду. Во второй части проблематика фильмов о маньяках дополняется анализом темы «преступного безумия» в кинематографе США 1970-х гг. на примере одноименного фильма Ника Милларда. Делается вывод о том, что аудиовизуальные и жанровые закономерности малобюджетного кино прошлого века мотивируют современных режиссеров на превращение серийного убийцы в исторического персонажа.

Ключевые слова: фигура маньяка, американский кинематограф, низкобюджетное кино, хоррор, эстетика, нарратив, репрезентация

Для цитирования: *Стругова Е.А.* Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х гг.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино // Артикульт. 2022. №2(46). С. 76-86. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-76-86

REPRESENTATION OF THE MANIAC FIGURE THROUGH THE PRISM OF THE US CINEMA OF THE 1960-80s: FROM A HISTORICAL CHARACTER TO THE MYTH OF THE GENRE IN CONTEMPORARY CINEMA

Research article
UDC 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-76-86

Author: ***Strugova Ekaterina Alexandrovna***, MA student of the Faculty of Liberal Arts and Sciences of St. Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), e-mail: ekaterina.strugova1997@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7688-0679

Summary: This article considers the figure of a maniac as a key aspect of the reception of the US cinema of the 1960s-1980s, which influenced the aesthetic and narrative features of contemporary cinema. The first thematic block of the article substantiates that the historical context of the American film industry of the second half of the XX century served as the basis for the legitimization of socially disapproved characters who previously appeared in low-budget cinema predominantly. To clarify the reasons why the serial killer as an object of film theory became associated with horrors and exploitation films of the 1970s, it is refuted that his screen image completely follows the logic of genres that developed in this decade. There is expanding of the issues of films about maniacs by an analysis of the theme of 'criminally insane' characters in the US cinema of the 1970s on the example of the film of the same name by Nick Millard in the second part of the article. It is concluded that the audiovisual and genre patterns of low-budget cinema of the last century motivate contemporary directors to turn a serial killer into a historical character.

Keywords: the maniac figure, American cinema, low-budget cinema, horror, aesthetics, narrative, representation

For citation: Strugova E.A. "Representation of the maniac figure through the prism of the US cinema of the 1960-80s: from a historical character to the myth of the genre in contemporary cinema." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 76-86. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-76-86

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ КОНФЛИКТОВ В СЕРИАЛЕ «КОРОНА»

Научная статья
УДК 791.43.01+ 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-87-96

Автор: ***Сорокина Мария Алексеевна***, студент 4 курса бакалавриата журналистики Факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: markova2112@rambler.ru
ORCID ID: 0000-0002-0783-4767

Аннотация: Сериал платформы Netflix «The Crown», главными героями которого являются члены британской королевской семьи, стал одним из самых популярных сериалов о властных субъектах. Новаторство сериала заключается в другой подаче материала о королевской семье – теперь они не медиабренд, которые привычно десятилетиями конструируют медиа, а обычная семья, но наделенная властью. Традиционные медианарративы одновременно о магии и бесполезности монархии проблематизируются шоураннерами сериала. Столкновение «человеческого» (экзистенциальных вызовов, аффективных

ISSN 2227-6165

решений, желаний) и «властного» происходит на протяжении всего нарратива сериала «Корона». С помощью анализа репрезентации в нескольких эпизодах сериала в статье показывается, какие стратегии используют шоураннеры для построения более цельного образа представителей королевской семьи.

Ключевые слова: репрезентация, британская королевская семья, сериальная культура, сериал «Корона», образ власти, экзистенциальность

Для цитирования: *Сорокина М.А.* Репрезентация экзистенциальных конфликтов в сериале «Корона» // Артикульт. 2022. №2(46). С. 87-96. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-87-96

REPRESENTATION OF EXISTENTIAL CONFLICTS IN "THE CROWN" SERIAL

Research article

UDC 791.43.01+ 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-87-96

Author: ***Sorokina Maria Alekseevna***, bachelor's student of Journalism program of the Faculty of Communication, Media and Design, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: markova2112@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-0783-4767

Summary: The Netflix's serial "The Crown", which is focused on members of the British royal family, has become one of the most popular series about powerful agents. The novelty of the series lies in another representation of the British royal family – now they are not a media brand, but an ordinary family, endowed with power. Traditional media narratives about both the magic and the futility of the monarchy are problematized by the showrunners of the series. The conflict between "human" and "powerful" happens throughout the narrative of "The Crown". Through analysis of several episodes of the series, the article reflects the strategies of representing the modern British royal family as powerful agents and, at the same time, existential subjects.

Keywords: representation, the British royal family, serial culture, «The Crown» serial, authority image, existentialism

For citation: Sorokina M.A. "Representation of existential conflicts in "The Crown" serial." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 87-96. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-87-96

«ПАРНИ С МАШИНОЙ ВРЕМЕНИ»: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ИНТЕРНЕТ-МЕМА

Научная статья

УДК 316.77

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-97-105

Автор: ***Костоглотов Дмитрий Александрович***, аспирант кафедры Теории и истории гуманитарного знания Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: dakostoglotov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2191-228X

Аннотация: В статье исследуется популярный интернет-мем «Парни с машиной времени». Его сюжет связан с возвращением в прошлое и возможными сценариями поведения в нем. Рассматривая интернет-мем как (мета)языковую единицу со своей статичной и динамичной частями, говорится о высказываниях массовой культуры, происходящих путем появления большого количества вариаций одного интернет-мема. Рассматривая вариации (репликации) интернет-мема «Парни с машиной времени», возможно исследовать различные исторические категории, такие как историческая память, ностальгия, конспирологическое объяснение прошлого и другие. Изучая интернет-мем «Парни с машиной времени» как форму выражения исторического опыта, возможно обнаружить бытование этих категорий в цифровой культуре. Кроме воспроизводства конкретных элементов исторического нарратива удается обнаружить механизмы проявления исторического сознания.

Ключевые слова: историческое сознание, интернет-мем, историческая память, исторические представления, ностальгия

Для цитирования: *Костоглотов Д.А.* «Парни с машиной времени»: опыт исследования исторического интернет-мема // Артикульт. 2022. №2(46). С. 97-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-97-105

"MEN WITH A TIME MACHINE": THE EXPERIENCE OF RESEARCHING A HISTORICAL INTERNET MEME

Research article

UDC 316.77

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-97-105

Author: ***Kostoglotov Dmitry Aleksandrovich***, postgraduate student, Chair of Theory and History of the Humanities, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: dakostoglotov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2191-228X

Summary: The article explores the popular Internet meme "Men with a time machine". Its plot is connected with a return to the past and possible scenarios of behavior in it. Considering the Internet meme as a (meta)linguistic unit with its static and dynamic parts, it is said about the statements of mass culture that occur through the appearance of a large number of variations of one Internet meme. Considering variations (replications) of the Internet meme "Men with a time machine", it is possible to explore various historical categories, such as historical memory, nostalgia, conspiracy explanation of the past, and others. By studying the Internet meme "Men with a time machine" as a form of expression of historical experience, it is possible to detect the existence of these categories in digital culture. In addition to the reproduction of specific elements of the historical narrative, it is possible to discover the mechanisms of manifestation of historical consciousness.

Keywords: historical consciousness, internet meme, historical memory, historical representations, nostalgia
For citation: Kostoglotov D.A. ""Men with a time machine": the experience of researching a historical Internet meme." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 97-105. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-97-105

МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. ПРИМЕР МАСШТАБИРОВАНИЯ КОМПОНЕНТА ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ: РЕЦЕНЗИЯ НА ФИЛЬМ

Научная статья
УДК 7.01+791.43+791.43.01+791.45.072
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-106-124

Автор: ***Штейн Сергей Юрьевич***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: sergey@schtein.ru
ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Аннотация: Статья посвящена описанию теоретического моделирования рецензии на фильм, как функционального компонента кинематографа-полисистемы. Характер данного предмета позволяет осуществлять построение на трёх принципиальных масштабах: онтологическом, масштабе продукта деятельности, а также масштабе системы-деятельности. Полученный результат может быть использован, с одной стороны, в качестве примера реализации специфической методологической работы, приводящей информацию о кинематографе в форму гомогенизированного теоретического знания, а с другой – как полноценное знание о характере условий, в которых осуществляется продуцирование рецензии на фильм, и вариативной специфике её формосодержательной целостности, обуславливаемой этими условиями. В таком качестве содержание статьи оказывается пропедевтическим средством для тех, кто только включается в деятельность по написанию рецензии на фильм, и в то же время – как один из дополнительных функциональных инструментов распредмечивания для исследующих кинорецензию в качестве специфической формы опосредования информации о кинематографическом произведении.

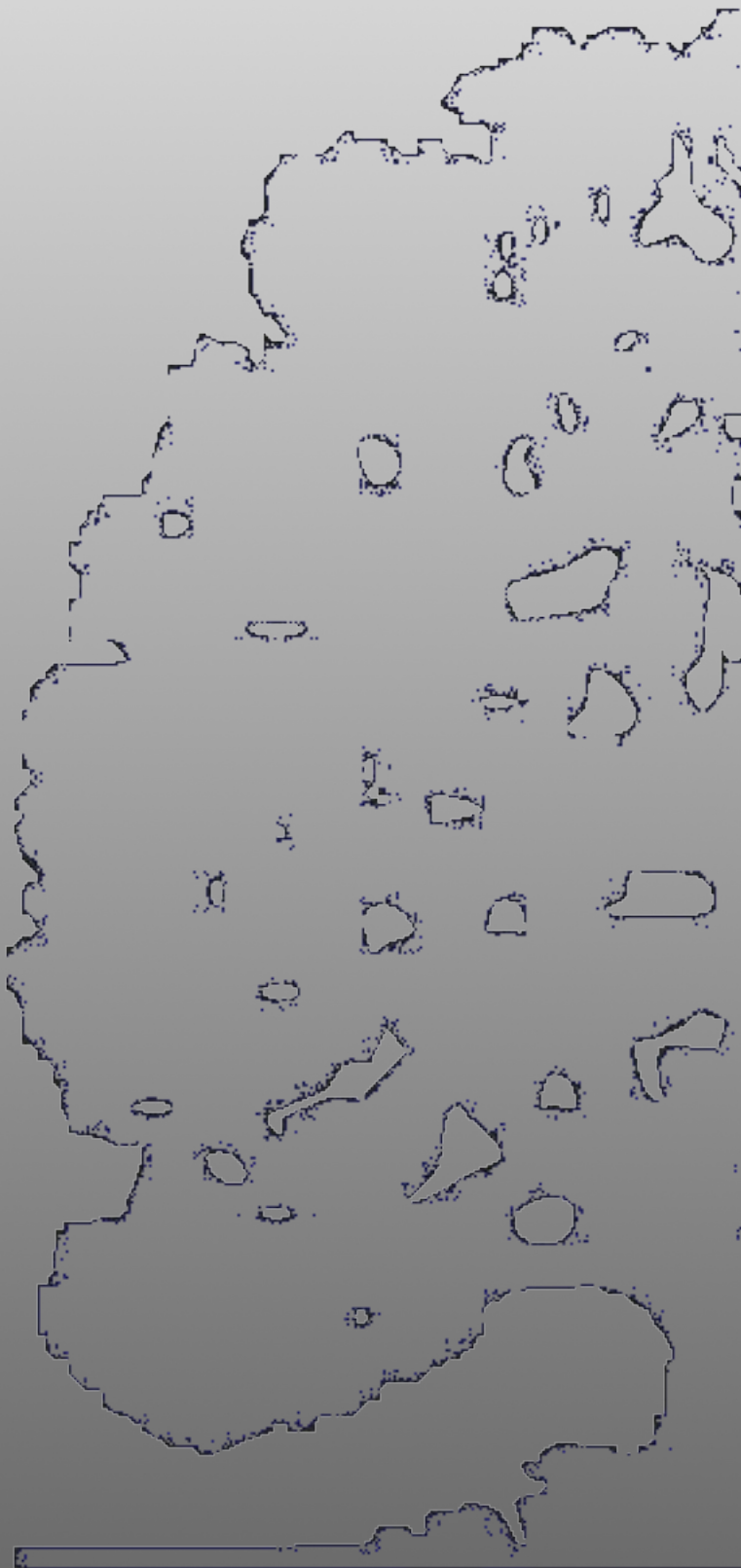
Ключевые слова: рецензия на фильм, кинорецензия, киноведение, наука о кино, методология киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, деятельностный подход, генетически-конструктивный подход, онтологизация, схематизация
Для цитирования: *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Пример масштабирования компонента предметной области: рецензия на фильм // Артикульт. 2022. №2(46). С. 106-124. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-106-124

STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. EXAMPLE OF SCALING OF THE COMPONENT OF A THING AREA: FILM REVIEW

Research article
UDC 7.01+791.43+791.43.01+791.45.072
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-106-124

Author: ***Schtein Sergey Yuryevich***, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sergey@schtein.ru
ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Summary: The article is devoted to the description of the theoretical modeling of film review as a functional component of the cinematography-polysystem. The nature of this subject allows building on three fundamental scales: ontological, the scale of the product of activity, as well the scale of the system-activity. The result obtained can be used, in one respect, as an example of the realization of a specific methodological work that brings information about cinematography into the form of homogenized theoretical knowledge, and, on the other respect, as a complete knowledge about the nature of the conditions in which a film review is produced and about the variable specifics of its form-content integrity conditioned by these conditions. In this capacity the content of the article turns out to be a propaedeutic tool for those who are just getting involved in the activity of writing a film review, and at the same time, as one of the additional functional tools of deobjectification for those who study film review as a specific form of mediation of information about a cinematographic work.

Keywords: film review, cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, cinematography, cinema education, film, activity approach, genetically constructive approach, ontologization, schematization
For citation: Schtein S.Yu. "Strategies and methodological scheme of cinema research. Example of scaling of the component of a thing area: film review." *Articult*. 2022, no. 2(46), pp. 106-124. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-106-124

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова